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

II

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-87759

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
Illustrationen: Nanna Hucke
Druck und Bindung: MV-Verlag

ISBN: 978-3-86582-943-6

3. *Die Niederschrift.* Der Ich-Erzähler Gustav Anias Horn als Projektionsfläche für das andere Ich des Lesers

3.1 Berufung auf die Freiheit der Meinung und der Presse in Anlehnung an das Satirenfragment *Die Zwickmühle*

Sie gehört den Deutern allerdings nur, solange sie ihre »Auslegung« in der »Schreibtischschublade« behalten, für die Jahnn soviele Jahre schrieb. Mit der Veröffentlichung verpflichtet auch der Deuter sich, seinen Lesern einen Teil seines geistigen Eigentums zur Verfügung zu stellen, lädt auch er sie ein, den Raum zwischen den Zeilen zu betreten. Seinen Namen setzt er nicht nur über den Titel, um sich vom Publikum anerkennen zu lassen, er unterzeichnet damit eine Art Gesellschaftsvertrag, der allen an der öffentlichen Sache Beteiligten, den Bürgern jenes grenzenlosen, aus Druckseiten bestehenden Staates dieselben Rechte einräumt und dieselben Pflichten abverlangt.

Der mit der »Unterzeichnung« verbundenen Aufforderung der *Fluß*-Interpreten, den Interpretationsspielraum ihrer Worte für unsere Zwecke zu nutzen, werden wir hier endlich in erforderlichem Maße nachkommen. Damit erfüllen wir nicht nur den Wunsch der Interpreten. Wir erhören auch eine Bitte unseres altehrwürdigen Mitbürgers Jahnn, selig. Viele Jahre hat er sich um die öffentliche Sache verdient gemacht und ebensolang darunter gelitten, daß man der Aufforderung seiner Interpreten nicht nachkam.

Schuld an der tadelnswerten Ungleichbehandlung der vor dem Gesetz der Res Publica gleichen Publizisten, ob Roman- oder Sachtextautoren, tragen nicht diese selbst, sondern die, die es trotz frei zugänglicher Interpretationsspielräume vorziehen, diese nicht zu betreten; womöglich aus Angst, sich damit an den Interpreten von Jahnns Werk zu vergehen. Welch absurder Gedanke! Schließlich taten die zur Deutung und Kritik Berufenen nur, was der Autor von ihnen wünschte. Sie können nichts dafür, daß keiner sich findet, ihren kritischen Tönen eingehender zu lauschen und zwischen den Zeilen ihre Bewunderung für Jahnn herauszuhören, die so groß ist, daß es ihnen nicht immer gelang, ihr unumwunden Ausdruck zu verleihen. Es ist schließlich nicht die Aufgabe von Deutern und Kritikern, ihre

eigenen Worte zu deuten. Sie deuten und beurteilen die Worte anderer. Für ihre Worte sind wir zuständig, das mündige Publikum, das keinem Meinungsdiktat unterliegt. An uns wenden sich die, die sich der Verfassung der Res Publica ernsthaft verpflichtet fühlen; und wir sollten ihre Texte als Ausdruck der empfindsamen Seelen und schöpferischen Geister ihrer Autoren genauso zu würdigen wissen wie jeden noch so mißlungenen Roman!

Die Deuter und Kritiker literarischer Werke wollen und wollten niemals, daß sich die von ihnen vertretene Meinung zum Richter über einzelne oder mehrere andersdenkende Mitbürger der Res Publica aufschwingt; sie wollen und wollten niemals, daß Andersdenkenden aus der Ungleichbehandlung ihrer Werke durch das Publikum ein Schaden erwächst.

Und dennoch geschah es im Fall Jahnn. Seine literarischen Werke lieferten den Gegnern im Orgelbau unter anderem deshalb die idealen Argumente zur Denunziation, weil die Texte der Kritiker, die Jahnns Texte für sittlich und moralisch bedenklich hielten, nicht einmal ansatzweise auf ihren eigenen sittlichen und moralischen Wert hin überprüft wurden. Die Verrisse nutzten Orgelbauer, die Jahnn schaden wollten, dankbar, um sie an Pfarrer und Kirchenbedienstete zu verschicken und Jahnn damit in Mißkredit zu bringen. Schuld daran sind zwar in erster Linie die Orgelbauer und die Kirchenbediensteten, die sich von solchen Aktionen beeindrucken ließen; aber auch die trifft eine Schuld, die es unterließen, die Urteile von Jahnns Kritikern zu prüfen, und damit die öffentliche Meinung über ihn bestätigten.

Daß Jahnn dies ähnlich sah, zeigt das im Nachlaß erschienene, in Form eines Gerichtsdramas geschriebene Satirenfragment *Die Zwickmühle oder Die Gezeichneten oder H. H. Jahnn der Schriftsteller contra H. H. Jahnn, Orgelbauwissenschaftler von Hans Henny Jahnn dem Dritten*.

Darin prangert Jahnn die Umtriebe der Orgelbauer an, die den Schriftsteller gegen den Orgelbauer Jahnn auszuspielen versuchten. Im Text treten die gegnerischen Orgelbauer neben der »öffentlichen Meinung« als *Staatsanwalt* und einem »einstweilen unbekannten« *Richter* als *Zeugen* der Anklage gegen den »Schriftsteller« und »Orgelbauwissenschaftler« Jahnn auf (vgl. Jahnn 1988, 852).

Der Entwurf der Satire, deren Entstehung zeitlich im Ungewissen liegt, wird von Bitz, dem Herausgeber des ersten Dramenbandes der Hamburger Ausgabe, auf das Jahr 1928 datiert. Die in der *Zwickmühle* dargestellte Macht der öffentlichen Meinung, die maßgeblich Jahnns Schicksal als Schriftsteller und Orgelsachberater bestimmte, deutet darüber hinaus bereits auf die Ereignisse im Jahr 1933 hin. Die nationalsozialistische Machtergreifung löste die Macht der öffentlichen Meinung durch das Meinungsdiktat der NSDAP ab. Dies wiederum ließ die Macht der Gegner Jahnns im Orgelbau erstarken und sie zum finalen Schlag ausholen, mit dem es ihnen gelang, den mißliebigen Konkurrenten aus dem Geschäft zu drängen. Geradezu visionär wirkt das bereits in den zwanziger Jahren entstandene Satirenfragment *Die Zwickmühle* unter dem Gesichtspunkt, daß die darin als Zeugen der Anklage auftretenden Orgelbauer ihre Aussage auf dieselben Dramen stützen, mit denen nationalsozialistische Literaten und Orgelsachverständige 1933 in Hetzartikeln gegen Jahnn argumentierten. Aber auch die diktatorischen Züge der öffentlichen Meinung in der zur Entstehungszeit des Satirenfragments noch bestehenden Weimarer Republik beschreibt *Die Zwickmühle* überaus treffend.

Zur Grundidee des Textes verhalf Jahnn offenbar eine Äußerung des damaligen Thomaskantors Karl Straube. Dieser hatte den Entschluß des deutschen Orgelrates, Jahnn trotz seiner unzweifelhaften Kompetenz als Orgelsachverständiger nicht zum Vorsitzenden des Rates zu machen, im Frühjahr 1928 mit folgenden Worten begründet: *Der Schriftsteller Hans Hennig Jahnn schmeißt dem Orgelbauer Hans Hennig Jahnn allerdings Knüppel zwischen die Beine, und bei den Kirchenvorständen, Pfarrern und oberen Kirchenbehörden die Ansicht durchzusetzen, daß zwischen den beiden Individuen, wenn auch aus derselben Substanz bestehend, ein großer Unterschied besteht, dürfte recht schwierig sein.* (Jahnn 1988, 1233)

Hans Domizlaff, der Empfänger dieser Zeilen, war so freundlich, sie Jahnn zur Kenntnisnahme zu übersenden. Für Jahnn ging daraus hervor, daß Straube sich der über den Schriftsteller Jahnn herrschenden Meinung vorbehaltlos anschloß und damit der Wahl Jahnns zum Vorsitzenden des Orgelrates selbst im Wege stand. In typischer Weise machte Straube Jahnn selbst für das Mißtrauen der

Kirchenoberen verantwortlich. Am 3. März 1928 schreibt Jahnn an Domizlaff: *Ich finde den Brief Prof. Straubes nicht gerade befriedigend, zumal auf dem Hintergrund, daß ich persönlich von ihm auf mein letztes Schreiben bis jetzt keine Nachricht erhalten habe, und das Betonen, daß der Dichter gegen den Orgelbauer kämpft, doch mehr oder minder klar die herrschende Situation zeichnet.*

Wenn Jahnn sich – auf nichts anderes läuft Straubes Argumentation hinaus – bei jemandem beschweren möchte, so kann er dies nur bei sich selbst beziehungweise dem Schriftsteller tun, der er neben dem Orgelbauer ist. In dieser absurden Situation befindet sich auch der Jahnn des Satirenfragments *Die Zwickmühle.* In dem darin stattfindenden Prozeß wird die Anklage nicht durch die von der *öffentliche*[n] *Meinung* verkörperte Staatsanwaltschaft geführt, sondern von *H. H. Jahnn*, [dem] *Orgelbauwissenschaftler*, der paradoxerweise neben den eigenen Gegnern in den Kirchenvorständen, der *Religionsgemeinschaft X*, gegen *H. H. Jahnn*, [den] *Schriftsteller* klagt; und diesem stehen als *Verteidiger* nicht etwa seine literarischen Werke zur Seite, sondern eine offenbar von ihm selbst gebaute *klingende Orgel* (vgl. Jahnn 1988, 852).

Ein unbekannter Erzähler, bei dem es sich offenbar um *Jahnn* [den] *Dritten* handelt (vgl. Jahnn 1988, 851), in dem Schriftsteller und Orgelbauer friedlich koexistierten, eröffnet am Ende eines sarkastischen Prologs den Prozeß: *Nach dieser Einleitung, die nichts weiter besagt, als daß er weiter willens, Unfreundlichkeiten zu sagen (siehe unten) scheint es an der Zeit, die Prozeßakten hervorzuziehen, um den mehr als merkwürdigen Fall in die richtige Beleuchtung ziehen zu können.* (Jahnn 1988, 851)

Folgerichtig beginnt der Prozeß mit einer Äußerung der Staatsanwaltschaft, das heißt der »öffentlichen Meinung«, die *bittet, unter Beweis zu stellen, daß die beiden Klage und Beklagte Jahnn ein und dieselbe Person. Er selbst zweifelt nicht, daß es so ist, weshalb er auf Grund berechtigter Interessen die Religionsgemeinschaft X als Nebenkläger zugelassen habe* (vgl. Jahnn 1988, 852). Den Gegenbeweis, daß es sich bei dem Orgelbauer und dem Schriftsteller Jahnn nicht um ein und dieselbe Person handelt, kann der »Beklagte« hier selbstverständlich ebensowenig erbringen, wie er dies gegenüber Straube hätte tun können; und wie Jahnn durch Straube, so wird hieraus auch dem »Beklagten«

Jahnn in der *Zwickmühle* ein Strick gedreht. Da der Kläger Jahnn mit dem Beklagten identisch sei, müsse mit der »Religionsgemeinschaft X« ein »Nebenkläger« zugelassen werden. In Jahnns wirklichem Leben war dieser neben der öffentlichen Meinung allerdings sein Hauptankläger.

Nicht weniger zwielichtig als der Staatsanwalt ist in der *Zwickmühle* der Standpunkt des *einstweilen unbekannt*[en] *Richter*[s] (vgl. Jahnn 1988, 852). Im Prozeß gegen den Schriftsteller Jahnn macht er sich mit der öffentlichen Meinung gemein, unterstützt deren verdeckte Anklage und haarsträubende Beweisführung und erkennt die Zulassung des Nebenklägers an. Im Anschluß an die Äußerung der »öffentlichen Meinung« heißt es im Fragment: *Der Richter.*

ersucht den Kläger, sich zu äußern, macht ihn indessen darauf aufmerksam, daß auf Grund der Struktur des Prozesses er in diesem Augenblick schon mehr die Rolle des Angeklagten als die des zivilen Klägers einnehme. Es ist offensichtlich, daß das Handeln des »einstweilen unbekannten Richters« im Prozeß Jahnn gegen Jahnn nicht neutral, sondern von der öffentlichen Meinung bestimmt ist. Als der *Staatsanwalt beantragt die Zeugen zu vernehmen* [...] *schlägt* [der Richter zwar] *vor, den Beklagten zu fragen, ob er etwas Wesentliches, zur Sache gehöriges vorzubringen habe*, schließt sich jedoch auch weiterhin dem Urteil der öffentlichen Meinung an (vgl. Jahnn 1988, 853).

Daraufhin erklärt Jahnn, der Schriftsteller: *Ich bin in merkwürdiger Unklarheit belassen, weshalb ich angeklagt bin. Es soll hier offenbar behauptet werden, daß ich für meine Zwecke den Orgelwissenschaftler bestochen habe. Das leugne ich.*

Der Staatsanwalt.

Sie sind offenbar schwerhörig. Die »öffentliche Meinung« kann mit der Äußerung des »Schriftstellers«, in der unüberhörbar das Schicksal des Angeklagten Josef K. aus Kafkas *Prozess* anklingt, nichts anfangen. Eine Ausgabe des Werkes von 1935 befindet sich in Jahnns Handbibliothek. Jahnn kannte den *Prozess* also nachweislich, und es ist gut möglich, daß dieser seine Spuren im Prozeß der *Zwickmühle* hinterließ.

Auf die Unterstellung der »öffentlichen Meinung«, er sei schwerhörig, erwidert der »Schriftsteller« Jahnn: *Durchaus nicht. Ich habe sogar mehr gehört, als gesprochen wurde. Es sind eine Anzahl prominenter Berufs-*

kritiker auf den Plan entboten worden, und der Verdacht, daß sich hier in aller Stille ein schulmeisterliches Zeugnis über meine Werke gegeben werden solle, ist nur zu naheliegend.

Der von der »öffentlichen Meinung« korrumpierte »Richter« lehnt diese *unsachlichen nicht wesentlichen Ausführungen des Beklagten* ab und *erteilt das Wort dem Vertreter der Nebenklage, Herrn Konsistorialrat Z.* Von diesem erhofft sich der »Richter« offenbar eine klare unzweideutige Aussage: *Er knüpft an diese Worterteilung von sich aus die Hoffnung, daß von berufener Seite aus, man in Kürze alle wesentlichen Probleme geläutert erkennen würde und betont, daß man im Gegensatz zu den bisherigen unklaren Ergüssen auch ein stilistisches Meisterwerk der deutschen Sprache würde zu hören bekommen, nicht angekränkelt von der Nervosität eines modernen Skribenten, undeutsch, unchristlich, unwahr.*

Daraufhin fühlt sich Jahnns, des »Schriftstellers«, »Verteidiger« berufen, Widerspruch einzulegen: *Die Orgel tönt.* Was sie tönt, interessiert die im Gerichtssaal Anwesenden jedoch so wenig wie die »unklaren« literarischen »Ergüsse« des Angeklagten. Sie schenken den vermeintlich verständlicheren Äußerungen des »Nebenklägers« Gehör. Der »Richter« herrscht die Orgel an: *Herr Konsistorialrat hat das Wort. Schweigen sie.*

Die Orgel schweigt.

Konsistorialrat:

Als Vertreter jener berufenen Hüter christlicher Zucht und Sitte stehe ich hier. [...] *Wir selbst vermögen, wie sich von selbst versteht, nicht aus eigener Anschauung oder eigenem Ermessen zu handeln, sondern können, allein gestützt auf Informationen zu Richtlinien unserer Handlungsweise vordringen.* (Jahnn 1988, 854f.)

Tatsächlich stützten in den zwanziger Jahren nicht nur diverse Orgelbauer ihr Urteil über Jahnn auf die Verrisse seiner Werke, auch die Kirche selbst tat dies. Dies zeigt ein Schreiben des Kirchenrates der Evangelisch-lutherischen Kirche vom 5. November 1927, auf das Jahnn sich mit der Aussage des »Konsistorialrates Z.« in der *Zwickmühle* bezieht. Unter Berufung auf nicht genannte Kritiken beschwerte sich der Kirchenrat damals beim Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, wo seit dem 21. Oktober Jahnns *Medea* gespielt wurde: *In Ihrem Theater ist in diesem Herbst dreimal das Stück »Medea« aufgeführt, in dem auch nach den Zeitungsberichten die schlimmsten sexuellen*

Perversitäten behandelt werden. Der Kirchenrat der Evangelisch-lutherischen Landeskirche im Hamburgischen Staate als der berufene Hüter christlicher Zucht und Sitte erblickt in diesen Schaustellungen grobe Verstöße gegen die öffentliche Moral, die weder durch eine künstlerische Formgebung entschuldigt werden, noch durch den Hinweis, Jugendliche seien ausgeschlossen, ihren gefährdenden Charakter verlieren können. (Jahnn 1988, 1225)

In den weniger gewählten Worten des »Konsistorialrates Z.« lautet dies: *Uns gilt als unumstößliche Tatsache, auf Grund nicht nachträglich veränderbarer Informationen, daß H. H. Jahn, der Schriftsteller, Schmutzschriften beispiellosen unflätigen Inhalts verfaßt und veröffentlicht hat. Diese Tatsache ist für uns der Angelpunkt unseres Vorgehens. Im übrigen bitte ich vor weiteren Erklärungen die Zeugen vernehmen zu lassen.* (Jahnn 1988, 854)

Denn die Zeugen der Anklage – Zeugen der Verteidigung gibt es in der *Zwickmühle* nicht – können als Privatpersonen im Gegensatz zum Kirchenrat die Kritiken, deren sich Jahnns Gegner zur Rufschädigung bedienten, gefahrlos beim Namen nennen.

Der erste Zeuge, *Herr Regierungsrat Y aus Magdeburg* [...] *schwingt Reklams Universum*, eine damals populäre illustrierte Wochenzeitung, und brüstet sich damit, eine abfällige Besprechung daraus *des öfteren gratis und franko verschickt* zu haben. Auch die Aussage des »Regierungsrates Y« basiert auf einer wahren Begebenheit, wie sich dem von Bitz zusammengestellten Kommentar zur *Zwickmühle* im ersten Dramenband der Hamburger Ausgabe entnehmen läßt. Ein Herr Strube verrät Jahnn am 27. August 1927 über den Regierungsrat Mundt aus Magdeburg: *Einem hiesigen Organisten hat er neulich eine Abschrift aus Reclams Universum 1925 Heft 49 v. 3/9. 25, in welcher Sie als Dramatiker in gehässigster Weise angegriffen werden, schriftlich übersandt.* (Jahnn 1988, 1225)

Der *Orgelbaumeister α aus Hamburg*, der in der *Zwickmühle* nach dem »Regierungsrat Y« aussagt, besitzt ebenfalls ein Vorbild aus Fleisch und Blut. Im Satirenfragment gibt er sogar den Namen des Kritikers an, dessen *Medea*-Verriß er für seine Zwecke verwendete: *Die Medea, Sie werden das Stück schon kennen, meine Herren, ist kürzlich auch bei uns in Hamburg aufgeführt worden. Ich kann über selbiges aus eigener Anschauung nichts sagen. Aber Herr Piper hat in den hamburger Nachrichten eine famose Kritik geschrieben, in der er die ganze Angelegenheit dem Mediziner,*

dem Pathologen, wie er sagt, überweist, und zum Schluß nur dem Herrn Intendanten vom Deutschen Schauspielhaus Aufsichtsrat und Abonnenten auf den Hals hetzt. (Jahnn 1988, 855)

Am 28. Januar 1928 teilt Jahnn Herrn Elster vom Horen-Verlag mit, was der »Orgelbaumeister α« mit »Herrn Pipers« »famoser Kritik« anstellte: *Die Firma Rother Orgelbau, Hamburg, hat nachweislich in einem Falle (wahrscheinlich in einer großen Anzahl von Fällen) eine abfällige Besprechung meiner »Medea« in den »Hamburger Nachrichten« in Schleswig Holstein verbreitet, ebenfalls mit dem Ziel, mir zu schaden und sich zu nützen.* (Jahnn 1988, 1227)

Auch den Inhalt der Kritik beschreibt der »Orgelbaumeister α« in der *Zwickmühle* recht treffend. Anläßlich der *Medea*-Premiere hatte Piper in den *Hamburger Nachrichten* geschrieben: *Der Fall ist pathologisch und geht mich daher nichts an. Wo der Arzt das letzte Wort zu sprechen hat, soll der Kritiker sich hüten, ihm zuvorzukommen.* (Jahnn 1988, 1228)

Eine unrühmliche Rolle spielt diese *Medea*-Besprechung auch in einem Hetzartikel, der am 30. April 1933 im *Hamburger Abendblatt* unter dem Pseudonym »Mettlerkamp« erschien (vgl. Bürger, 307). Zum Beleg für die Minderwertigkeit von Jahnns Werken führte der unbekannte Verfasser eine Passage aus Pipers Besprechung an.

In der *Zwickmühle* rechtfertigt der »Orgelbaumeister α« sein Vorgehen mit folgenden Worten: *In der Tat, ich selbst glaube, Herr Jahnn ist verrückt, denn er schadet sich mit seinen Stücken.* (Jahnn 1988, 855)

Die Tatsache, daß Jahnn derart vernichtende Kritiken erhält und dennoch weitere Dramen veröffentlicht, erscheint dem »Orgelbaumeister α« als reiner Masochismus: *Wenn er sich selbst schadet, habe ich gedacht, weshalb sollst Du, nämlich ich, ihm nicht auch schaden und habe, wo's mir passend schien, Herrn Piper und Dramen verschickt.* Den gewählten Plural erklärend fügt er hinzu: *Es hat nämlich der Jahnn ein Stück geschrieben, das mit dem Kleistpreis ausgezeichnet worden ist und »Pastor Ephraim Magnus« heißt, das noch eine viel größere Schweinerei ist als die Medea.*

Auch *Pastor Ephraim Magnus* erfuhr noch eine späte »Würdigung« durch den Orgelbauingenieur Theodor Herzberg, unter dessen Vorsitz im Mai 1933 alle Organisationen und Verbände auf dem Gebiet des Orgelbaus im Reichsverband für Orgelwesen e.V. gleichgeschaltet wurden. Gut drei Wochen nach »Mettlerkamps« Hetzartikel er-

schien unter dem Titel *Hans Henny Jahnn – ein »Dichter und Orgelarchitekt«, der im neuen Deutschland schweigen muß* ein Artikel von Herzberg im *Hamburger Abendblatt*. Etwa zur gleichen Zeit und in leicht veränderter Form wurde der Artikel in der von Hans-Georg Görner herausgegebenen Zeitschrift *Kirchenmusik im dritten Reich* abgedruckt, womit man Jahnn auf der Grundlage seiner literarischen Werke als Orgelfachmann endgültig diskreditierte.

Zunächst brandmarkt Herzberg Jahnn in diesem Artikel als Kommunist und Vaterlandsverräter: *1915 entzog er sich der Einziehung zum Kriegsdienst dadurch, daß er mit seinem Freunde Harms nach Norwegen fuhr und dort bis zum Ausbruch der Revolution verblieb. Dort schrieb er ein Drama »Pastor Ephraim Magnus«, das 1919 im jüdischen Verlag S. Fischer erschien und – mit dem Kleispreis ausgezeichnet wurde. Diese Tatsache ist bezeichnend für den damaligen Tiefstand der deutschen Kultur. Zu dieser wüsten Schmiererei bekennt sich Jahnn noch heute, wenn er auch, »sehr jung noch, sich ein wenig näher an die Hölle herangedacht habe.«* (Jahnn, Briefe II, 1210)

Bei dem in Anführungszeichen gesetzten Teil des letzten Satzes handelt es sich um ein Zitat aus der Zeitschrift *Literarische Welt*, in der Jahnn sich 1932 als Autor vorgestellt und dabei auch über das Stück *Pastor Ephraim Magnus* und dessen von Mißverständnissen geprägte Rezeption geäußert hatte: – *Es ziert mich nicht, wenn ich behaupte, auch heute noch stehe ich zu dem Werk, und es hat Qualitäten, etwas hochwertiger als Pappe; aber nach einem Jahrzehnt Lebenserfahrung, in dem ich Fromme und Gerechte ganz grau vor Kleinheit und Parteilichkeit gesehen habe, und die Geschichte, im kleinen und großen, nichts als eine bemalte Hure, als das Geringste, als einen zerfallenden und übel riechenden Fetzen, darf ich mich darauf besinnen, daß ich, sehr jung noch, ein wenig näher an die Hölle mich herangedacht habe, ohne zu fälschen, als die Meute, die glaubte, ein Recht zu haben, mir das Fell zu verprügeln.* (Jahnn 1991 I, 629)

Deutliche Worte, von denen Herzberg, auf den sie voll zutreffen, sich nur durch ein zusammengestrichenes und aus dem Kontext gerissenes Zitat zu distanzieren wußte. Jene verstümmelte Fassung kommentiert er in seinem Artikel: *Ein treffende Selbsterkenntnis, denn es gibt wohl kaum eine sexuelle Verirrung, die der »Dichter« in seinem Drama nicht gestaltete, einschließlich der scheußlichen Perversität der sexuellen Leichenschändung (S. 161).* (Jahnn, Briefe II, 1210)

Herzbergs Artikel, in dem dieser auch darauf aufmerksam machte, daß Jahnn trotz der offenkundigen Minderwertigkeit seiner Werke und seiner Person noch immer das Amt des Orgelsachberaters der Stadt Hamburg bekleide, kostete Jahnn dieses Amt und hätte ihn beinahe auch die Wohnung im Hirschparkhaus gekostet, die er zu einem günstigen Preis von der Stadt gemietet hatte. Als Jahnn sich nach der Rückkehr von Thurø in Hamburg nach der Ursache für die Suspendierung vom Amt erkundigte, bekam er das alte Lied zu hören: *Mein Orgelbau in Ehren etc., aber dieser Schriftsteller Jahnn!* So faßt Jahnn das Gespräch bei der Behörde in einem Brief vom 12. Juni 1933 an Karin Michaelis zusammen: *Die Melodie können Sie sich einigermaßen vorstellen.*

Ein vorzeitiges Echo findet die Situation, in die Jahnn 1933 durch Herzbergs Hetze geriet, in *Die Zwickmühle*, wo der »Orgelbaumeister α« in dummdreistem Tonfall fortfährt: *Weiter habe ich mir gesagt, es ist ja weiter nicht gefährlich, wenn's nachher nicht stimmen sollte, in Deutschland jemanden zu verdächtigen. Wir sind ja nicht in England.* (Jahnn 1988, 855)

Jahnns Verteidigerin, die »Orgel«, die darauf empört die zahlreichen Stimmen erhebt, wird in ähnlicher Weise mundtot gemacht, wie dies 1933 ihrem Erbauer geschah: *Die Orgel singt den Gesang Hölderlins von den Deutschen, daß sie ein Nation von Lakaien. Ehe es zu Skandalen kommt, wird ihr der Wind entzogen, weil ja Fachleute anwesend sind.* (Jahnn 1988, 856)

Auch dieser Aspekt des Geschehens weist frappante Ähnlichkeit zu einer Stelle in Herzbergs Artikel auf, an der dieser aus einem Aufsatz Jahnns zitiert. Jahnn hatte im April 1930 in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* geschrieben: *Ich bin lange zu der Erkenntnis gekommen, daß Deutschland zu einem Kulturland dritten oder vierten Ranges herabsinkt. Es vermag Unsummen für ein in jedem Sinne schädliches Heer aufzubringen, für politische Kuhhändel aller Art, für die Festigung und Ausbau einer apokryphischen Kirchenmoral, für planmäßige Verhetzung der kommunistischen Weltanschauung, für Aufrechterhaltung mittelalterlicher Gesetze und Vergeltungsmethoden, – Pfennige höchstens für wesentlich saubere Dinge – denn die Nation der Lakaien handhabt den Zensurhebel.* (Jahnn, Briefe II, 1211)

Nachdem die Verteidigung Jahnns endgültig zum Schweigen gebracht ist, kann der »Orgelbaumeister α« seine Aussage zu Ende füh-

ren und erklären, warum er so froh ist, in Deutschland zu leben: *In England kostet Ehrabschneiderei Pfunde, den nämlich, der abschneidet. Bei uns ist das, Gottseidank, ganz anders.*

Für eine Diktatur, wie sie 1933 in Deutschland aufzog, beansprucht diese Aussage volle Geltung. Aus eben diesem Grund aber stellte Jahnn *Die Zwickmühle* wohl auch niemals fertig, geschweige denn, daß er sie veröffentlichte. So treffend der gegen Ende der Weimarer Republik entstandene Text die Verhältnisse im nationalsozialistischen Deutschland beschreibt, so unzutreffend beschreibt er die unseres demokratischen Deutschland. Auch hier zwar »kostet Ehrabschneiderei« nicht unbedingt »Pfunde«, auch hier ist es möglich, daß die öffentliche Meinung ungerechtfertigterweise anklagt und der »unbekannte Richter« sie dabei unterstützt. Aber es ist ebenso möglich, daß das Publikum die Klage der öffentlichen Meinung abweist.

Auch wenn es auf den ersten Blick scheint, als würden Literaturwissenschaftler und -kritiker sich zum Richter über die Autoren aufschwingen, deren Werke sie beurteilen, in Wirklichkeit rufen sie durch die Verkündung ihres Urteils das Gericht an, ihr Publikum, auf daß es das Urteil beurteile und gegebenenfalls revidiere.

Ist es nun aber so um die Res Publica bestellt, stellt sich die Frage, warum um alles in der Welt das Publikum den Anruf der Kritiker und Interpreten so konsequent überhört? Liest es doch täglich in Feuilletons deren Essays und Kritiken. Die Ignoranz der breiten Leserschaft könnte Feuilletonisten und Wissenschaftsliteraten beinahe den Eindruck vermitteln, daß ihre Werke außer von den eigenen Kollegen überhaupt nicht zur Kenntnis genommen werden! Oder schlimmer noch: Sie könnten den Eindruck gewinnen, die Mehrheit des Publikums glaube, sie legten keinen Wert darauf, daß ihre Texte zur Kenntnis genommen werden. Die Ignoranz der Leserschaft könnte sogar – und das ist wohl das Schlimmste, was echte Publizisten sich vorstellen können – den Eindruck vermitteln, das Publikum glaube, sie sähen in ihm ein Heer von Unmündigen, die zu allem, was die Damen und Herren von sich geben, Ja und Amen sagen.

Ein wahrlich fatales Mißverständnis! Ein Mißverständnis, das allenfalls durch eine gewisse anerkennenswerte Scheu, den Publizisten mit dem von ihnen eingeforderten Urteil wehzutun, entschul-

digt werden könnte. Weniger anerkennenswert wäre schon eine gewisse, zwar nachvollziehbare, doch durch und durch ungerechtfertigte Scheu des Publikums vor dem Neuen: Einmal so umfassend über eine Kritik oder Deutung zu urteilen, wie es die Deuter und Kritiker, die dieses schwere Amt übernommen haben, täglich mit literarischen Werken tun. Am wenigsten anerkennenswert aber – und den Publizisten selbst gewiß am unverständlichsten – wäre die Furcht des Publikums davor, von den Publizisten für eine Stellungnahme verachtet oder gar aus der Res Publica verbannt, das heißt an der Veröffentlichung einer Stellungnahme gehindert zu werden. Schließlich lebt die Res Publica davon, daß ihre Grenzen über alle Landesgrenzen und Denkverbote hinweg täglich neu gesetzt werden. Jeder in und für sie tätige Herausgeber macht vor Begeisterung einen Luftsprung, wenn es ihm gelingt, ein Werk herauszugeben, das einen publizistischen Grenzfall darstellt.

Am 26. Februar 1948 schreibt Jahnn an Helwig, wohl wissend, daß er nur durch einen ordentlichen Skandal wieder interessant für die Zunft der Herausgeber werden würde: *Ich habe nur noch einen Vorsprung im literarischen Betrieb: daß ich wirklichen Anstoß errege.* (Jahnn 1986, 788)

Denn die Verleger sind – im Gegensatz zu dem, was ihnen immer wieder nachgesagt wird – keineswegs nur auf das Geld der Buch- und Zeitungskunden aus. Noch lieber als mit Bestsellern verdienen sie ihr Geld mit Werken, die sich gut verkaufen, weil jeder wissen möchte, was Schreckliches oder Großartiges darin steht. Jahnn bemerkt: *Anstoß mit Anstand zu erregen, ist ja eine künstlerische Leistung. Das Satanische ist nur, daß es die geistige Reaktion versteht, im Gegensatz zu allen Richtungen vor dem Kriege, die Gerüchte über mich soweit zu Tatsachen zu erhärten, daß es mir ans Fleisch des persönlichen Lebens geht.*

Nachdem es *Pastor Ephraim Magnus* immerhin noch zu einem kleinen Aufruhr im Literaturbetrieb gebracht hatte, zu jener Kontroverse, von der jeder Publizist träumt, wurde es mit den Jahren immer stiller um Jahnn. Kein Herausgeber erwartete im Hinblick auf seine Werke mehr einen Sturm der Entrüstung. Die über Jahnn herrschende öffentliche Meinung war inzwischen so einheitlich schlecht geworden, daß eine Kontroverse nur noch durch einen ebenso wundersamen wie nicht zu erwartenden Einspruch von Seiten des Pu-

blikums möglich geworden wäre. Da dieser ausblieb, schlossen sich für Jahnn die Grenzen zur Res Publica, und es kostete ihn mit jedem weiteren Werk mehr Kraft, die sich vor seiner Nase schließenden Türen der Verlagshäuser wieder aufzustoßen.

Ist es aber, frage ich mit Blick auf unsere Mitbürger in Wissenschaft und Kritik, ein besseres Los, in diesem unseren gemeinsamen Staate wie die Made im Speck zu leben, unablässig und ungehindert zu publizieren und zum Dank dafür vom Publikum kein Urteil, sondern immer nur laue, aus der Angst vor der Macht der öffentlichen Meinung geborene Zustimmung zu erhalten?

Die Furcht der meisten Menschen davor, der öffentlichen Meinung zu widersprechen, ist auch der Grund für das Mißtrauen, das Jahnn gegenüber dem Staat empfand, in dem sie herrscht. Denn die Furcht vor Widerspruch hat noch heute zur Folge, daß die öffentliche Meinung der Bundesrepublik Deutschland sich – obwohl sie keinem Diktat außer dem eigenen unterliegt – verhältnismäßig einheitlich gestaltet und kaum je tiefgreifend verändert.

Dennoch war Jahnn, wie Schweikert im *Nachwort* zu *Fluß ohne Ufer* meint, kein Antidemokrat. Schweikert schreibt: *Sein bedingungsloser Pazifismus, seine Ablehnung von jedweder Herrschaft und Gewalt, sein Mitleid mit dem Menschen trennten ihn vom Nationalsozialismus. Nicht weniger allerdings hat er die westlichen Demokratien verabscheut.* (Schweikert 1986, 962)

So skeptisch Jahnn der Demokratie aus den genannten Gründen auch gegenüberstand, in einem Brief vom 19. August 1946 an Heinrich Christian Meier stellte er fest: *Ich selbst habe bisher einen Vorteil in der Demokratie, der politischen, erkennen können: sie hat ihrem Bürger gestattet, sich von den Maßnahmen seiner Regierung zu distanzieren, (was ja im Hitlerreich nur durch Abreise geschehen konnte), also den Mund aufzumachen. (Wie weit das inzwischen eingeschränkt wurde, weiß jeder.)*

Einen entscheidenden Vorteil der Demokratie gegenüber der Diktatur sah Jahnn in der Meinungsfreiheit und der darin begründeten Möglichkeit, der eigenen Meinung durch Publikation Ausdruck zu verleihen. Er war sich allerdings darüber im Klaren, daß die durch die Verfassung garantierte Meinungsfreiheit allein von keinem grossen Wert ist: *Dies Recht, selbst wenn es im vollen Umfang bestände, ist*

entwertet, weil auch das lauteste Geschrei der lautersten Erkenntnis durch den Lautsprecher einer einzigen Etagenwohnung übertönt wird.
Erst dann kommt das Recht auf Meinungsfreiheit zur Geltung, wenn die Staatsbürger ihre Meinungen selbständig entwickeln und vertreten und sich nicht nur der Meinung der Mehrheit oder einer einflußreichen Gruppe anschließen: *Da der Staat, auch der demokratische, die Reklame handhabt, wird die Freiheit bis auf ein Minimum reduziert.*
Dieses »Minimum« an persönlicher »Freiheit«, das die Demokratie gegenüber der Diktatur gewährleistet, erkannte Jahnn an. Immerhin – und dies ist der entscheidende Vorteil, den die Demokratie gegenüber der Diktatur besitzt – kann in ihr niemand dem anderen einer Meinung wegen das Leben nehmen. Immerhin besteht in ihr die Chance, die eigene Meinung öffentlich zu äußern; und immerhin besteht die Chance, denen, die das – offiziell oder nicht – zu verhindern trachten, mit Hilfe des Gerichts oder einer Handvoll Gleichgesinnter Einhalt zu gebieten.
Da all dies auch in der Bundesrepublik Deutschland der Fall war, gab es für Jahnn nach dem Krieg keinen trifftigen Grund, *Die Zwickmühle* zu veröffentlichen. Seine gelegentlichen Ohnmachtsgefühle und sein berechtigter Zorn auf die, die ihm das Leben und Schreiben schwermachten, rechtfertigten eine so folgenschwere Tat nicht. Jahnn wußte, daß keine der Kritiken und Interpretationen seiner Werke, sollten sie auch mit noch so niedrigen Absichten verfaßt sein, in einer republikanischen Gesellschaft zur Bedrohung seiner persönlichen Freiheit oder zur »Abschneiderei« seiner »Ehre« taugt. Denn in der Res Publica stehen Kritiker und Deuter mit ihrem Namen und ihrem Ruf für ihre Tat ein.
Findet sich aber niemand, der ihre Texte begutachtet, verlieren sie das Gefühl für den Stellenwert ihrer öffentlichen Äußerungen. Der öffentliche Raum, in dem sie hoffen, auf echte Gegner und Befürworter ihrer Meinung zu stoßen, verkommt durch die Gleichgültigkeit des Publikums zu einer Art Wohnzimmer oder Stammkneipe, in der immer wieder die gleichen Meinungen und Vorurteile geäußert werden.
Aus diesem Zustand unverschuldeter Unmündigkeit wollen wir Deuter und Kritiker befreien! Die meisten von ihnen werden es uns zu danken wissen. Nur bei denen mag unser Vorgehen auf Wider-

stand stoßen, die übersahen, daß sie mit ihren Veröffentlichungen den Gesellschaftsvertrag der Res Publica unterzeichneten.
Es ist also möglich, daß einige unter ihnen, die den Namen »Publizist« nicht verdienen, unser Vorgehen für das eines Winkeladvokaten halten, der sich von Jahnn berufen fühlt, gegen sie Klage zu erheben. Daß wir den Interpretationsspielraum ihrer Texte für unsere Zwecke nutzen, mag ihnen als Übergriff, als Annexion erscheinen.
Aber wir eignen uns nichts an, beschädigen es auch nicht. Wir nehmen uns nur, was uns kraft Vertrages zusteht, was Deuter und Kritiker sich mit ihren Publikationen von Jahnn nahmen und was sie sich ebensogut von uns nehmen können. Daß es manchem vorkommt, als hätte er einen Pakt mit dem Leibhaftigen geschlossen, als er seinen Namen über den Titel seiner Interpretation setzte, ändert nichts an den Tatsachen.

3.2 Über die Wirkung der projektiven Beziehungen Horns auf die Interaktion zwischen Leser und Autor

3.2.1 Entlarvung des Gesprächs mit dem Fremden als Gespräch Horns mit sich selbst

Laß uns, Weggenosse, nach der Klärung der Rechtslage nun zum zweiten Teil der Untersuchung übergehen. Die drei Publizisten, deren Texte neben der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* von nun an im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit stehen, habe ich unter einer Vielzahl von Darstellern ausgesucht, die sich mit wissenschaftlichen und journalistischen Arbeiten um die Rolle des Komponisten und Mörders Horn beworben haben. Die von Jahnn verfaßte öffentliche Ausschreibung lautet offiziell zwar auf den Komponisten, ich bin mir jedoch sicher, daß die Auserwählten die für sie vorgesehene Doppelrolle spielend meistern werden. Die leer ausgegangenen Bewerber sollten dies nicht persönlich nehmen. Ich bin sicher, sie hätten (auch wenn sie weiblichen Geschlechts sind) dasselbe leisten können – und sollte es nicht der Fall sein, so wäre auch das kein Grund, sich zu schämen.
Da die drei Auserwählten die Rolle des Gustav Anias Horn spielen, wird unser Augenmerk auch weiterhin auf den ehemaligen blinden

Passagier gerichtet bleiben, den die Zeit, das heißt Jahnns Federhalter, nach einer achtundzwanzig Jahre währenden Irrfahrt durchs Leben hinter dem Buchdeckel des ersten Bandes der *Niederschrift* ausspukt. Damit wären wir auch bei dem, der neben den vier anderen mehr und weniger imaginären Personen des Dramas mit im Spiel ist beziehungsweise bleibt: Der Schriftsteller, Orgelbauer und Musiktheoretiker Hans Henny Jahnn.

Zur Zeit der Niederschrift der *Niederschrift*, die ihn im Gegensatz zu Horn, der ein Jahr schreibt, fast zehn Jahre kostete, war Jahnn wie der Ich-Erzähler zwischen vierzig und fünfzig Jahre alt und wohnte wie dieser auf einer Ostseeinsel, die das ihre zur Authentizität der Naturbeschreibungen beitrug. 1940 verpachtete Jahnn den Bornholmer Hof und zog, unter anderem, um sich ganz Horns Niederschrift widmen zu können, mit seiner Familie und seinen Tieren, einer Dackeldame namens Nebulo und einer preisgekrönten belgischen Stute namens Lotte, in ein Häuschen, das er zuvor eigenhändig umgebaut hatte. Dieses, welches heute noch auf Bornholm steht, gleicht frappant dem Haus des Komponisten Horn, der mit einem Pudelrüden namens Eli und einer belgischen Stute namens Ilok auf der Ostseeinsel Fastaholm wohnt – was den einen und anderen Leser der *Niederschrift* seit Jahrzehnten immer wieder und immer noch zur Annahme verleitet, Horn sei mehr oder weniger mit Jahnn identisch.

Tatsächlich ist der Unterschied zwischen den beiden für Außenstehende schwer zu erkennen. Auf den ersten Blick besteht er nur darin, daß Horn mit den Tieren allein lebt und statt eines Romans einen Lebensbericht schreibt. Die meisten Leser – und selbst Bekannten Jahnns wie Helwig erging dies so – glaubten und glauben bis heute, der blinde Passagier sei nach dem Sturz durch die Zeit am Schreibtisch seines Schöpfers gelandet. Er könnte allerdings auch – und dies übersehen die meisten ebenfalls – an ihrem eigenen Schreibtisch gelandet sein. Immerhin sind viele der Leser und Deuter im gleichen Alter wie Jahnn und Horn, haben wie Jahnn Familie oder leben wie Horn allein, besitzen innig geliebte und umsorgte Haustiere – und eines verbindet sie alle miteinander: Sie schreiben – Jahnn einen Roman, Horn einen Lebensbericht und die Deuter eine Interpretation.

Um die drei Werke und Personen sauber voneinander zu trennen, ist es im Falle der Interpretation also angebracht, das eigene Verhalten im Spiegel des Textes genau zu beobachten, um herauszufinden, was am Romangeschehen der eigenen Anschauung entspricht und was im Gegensatz dazu der Anschauung der beiden anderen, Horn und Jahnn, entsprechen könnte.

Im ersten Satz der *Niederschrift* erzählt ein unbekanntes Ich: *Vor Jahresfrist begegnete mir ein Mensch, der mir Vertrauen einflößte.* (Jahnn, Niederschrift I, 7)

Die Begegnung des Lesers mit dem »Mensch« im Buch ist bei der Erstlektüre jedoch noch viel zu unmittelbar, um ihm die Spiegelbildlichkeit der Situation zu vergegenwärtigen. Der Leser klebt sozusagen mit der Nase am Spiegel und erkennt das eigene Gesicht darin nicht. Ohne sich dessen bewußt zu sein, wird er dem Mensch im Buch zunächst dasselbe Vertrauen entgegenbringen, das Horn dem andern bei der Begegnung »vor Jahresfrist« entgegenbrachte. Zumal auch dem Leser oft schon Menschen begegnet sind, er sie angesehen und sich, wie der Mensch im Buch, etwas dabei gedacht hat. Beim Weiterlesen fährt die Stimme in seinem Kopf zu erzählen fort: *Er hatte ein gutes, kaum verwüstetes Gesicht, obgleich er schon die Hälfte eines durchschnittlichen Lebens hinter sich gebracht hatte. Seine Hände waren auffallend regelmäßig und kraftvoll zugleich. Auch in der warmen, mit Tabaksqualm gemischten Luft des Gastzimmers im Rotna-Hotel schwollen die Venen unter der Haut nicht an. Ich konnte nicht darauf kommen, welchen Beruf der Mann mit diesen Händen vollführte. Jedenfalls verrieten sie eine ungewöhnliche Gesundheit.*

Auch der Leser wird an dieser Stelle zu der Auffassung gelangen, daß er nicht herausfinden kann, welchen Beruf der beschriebene Mann mit den wohlgeformten und »kraftvollen« Händen ausübt – solange der Erzähler es dem Leser nicht verrät. In der Erwartung, daß er diese Information irgendwann später erhalten wird, wird der Leser weiterlesen – vertrauenselig; und bald schon wird er angesichts der Fülle der im Buch geschilderten Ereignisse vergessen haben, daß der Mensch im Buch ihm noch eine Auskunft schuldig ist.

Viel später erst, nach einem Jahr oder einigen Monaten vielleicht, wenn er beispielsweise am Tisch sitzt, um über *Fluß ohne Ufer* zu schreiben, und nochmals, vielleicht um die Erinnerung an das Gele-

sene aufzufrischen, die ersten Seiten des Buches liest, fällt dem Leser möglicherweise auf, daß Horn – wie er den ihm inzwischen auf hunderten von Seiten vertraut gewordenen Menschen im Buch nun nennt – nirgendwo eine Antwort auf die Frage nach dem Beruf des Fremden mit den schönen starken Händen gibt.
Wenigstens einen Augenblick lang wird es den Leser dann vielleicht wundern, daß Horn, der sich doch scheinbar so brennend für den Beruf des Fremden interessiert, auch im Gespräch mit diesem auf den ersten Seiten des Buches keine einzige Frage in diese Richtung stellt. Vielleicht wundert den Leser dies sogar so sehr, daß er sich fragt, warum Horn die Sache mit den Händen und dem Beruf des Fremden auf der ersten Seite der *Niederschrift* überhaupt erwähnt, wenn er später nie wieder darauf zu sprechen kommt.
Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß der sich noch immer unbewußt mit Horn identifizierende Leser bei der Beantwortung dieser Frage zu dem Ergebnis kommt, Horn oder Jahnn, die in seinen Augen identisch sind, sei die Sache schlicht entfallen und diese sei demzufolge wahrscheinlich auch von keiner tieferen Bedeutung. Denn auch der Leser hatte ihr die ganze Zeit so wenig Bedeutung beigemessen, daß er sie am Ende beinahe vergessen hätte.
Es ist jedoch auch möglich, daß der Leser sich anläßlich der merkwürdigen Sache mit dem Beruf des Fremden des einst gefaßten Vorsatzes erinnert, sich im Spiegel des Textes zu beobachten, und daß der Leser sich – im Begriff, die merkwürdige Sache auf der Basis seiner eigenen Vergeßlichkeit abzutun – endlich im Ich-Erzähler der *Niederschrift* erkennt – und damit auch den »Mechanismus« erkennt, der dem Verhältnis zwischen Horn und dem Fremden zugrundeliegt.
Plötzlich fällt es dem Leser wie Schuppen von den Augen. Er weiß, welchen Beruf der Fremde mit den Klavierspielerhänden ausübt. Denn er besitzt die Gestalt des Mannes, mit dem Horn sein einsames Leben teilt und der ihm jeden Morgen beim Rasieren aus dem Spiegel entgegenblickt wie Horn dem Leser aus dem Buch. Der dem Leser darin begegnet, hat die Hälfte seines Lebens bereits hinter sich, vom Klavierspiel durchtrainierte Hände, führt nach außen ein hinreichend durchschnittliches Leben; und die Kopfschmerzen, die ihn bereits seit seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr – um

genau zu sein: seit seiner Begegnung mit einem ihm wenig vertrauenswürdig erscheinenden Menschen im Kielraum des Holzschiffes – quälen, sieht man Horn auf den ersten Blick so wenig an wie dem »Fremden«, dem er vor einem Jahr im Rotna-Hotel begegnet sein will. Über den Fremden, der offenbar er selbst ist, urteilt Horn: *Ein normales Verhältnis zur Umwelt. Ich brauchte nicht zu fürchten, auf eine kranke Meinung zu stoßen, die mein Mitleid erweckt, zugleich aber die Vorurteile in mir auf den Plan ruft.*

Mit einem Schlag bröckelt das Vertrauen, das der Leser Horn bis dahin geschenkt hat. Von nun an fürchtet er mit jedem Satz, den er liest, in den auf hunderten Seiten vor ihm ausgebreiteten Meinungen Horns auf Äußerungen eines kranken Geistes zu stoßen. Der Leser glaubt, es in Horn mit einem Wahnsinnigen zu tun zu haben, denn wie sollte er sich sonst erklären, daß Horn in der dritten Person über sich spricht?

Doch bei dieser erschütternden Feststellung bleibt es nicht. Denn trotz seines Wahnsinns scheint Horn sich seiner Identität mit dem Fremden im Rotna-Hotel bewußt zu sein. Ja, er verbirgt sie offensichtlich so mutwillig vor dem Leser seiner Niederschrift, daß er es vermeidet, die eigene Gestalt darin auch nur mit einem Wort zu beschreiben. Überdies schiebt er den Zeitraum eines Jahres zwischen sich und die Begegnung mit dem »Fremden«, dem er zuletzt wahrscheinlich am selben Morgen mit dem Rasiermesser in der Hand im Spiegel begegnet ist.

Noch viel gnadenloser aber wird das Urteil des Lesers über Horn ausfallen, wenn er, nachdem er den Roman nochmals gründlich auf mögliche Verbrechen des Ich-Erzählers hin durchforstet hat, zu der Feststellung gelangt, daß Horn die Klavierspielerhände und das Rasiermesser, mit dem er sich im Spiegel des Fremden begegnet, zu ganz anderen Zwecken als dem Klavierspielen und Rasieren gebraucht, zu Dingen, die in den folgenden Kapiteln ausführlich zur Sprache kommen und die der als Komponist getarnte Mörder Gustav Anias Horn in seinem Lebensbericht wohlweislich verschweigt.

Dennoch macht sich der inzwischen von Mitleid und Abscheu für den Erzähler erfüllte Leser der *Niederschrift* mit seinem Verhalten erneut zu nichts anderem als Horns Spiegelbild. Angesichts des durchschnittlichen Menschen, der er in den Augen seiner Mitmen-

schen ist, fährt Horn fort: – *Die Menschen betrachten das Schicksal mit den Augen ihrer Krankheit; diese Lehre habe ich empfangen. Und die Krankheit ist recht allgemein, allüberall, manchmal aufgezwungen, zumeist aber gewählt.* – Nicht nur, daß der Leser allzu lange kein Auge für die fragwürdige Weltanschauung des Erzählers hatte, die er nun für eine Geisteskrankheit hält – obwohl schon die Worte des *Holzschiff*-Erzählers ihn hätten warnen können, der aus der Sicht Gustavs mit aufrüttelnder Resignation feststellt: *Aber es war ja das Gewöhnliche, mit Blindheit geschlagen zu sein. Wer würde mit den Augen auch nur die Krankheit seines Nächsten erkennen, wiewohl sie abtastbar unter der Haut saß?* – (Jahnn 1959, 217)

Nein, die Neigung des Lesers, von sich selbst abzusehen, die er bei »seinem Nächsten« nun als »Krankheit« einstuft, hätte auch beinahe dazu geführt, daß der Leser aufgrund der Unausgereiftheit seiner Deutung die reife künstlerische Leistung Jahnns verkannt hätte. Insofern führen der Mörder wie der Leser nicht nur äußerlich ein überaus »durchschnittliches Leben«. Wie die meisten Menschen neigen sie dazu, abnorme oder kranke Neigungen bei anderen zu sehen und heilen oder beseitigen zu wollen, damit sie, die in ihren Augen Normalen und Gesunden, nicht über ihre eigenen Sünden nachdenken müssen.

Aus diesem Grund hat sich auch bis heute das angeblich dem gesunden Menschenverstand entsprechende Vorurteil gehalten, daß es sich bei Mördern um kranke oder in sonst einer Weise abnorme Menschen handelt. Dennis Nilsen, der fünfzehn junge Männer ermordete und mit seiner Homosexualität, seinem Junggesellentum, seinen sozialkritischen Äußerungen und der innigen Liebe zu der Mischlingshündin Bleep große Ähnlichkeit mit Horn aufweist, kann dies für seinen Teil allerdings nicht bestätigen. Im dreizehnten Heft seines Gefängnistagebuches bemerkt er sarkastisch: *Ich müßte mich eigentlich wie ein Monstrum mit zwei Köpfen fühlen – aber im Spiegel sehe ich nur mich, wie ich immer gewesen bin: einen anständigen, freundlichen, hilfsbereiten, veranwortungsbewußten Mann. Ich fühle mich nicht krank im Kopf. Ich habe keine Kopfschmerzen, keine Zwänge, ich höre auch keine Stimmen, in meinem Denken und Handeln deutet nichts auf Wahnsinn hin.* (Masters, 169)

Offenbar erging es Nilsen wie Horn, wenn er in den Spiegel sieht und sich mit den Augen seiner Mitmenschen betrachtet. Daß Horn die »zwei Köpfe«, über die das »Monstrum« Nilsen eigentlich verfügen müßte, im Geiste ebenso besitzt wie sein Verwandter aus Fleisch und Blut, zeigt sich auch in Horns Umgang mit den Köpfen seiner Opfer, über den wir später noch einiges erfahren werden.
Doch auch die Mitmenschen dieser »Monstren« haben ihre mehr und weniger gewalttätigen Rituale, die ihnen helfen, sich des störenden zweiten Kopfes zu entledigen, der ihnen in der Begegnung mit dem Fremden stets zu wachsen droht; und meist müssen auch in ihrem Falle andere dafür »bluten«. *Freilich, die Krankheit, welches Kleid sie auch trage, macht Unterschiede und richtet ihr Wesen nach Ratschlüssen ein, die uns unbekannt bleiben.* (Jahnn, Niederschrift I, 8)
Die »Krankheit« führt zu Gewalttaten unterschiedlicher Ausformung und Brutalität; und selbst die, die sich ihrer bewußt sind, bleiben vor ihren verheerenden Folgen nicht verschont. *Manchem löst sie die Riemen, die ihn gebunden haben, damit er sich entfalten kann, ein getäuschter Liebling der Vorsehung, andere zerschmettert sie gleich. Oder sie stürzen Stufe um Stufe, ohne noch einmal den Blick aufwärts zu erheben.* Niemand entgeht der »Krankheit«. In dem Augenblick, da er sich aufgrund ihrer Erkenntnis davon befreit zu haben glaubt, wird er in den Augen der »Kranken«, die sich als so gesund betrachten wie er selbst, zum Kranken. – *Die Zahl der Krankheit ist zehntausend. Ihr Feldzeichen ist die Entstellung. Ihr Ziel ist Verwesung.* So gesehen sieht nur der »Krankeste« die massive Persönlichkeitsspaltung, von der die imaginäre Begegnung Horns mit dem eigenen Spiegelbild als Fremdem zeugt und die dennoch seiner ganz und gar durchschnittlichen geistig-seelischen Gesundheit entspricht.
Horn erzählt: *Ich beschloß, die Kameradschaft des Gesunden zu suchen, um ihm den entscheidenden Abschnitt meines Lebens zu erzählen.* Nur der Kranke sieht, daß diese »Erzählung« des »entscheidenden Abschnittes« von Horns »Leben« zugleich an ihn, den Horns Gesundheitszustand kritisch überprüfenden Leser, gerichtet ist; und nur der Kranke sieht, daß es sich bei dieser »Erzählung« um die ihm, dem Leser, vorliegende Niederschrift des Gustav Anias Horn handelt, welche die Ereignisse eines – und zwar des fünzigsten – Lebensjahres ihres Erzählers beinhaltet.

Folgendermaßen erklärt sich Horn, warum er den »Gesunden« im Rotna-Hotel vor einem Jahr ansprach: *Vielleicht erhoffte ich, ein Urteil von ihm zu bekommen. Und das Urteil wäre mir wertvoll gewesen – als der Spruch eines nicht heimgesuchten Menschen.* Doch nur der Kranke, der in Horns Vorstellung den »Gesunden« gibt, von dem er sich »ein Urteil« erhofft, weiß, warum Horn dem »Fremden« »vor Jahresfrist« im »Rotna-Hotel« begegnete: Da Horn niemanden zum Reden und bei allem, was er auf dem Kerbholz hat, ungestraft auch niemanden suchen könnte, um über das zu reden, was ihn bedrückt, erfindet er sich einen. Der Gesunde, dem er morgens beim Rasieren im Spiegel begegnet ist, ersteht, wie Horn unter der Feder seines Schöpfers Jahnn, auf einem Blatt Papier zum Leben – einem Blatt, das Horn zum Spiegel seiner uneingestandenen Schmerzen und inneren Konflikte werden wird. Über sein zu Beginn der Niederschrift so gesund aussehendes Spiegelbild schreibt Horn: *Ich redete ihn an – es war in der Gaststube des Rotna-Hotels – es gibt in der Hafenstadt drei Gasthäuser –.*
Trotz des hastig hinzugefügten Lokalkolorits sieht der dem »Komponisten« am Schreibtisch gegenübersitzende »Gesunde« in den Wänden der »Gaststube des Rotna-Hotels« die Wände von Horns Schreibstube. *Ich setzte mich zu ihm, da er nichts dawider hatte.* Wie sollte er auch, da er keinen Mund zum sprechen hat? *Von den verhängten Fenstern her kamen die Geräusche eines Sturmes, der die Straße entlang keuchte.* Auch der »Sturm« hat keine Worte, und doch sagt er dem etwas, der *Das Holzschiff* gründlich gelesen hat. Er läßt in ihm anklingen, was sich der angehende Komponist Gustav, den Orgeltönen eines Sturmes auf hoher See lauschend, einst für seine Verlobte ausdachte. Die auf den Meeresgrund hinabgesunkene Ermordete hat ihn seither nicht losgelassen – »Schiff« und »Fracht« zerren auch Jahrzehnte nach der Tat wie Bleigewichte an Gustavs Nerven. Doch erst jetzt, im fünfzigsten Lebensjahr, beschließt er, sich einem Blatt Papier anzuvertrauen, senkt den Kopf, als könne er durch das Papier hindurch in die rätselhaften Tiefen der Vergangenheit blicken: *Ich horchte hinaus. Ich hörte das Brausen der Finsternis.* Der »Gesunde«, der ihm am Tisch unsichtbar gegenübersitzt, entnimmt den von Horn geschriebenen Worten, daß der Komponist im selben Maße, in dem er hinaushorcht, in sich hineinhorcht. *Ich sagte ohne Überleitung:*

»Als vor dreißig Jahren die ›Lais‹ unterging, war ich dabei.« (Es waren in Wahrheit seitdem nur siebenundzwanzig vergangen.) Sein Gegenüber, das ihn besser kennt als er sich selbst und um die kleineren und größeren Ungenauigkeiten in Erinnerung und Ausdruck Horns ebenso weiß wie um die Art der von Horn bevorzugten Mordopfer, macht Horn jedoch augenblicklich darauf aufmerksam, daß es fatal ist, dem Holzschiff im Nachhinein den Namen »Lais« zu geben. *Er antwortete mir schon:*

»›Lais‹ war doch der Name einer hübschen Hure, die vor ein paar Jahrtausenden Athen unsicher machte.« Er zwingt Horn damit, klarzustellen, daß es sich bei der »Lais« keineswegs um eine Frau, gar eine Hure handelt, wie er sie einst in Ellena sah, bevor er sie ermordete:

»Es war ein schönes Schiff«, sagte ich.

»Schön muß sie gewesen sein«, anwortete er, »es wird erzählt, daß sie nicht nur den zahlungsfähigen jungen Männern gewöhnlichen Zuschnitts gefiel, sogar der einfältige Diogenes, der später in einer Tonne hauste, sich nicht wusch und nach Einbruch der Dunkelheit mit einer Laterne ausging, soll sich vorübergehend bemüht haben, ein ordentlicher Mensch zu sein, um ihr angenehm zu werden.«

Horn aber mißfällt der sarkastische Unterton, der in der Stimme des offenbar nur auf den ersten Blick gesund Aussehenden mitschwingt; und mehr noch mißfallen ihm dessen Anspielungen auf seinen, Horns, Hang zum Philosophieren, seine einsame Behausung und seine nächtlichen Touren durch Bordell- und Hafenviertel. Verzweifelt versucht Horn, das sich stürmischer als beabsichtigt gestaltende Gespräch wieder in ruhigere Bahnen zu lenken. Er beharrt auf seiner Meinung über die »Lais«: *»Es war ein schönes Segelschiff.«* (Jahnn, Niederschrift I, 9)

Wie um die Wahrhaftigkeit der Erlebnisse zu beglaubigen, beschreibt er das Schiff mit einigen Sätzen und fügt trotzig hinzu:

»Es ging auf der ersten Fahrt unter.«

Gleichsam gelangweilt entgegnet ihm das ausgebremste Gegenüber: *»Vor dreißig Jahren* [...] *dessen wird sich niemand entsinnen. Es ist unwichtig geworden.«*

Hierbei könnte es der ehemalige blinde Passagier eigentlich bewenden lassen. Da der Schuh jedoch noch immer drückt, entschließt er sich das Gespräch mit dem »Fremden« fortzusetzen und etwas über

sich und seine augenblicklichen Probleme zu sagen. Dem überkritischen Spiegelbild gibt er scheinbar beiläufig zu bedenken: *»Vielleicht leben noch viele der Besatzung* [...] *und der Schiffbruch hat sich ihnen eingegraben. Des Nachts träumen sie davon. Es hat vielleicht ihr Leben verändert, wie das meine verändert worden ist. Ich wurde angefaßt und aus der Bahn geworfen.«*

Doch im »Gesunden« wecken diese Sätze kein Mitleid. Ihn stört der Drang des Doppelgängers, gegenwärtige Ereignisse in die Vergangenheit zu projizieren und so zu tun, als ob sein erster der einzige »Schiffbruch« im Leben des Gustav Anias Horn gewesen wäre: *Er antwortete mir: »Jedenfalls ist es schädlich, die Vergangenheit für etwas Wirkliches oder gar für etwas Wahrhaftiges zu halten.«* Sie sagt lediglich etwas über Horns mörderische Gegenwart aus, auf die der Fremde jedoch nur anspielen, die er nicht mit deutlichen Worten beschreiben darf. Im Gegenzug gibt er Horn zu bedenken: *»Der Mensch verändert sich mit je sieben Jahren von Grund auf.* [...] *Es sind nicht die gleichen Muskeln. Nicht der gleiche Augapfel schaut sich die Erde an. Das Blut ist vielmals ausgejätet.«*

Der Leser, der die Erfahrung gemacht hat, daß die Welt nach sieben Jahren – und um wieviel mehr nach den vier mal sieben, die seit dem Schiffbruch, oder den sieben mal sieben, die seit Horns Geburt vergangen sind? – in der Tat anders aussehen kann, vermag die Worte des Fremden vollauf zu bestätigen. In Horn aber, der die Bedeutung des vergangenen »Schiffbruches« ebensowenig einsehen möchte wie sein gegenwärtiges Leben, rufen sie nur trotzigen Widerstand hervor: *»Ich entsinne mich jedes einzelnen Tages, als wäre es gestern gewesen. Ich habe die Reden noch in meinem Ohr und kann sie mit unverfälschten Worten wiederholen.«*

Dem Leser aber geht er damit in die Falle. Denn diese Worte glaubt Horn nicht einmal, wer ihm so sehr gleicht, daß das Gespräch mit dem Fremden ihm schleierhaft bleibt. Das eine bekommt auch er mit: Daß das Gespräch niemals so stattgefunden hat, wie Horn es beschreibt.

So hätte auch er eigentlich erkennen können, daß die von Horn geschilderten Ereignisse der jüngeren Vergangenheit von diesem so notdürftig erfunden und mutwillig gefälscht sind wie die Ereignisse vor Jahrzehnten. Vielleicht kommentiert Horns Gegenüber die Sätze

Horns aus diesem Grund nicht und philosophiert munter weiter: *»Die Gelehrten streiten noch darüber, ob nicht sogar unsere Knochen und das Mark in ihnen zehnmal auf den Kehrrichthaufen gekommen sind, ehe wir, sichtbar für jedermann, dort landen.«*

Da fällt Horn plötzlich ein, wie er die ihn allmählich nervenden Weisheiten des Fremden in seinem Sinne auslegen kann. Besessen von einem Gedanken, der sich wunderbar aus denen des Fremden über die Wandelbarkeit der Identität ableiten läßt und Horn von der erdrückenden Schuld zu entlasten verspricht, schreibt dieser: *Ich antwortete ihm: »Es gibt Menschen, die hinter den Wänden eines Zuchthauses Jahrzehnte verbringen. Und die Allgemeinheit behauptet, das unwandelbare Verbrechen, die nie ermüdende Schuld dieser Unglücklichen rechtfertige die Grausamkeit.«* Fast sieht es aus, als gelänge es Horn dieses Mal, den Widersacher zum Einlenken zu bringen. Dieser pflichtet Horn mit entwaffnender Ehrlichkeit bei: *»Die Allgemeinheit weiß nicht, was sie tut. Nach einem Jahrzehnt gibt es keine Identität mehr zwischen dem Verbrecher und dem Bestraften.«*

Der Ausspruch, mochte ich ihn auch mit meiner voraufgegangenen Rede bekämpft haben, erschien mir von so viel Wahrheit erfüllt, daß ich mich verwundet fühlte. (Jahnn, Niederschrift I, 10)

Doch scheinbar entspricht auch dieses Zugeständnis des Fremden nur einer gemeinen List. Denn es provoziert Horn im Folgenden zu einem noch verzweifelteren Vorstoß in Richtung Schulderlaß. *Traurig prüfte ich meine Meinung und fand, daß unsere Übereinstimmung auf verschiedenen Wegen herbeigekommen war.* Sein Spiegelbild hatte gut reden. Es hatte sich nicht, wie der wirkliche Horn, grausamster Verbrechen schuldig gemacht. *Ich sagte: »In den meisten Fällen wird die Identität schon nach einer Stunde erloschen sein.«* Doch den erhofften Freispruch erhält Horn vom Fremden nicht: *»Das ist die höchst unbrauchbare und gefährliche Theorie eines Weltverbesserers«, brauste er auf.*

Ich nahm den Tadel hin, gedachte meines eigenen verflossenen Lebens, und blieb dabei, meinem Ausspruch Beifall zu zollen. Schließlich weiß keiner von denen, für die Horns Worte bestimmt sind, über die wahren Ereignisse von dessen »verflossenem Leben« bescheid.

Meist ist Horn von der Rechtmäßigkeit seiner Taten überzeugt. Doch nicht immer gelingt es ihm, sich der Gewissensprüfung durch den finsteren Burschen zu entziehen, der ihn manchmal schon beim

Rasieren mit abschätzigem Blick aus den zu boshaften Schlitzen verengten Augen mustert. Dabei bleibt sich das Muster der Auseinandersetzung immer gleich: Der Widersacher im Spiegel hat seinen tyrannischen Auftritt, läßt Horn die Worte meist in den Wind sprechen, geht er aber einmal auf sie ein, wechselt er kurz darauf das Thema oder weist Horn zurecht.

Das sprunghafte Verhalten des Fremden im Gespräch mit Horn offenbart jedoch nicht nur das innere Drama des Mörders. Dem Schriftsteller Jahnn diente es auch dazu, auf den ersten Seiten des Romans bereits die zentralen Themen und Motive anklingen zu lassen, die im Anschluß an das Gespräch mit dem Fremden in zahlreichen Variationen weitergesponnen und miteinander verwoben werden.

Dies geht nicht nur aus dem Roman selbst hervor, sondern auch aus einem Brief Jahnns an Weissenfels. Kurz vor Weihnachten hatte Jahnn von Willi Weismann zwei frisch gedruckte Belegexemplare des ersten Bandes der *Niederschrift* erhalten. Am 25. Dezember 1949 schreibt er anläßlich einer erneuten Lektüre des ersten Kapitels seines Werkes: *Eigenlob stinkt, sagt man. Ich hatte beim Lesen das Empfinden, daß nur wenige Schriftsteller die Kunst beherrschen, durch das Anklingenlassen von Themen dem Leser den Eindruck von der Expansion des Kommenden zu vermitteln.*

In der Tat ist, wie sich anhand der hier vorgenommenen Deutung des Gespräches mit dem Fremden erkennen läßt, das zentrale Thema von Horns Verbrechen bereits präsent, bevor der Leser in der Lage ist, den Bezug des Gesprächs zu den späteren fiktiven Ereignissen herzustellen, die ihm das mörderische Schicksal des Musikers Horn offenbaren. Jahnn sah beim Lesen Horns Schicksal bereits auf den ersten Seiten der *Niederschrift* vorweggenommen, ähnlich wie es sich in der hier vorgenommenen Deutung des Gesprächs mit dem Fremden präsentiert. Über das seines Erachtens so gelungene »Anklingenlassen von Themen«, die »dem Leser den Eindruck von der Expansion des Kommenden vermitteln«, schreibt er: *Hier ist es bis zur Vollkommenheit gelungen. Man ahnt, daß die eigentlichen Motive noch garnicht aufgetreten sind; aber ihre Spannung ist in den Strophen, die auf sie hinführen, enthalten.* (Vgl. Schweikert 1986, 1027)

Eines der Themen der *Niederschrift*, die in zahlreichen Variationen das Werk durchwirken, ist das Thema »Schicksal«. Wie erwähnt, birgt das Schicksal Horns in sich das aller Menschen einschließlich der »Lebensrechnung« Jahnns. In diesem Zusammenhang drängen sich denn auch bereits auf den ersten Seiten der *Niederschrift* gewisse Parallelen in den Lebenssituationen von Horn und Jahnn auf. Nicht nur, daß sie beide am Tisch sitzen und schreiben. So schwer wie Horn, sein Verbrechen zu rechtfertigen, fiel es Jahnn auch, sein Werk zu rechtfertigen, von dem er fürchtete, daß es manchem Leser aufgrund der engen thematischen Verknüpfung von Schreibakt und Verbrechen nicht geheuer vorkommen könnte. Vor der Veröffentlichung der *Niederschrift* fiel es Jahnn äußerst schwer, uneingeschränkt stolz auf das noch »in Bau« befindliche Werk zu sein, dessen Niederschrift ihm – wie ein Blick in die Korrespondenz dieser Zeit verrät – nicht weniger Kopfschmerzen und Angstgefühle bereitete als Horn die Niederschrift seines Lebensberichtes.

Am 22. März 1941 verrät Jahnn in einem Brief an Mumm und dessen Frau: *Es ist mir sehr schlecht ergangen.* [...] *Seit drei Wochen weiß ich nicht, woher Kraft nehmen, wie die ewige Störung des Organismus bekämpfen. Diese verzehrenden Kopfschmerzen.* Jahnn dichtete sie in produktiver Verarbeitung dem falschen Komponisten an. *Aber das ist das äußere Bild der Krankheit. Ich leide unter einer furchtbaren Traurigkeit. Ich kann es garnicht anders ausdrücken.* Und der Anlaß von Jahnns Traurigkeit ist *Die Niederschrift: Ich habe mir vorgenommen, den Fluß ohne Ufer zu vollenden. Erst allmählich wird mir klar, was ich mir eingebrockt habe.* Nicht nur, daß das Werk in seiner Komplexität den Schöpfer über alle Maße geistig und seelisch forderte, Jahnn machte sich auch zunehmend Sorgen um die Zukunft: *Dieser »Fluß ohne Ufer«, so ungewöhnlich in der Form, man wird fragen was ich damit will.*

Offenbar fand sich auch in Jahnns Leben ein innerer Widersacher ein, der ihm als Wächter und Richter beim täglichen Schreiben gegenübersaß, und zwar in Gestalt eines imaginären Lesers, der Jahnn mit dem Ich-Erzähler verwechseln und statt diesen den Autor für einen Geisteskranken halten könnte. Über den *Fluß* schreibt Jahnn: *Es ist keine schöne Geschichte. Es ist der Versuch, die Mechanik des Schicksals abzubilden. Das, was überall unterschlagen wird.* Was aber in der Auseinandersetzung der Leser des *Flusses* mit dessen Autor deutlich zum

Vorschein kommt. *Man wird das roh finden. Darin bin ich mit meinen Kritikern nicht einig. Es ist überwältigend.*
Doch ob Jahnns Verleger Maack, der noch keine Zeile des *Flusses* gelesen, aber bereits dafür bezahlt hatte, den Wert des Werkes erkennen würde, war durchaus fraglich: *Sie können sich wirklich nicht denken, was dieser Vertrag mit dem Payne-Verlag bei mir ausgelöst hat. Anfangs eine Betäubung. Ich mußte mich zurechtfinden, daß meine Arbeit noch bezahlt wird.* Ein Glücksgefühl scheint sich bei Jahnn kaum eingestellt zu haben, oder es war von so kurzer Dauer, daß er es kurze Zeit später schon nicht mehr für der Rede wert hielt. *Allmählich kam dann die Verpflichtung von meiner Seite, nun auch für die Bezahlung etwas zu geben.* Von diesem Zeitpunkt an fühlte Jahnn sich wie ein Verbrecher, der mit einer baldigen Festnahme rechnet. *Am Ende nicht das, was man sich erwartet, wohl aber das, was ich noch zu geben vermag, vielleicht den letzten großen Stein, den ich ins Leere schleudere.*
Einen Monat zuvor, am 22. Februar 1941, hatte Jahnn sich Richard Tüngel, dem Lektor des Schweizer Atlantis Verlages gegenüber in ähnlicher Weise über *Die Niederschrift* geäußert: *Nochmals der Versuch, dies Leben in einem gültigen Ablauf festzuhalten, darzustellen. Ich spüre dabei, es ist vergeblich.* Kaum jemand, fürchtete Jahnn, würde sich der Zumutung stellen und eingehender über die komplexe Form der Darstellung nachdenken. *Nicht, daß ich das Gefühl hätte, ich habe meine Kraft überschätzt, nicht einmal, daß ich besonders viele Absätze für mißlungen hielte. Es ist ein Mißverhältnis zwischen meiner Mühe (einzelne Sätze habe ich zwanzigmal formuliert) und der Bereitschaft eines vorgestellten Lesers.* (Vgl. Schweikert 1986, 1000)
Diesem »vorgestellten Leser« fühlte Jahnn sich bereits während der Niederschrift des Romans schicksalhaft ausgeliefert. Der Verlagsvertrag erschien ihm wie ein Teufelspakt, der ihn in eine stetige konfliktreiche Auseinandersetzung mit den Erwartungen und Forderungen eines nur teilweise berechenbaren Publikums zwang. Selbst vor der Reaktion des ihm überaus wohlgesonnenen Lektors Werner Benndorf begann Jahnn sich zu fürchten. An seine Frau schreibt Jahnn am 7. Mai 1941: *Benndorf schreibt, er stellt sich das Buch ganz im Stile des »Holzschiffes« vor.* Als er dies schrieb, wußte Jahnn längst, wie anders als *Das Holzschiff Die Niederschrift* auf den Leser wirken würde: – *Das »Holzschiff« ist der geschleuderte Stein. Das Aufschlagen des*

Geschosses wird im zweiten Teil beschrieben. Und niemand kennt das Ziel, das es trifft, außer ich selbst.

Mit diesem »Ziel« meint Jahnn in erster Linie den Ich-Erzähler Horn, der am Ende der *Niederschrift* zu Tode kommt und dessen tragisches Schicksal zu Beginn des Romans schon soweit besiegelt war, daß Jahnn ein gutes Jahr danach dem noch zu beschreibenden Geschehen vorgriff und den Schluß schrieb (vgl. Brief vom 30. Juni 1938 an Ellinor Jahnn). Drei Jahre später nun und etwa eineinhalb Jahre vor der endgültigen Fertigstellung des Werkes, überkam Jahnn angesichts der hunderte von Seiten, die sich zwischen Anfang und Schluß aufgehäuft hatten, die Angst, das Romangeschehen könne für den Leser weder durch- noch überschaubar genug sein: *Vielleicht habe ich das Buch zu ehrlich, zu tief und zu weitgespannt angelegt. – Daran kann ich im Augenblick nichts berichtigen.*

Er tat es auch später nicht, als er im Rückblick feststellte, daß das Geschehen trotz der inneren und äußeren Spannweite motivisch so dicht ineinander verwoben ist, daß Horns Ende – und das mit seinem Ende zusammenfallende Ende der *Niederschrift* – sich von der ersten Seite an unterschwellig andeutet. Nur wenige Seiten nach Beginn des Romans thematisiert der Fremde dieses Ende anhand einiger Reflexionen über die Schicksalhaftigkeit des Zufalls erstmals explizit. An dieser Stelle versucht der Fremde, den das ergebnislose Gespräch zu langweilen beginnt, Horn zum Glücksspiel zu überreden und erklärt ihm eine angeblich sichere Methode, zu erfahren, welches Pferd beim Derby das Rennen macht. Voll Ironie brüstet sich der Fremde: *»Ich erkenne den Sieger stets an seinem Namen* [...], *an der Zahl der Buchstaben und ihrem Verhältnis zu dem der Verlierer. Man muß ein wenig addieren, subtrahieren und dividieren, und alsbald kommt das Richtige heraus.«* (Jahnn, Niederschrift I, 13)

In einer ähnlich mystischen Vertiefung in den »Gesamtschwall« des noch nicht geschriebenen Romans hatte Jahnn am Schreibtisch auch das Los Horns bestimmt; wo sich aber die auf das »Ziel« hinführenden Ereignisse noch nicht bis ins Detail vor seinem inneren Auge abgezeichnet hatten, entwickelte er sie nach und nach aus dem bereits Geschriebenen. Der Fremde erklärt: *»Die lästige Zeit vor einer Entscheidung kann man mit Hilfe der Intuition überspringen. Die Zeit ist so*

perspektivisch wie eine Landschaft. Ich wette oft, verliere nie. Die Rennbahnen aber meide ich.« (Jahnn, Niederschrift I, 13f.)
Wie Jahnn ist es allerdings auch dem Leser möglich, mit Hilfe der entsprechenden Wort- und Buchstabenmystik noch vor Ende der Lektüre zur Erkenntnis von Horns tragischem Ende zu gelangen. Folgendes läßt Jahnn Horn über den »Fremden« schreiben: *Er begann eine Anzahl von Pferdennamen von der Liste abzulesen. Mit lauter Stimme nannte er Quersummen. Zufällen der Druckanordnung legte er große Bedeutung bei.* (Jahnn, Niederschrift I, 14)
Vollzieht der Leser die Bezüge nach, die Jahnn durch konsequente Wiederaufnahme bereits angedeuteter und in Variationen ausgeführter Themen und Motive in seiner Textkomposition herstellte, wird auch für ihn das Geschehen durchschaubar. Horn schreibt: *Er sagte endlich, daß im kommenden Frühjahr in den Oaks von Epsom die Stute Nelly Hill als Dreijährige gesiegt haben werde.* Zu diesem Zeitpunkt weiß der Erzähler allerdings noch nicht, daß mit dem Schicksal der »Stute Nelly Hill« auch das seine besiegelt sein wird, das ihn am Ende der Niederschrift an der Seite der geliebten Stute Ilok ereilt, die Horns Mörder mit einem Kopfschuß tötet. Über den Fremden schreibt Horn: *Er schlug mir vor, seine Methode zu prüfen und einen Wettkontrakt abzuschließen. Es gebe Wettbüros, die zuverlässige Makler seien.* Doch auf derart windige Geschäfte will Horn sich nicht einlassen: *Ich unterbrach ihn und lehnte das Anerbieten ab.*
Ob er ablehnt oder nicht, er kann dem vom Autor für ihn vorgesehenen Schicksal nicht entrinnen. Vom ersten Satz an steuert auch Horns Niederschrift auf ihr mit dem seinen zusammenfallendes Ende zu.
So gesehen ist *Die Niederschrift* nicht nur der Teufelspakt, den Jahnn mit dem unberechenbaren zukünftigen Leser geschlossen hatte, sie ist auch der Teufelspakt, den Horn mit dem inneren Widersacher schließt, der ihn beim Schreiben unter Aufgebot aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel zur Strecke bringt. *Die Niederschrift* ist aber auch der Teufelspakt, den die Leser mit Jahnn geschlossen haben, die sich wie Horn weigern, die »Methode« des »Fremden« zu »prüfen«, und sich dennoch auf das »Gespräch« mit ihm einlassen. Im selben Maße, in dem die Deuter sich mit ihren Interpretationen zum Richter über Jahnns Werk und damit zum Herrn über dessen

Schicksal aufschwingen, wird dieses ihnen zum Schicksal. Wie auch Horn die zum Schicksal werden, deren Schicksal einst er mit seinen Verbrechen besiegelte.

Unvermittelt fragt der Fremde, dessen Vertragsangebot Horn ausgeschlagen hat: *»Haben Sie je eine Schule besucht, auf der gelehrt wurde, wie man mannbare Mädchen gewinnt und ihrer wieder ledig wird, ohne zu viele Mühe mit den Tränen zu haben, die sie vergießen, wenn es ans Scheiden geht?«*

Ich schwieg, schreibt Horn betroffen und fügt mitleidheischend hinzu: *Es ist ein Mangel an mir, daß ich nicht schlagfertig bin.* Um bei dem brisanten Thema nichts Falsches zu sagen, bleibt er eine Antwort auf die Frage sicherheitshalber schuldig. Aber auch dem Fremden selbst scheint der unsachliche Angriff schon wieder leid zu tun. Scheinbar voller Verständnis für das kompromißlose Verhalten, das Horn gegenüber »mannbaren Mädchen« an den Tag zu legen pflegt, meint er: *»Zu den Veränderungen ist man genötigt. Man ist nicht einmal grausam, man erweckt nur den Anschein. Wenn wir nach sieben Jahren nicht mehr die Gleichen sind, wie könnten wir dann noch denselben Menschen lieben?«* Und mit dem, was er wenig später säuselt, scheint er Horn sogar die Absolution erteilen zu wollen: *»Die große Liebe, die so oft beschworen, aber nur selten wirksam wird, wächst aus der gleichen Wurzel wie das Verbrechen. Sie dauert sieben Jahre und ist eine abgrundtiefe Verirrung.«*

Tatsächlich aber flüstert er Horn mit diesen Worten die Idee ein, die Liebe zu seinen Opfern nicht nur mit Worten zu beschwören, sondern mit Taten unter Beweis zu stellen. Am Ende werden diese ihn, wie wir sehen werden, das Leben kosten. Doch das ahnt Horn zu diesem Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht. Einstweilen versucht er, krampfhaft die Ruhe zu bewahren. Er schreibt: *Ich hatte mich gesammelt. Ich sagte: »Ich bin auf eine andere Schule gegangen –.«*

Er unterbrach mich sofort und sagte: »Ich weiß, daß es Ihnen nicht gefällt.«

»In der Tat«, antwortete ich, »es mißfällt mir so sehr, daß sich mir eine Reihe Entgegnungen aufdrängt, die ich zu ordnen Mühe habe.« (Jahnn, Niederschrift I, 15)

Wie Horn mit den Worten des Fremden im Rotna-Hotel erging es auch manchem Leser mit den Worten des Fremden, der in der *Niederschrift* seine Lebens- und Weltanschauung darlegt, und der – wie sich hier bereits erkennen läßt – keineswegs identisch mit Jahnn ist.

Dies entging dem einen oder anderen Leser im Eifer der Spiegelfechterei allerdings und hielt ihn daher auch nicht davon ab, eine nicht minder ungeordnete Verteidigung seiner durch den Fremden bedrohten Identität zu verfassen.
»Ihr Standpunkt ist verworren. Sie gestehen es selbst«, herrscht der Fremde, der ein Teil dieser »Verworrenheit« ist, Horn und dessen Doppelgänger, den Leser, aus dem »Spiegel« heraus an; und beschimpft ihn einige Sätze später, wohl wissend, daß dies nur die halbe Wahrheit ist: *»Mich geht Ihr nutzlos vertanes Leben nichts an.«*
»Es ist bis jetzt nicht schlechter gewesen als der Durchschnitt«, antwortete ich.
»Sie kennen den Durchschnitt ja gar nicht«, sagte er und brachte mit diesem letzten, glänzend gespielten Ausdruck der Verachtung nicht nur Horn dazu, auf etlichen Seiten sein »durchschnittliches Leben« zu präsentieren.

3.2.2 Entlarvung von Reemtsmas Text über Jahnns Werk als Text über Reemtsma und sein eigenes Werk

Die nächste Szene zeigt Horn auf dem »Heimweg« vom »Rotna-Hotel«. Das Zwiegespräch mit sich selbst hat ihn so angestrengt, daß er den Schreibtisch und das Haus verlassen mußte. Aber auch draußen hatte der Fremde ihm in den Ohren gelegen. Zurück in der warmen Stube schreibt er: *Es war kein gelinder Sturm. Er brüllte.* (Jahnn, Niederschrift I, 16)
Wie jenes erste mit schwarzschlieriger Tinte festgehaltene Gespräch mit dem »Fremden« – so laut, daß Horn das eigene Wort nicht mehr versteht. Er schreibt: *Die Luft, schwarz, rein und dicht, fiel flockig in die Lungen ein.* Ihm treten Tränen in die Augen. *Und die Flocken schmeckten salzig; ich sog ein gewaschenes Gas. Am Ende der Straße, abwärts, lag der kleine Hafen.* Aber für Horn gibt es keine Rettung. Dieses Mal hatte sein Peiniger ihn sich nur kurz die Beine vertreten lassen, dann wieder an den Tisch zurückgetrieben. *Die weißen Mauern aus Meerstaub mußten vor den Molen wachsen und wieder vergehen.* Seite um Seite füllt Horn, stets am oberen Blattrand beginnend. *Immer wieder hochgeschleudert der flüssig flüchtige Gischt, immer wieder das Zusammensinken, das Ausweichen in den schwarzen Urgrund des bewegten Wassers.* Schreibt, bis die Seiten bedeckt sind mit den Schiffchen der Worte, die ihre

Ruder in den Totenfluß zwischen den Zeilen hinabstrecken und den Text weben, der Horns Schicksal umschreibt. *Das Spinnweb der nackten frierenden Masten, aufgepflanzt auf den kleinen Segelschiffen, wiegte sich schaukelnd im Strom der Winde.*

Horns Weg in den Tod ist auf seine Weise kaum weniger peinigend als der seiner Opfer. Das andere Ich, das ihm die Feder führt, drischt zwar mit Worten und nicht mit Händen, Füßen, spitzen und stumpfen Gegenständen auf ihn ein, am Ende aber erzielt es damit dasselbe Ergebnis wie Horn mit seinen Waffen. *Mich fror. Wie lauter feine Nadeln sickerte der Sturm durch das Gewebe meines Mantels und kam leckend bis an meine Haut.*

Horn aber ist nicht der einzige, der dem Ansturm der Worte nicht gewachsen ist. Auch durch das »Gewebe« jener Texte »sickern« die Worte des »Fremden«, die wie Horns Niederschrift zum Schutz gegen den Schmerz geschrieben wurden, den das Werk beim Lesen auslöst.

Der zuletzt zitierte Satz ist zugleich der letzte eines Vortrages, den Jan Philipp Reemtsma 1994 mit zweiundvierzig Jahren anläßlich des Kongresses zu Jahnns hundertstem Geburtstag hielt. Im Druck erschien der Vortrag erstmals 1995 im *Literaturmagazin* des Rowohlt Verlages. 1996 gab Reemtsma ihn mit geringfügigen Änderungen zum zweiten Mal heraus. Der Titel blieb derselbe: *Die Blutkur oder Die Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche und warum alles immer wieder auf den Mord hinausläuft.*

Doch handelt Reemtsmas Vortrag nicht etwa – wie es auf den ersten Blick scheint – von den Ursachen der blutrünstigen Verbrechen des Mörders Horn und dessen »Angst vor den Ansprüchen« des Fremden, der ihm täglich von der Oberfläche des Spiegels entgegenblickt. Reemtsmas Vortrag handelt hingegen von Tötungsphantasien, die Jahnn beim Schreiben seiner Werke gequält hätten, von deren Ursachen und von den Strategien, mit denen der Autor die Phantasien in den Griff bekommen habe, obwohl die entwicklungspsychologischen Voraussetzungen in seinem Fall die denkbar schlechtesten gewesen seien. Sein Lebtag, so Reemtsma, habe Jahnn sich aus der Beziehung zur Mutter zu befreien versucht, indem er unbewußte Aggressionen gegen diese wie andere Repräsentantinnen des weiblichen Geschlechts gehegt habe; und einzig die Tatsache, daß Jahnn

sich den Haß von der Seele geschrieben habe, habe verhindern können, daß er straffällig wurde.
Was Reemtsma bei der Text- und Psychoanalyse von Jahnns Werk allerdings nicht ins Auge faßt, sind die unbewußten Aggressionen, die er selbst gegen den Autor hegt. Zwar ist dieser weder Mutter noch Frau, aber das nicht minder unschuldige Opfer einer verbalen Attacke, die aus Reemtsmas Schwierigkeiten im Umgang mit den Themen von Jahnns Werk resultiert: Sexualität, Gewalt und Tod. Diesen Themen widmete Jahnn sich von *Pastor Ephraim Magnus* bis zu *Fluß ohne Ufer* auf – im wahrsten Sinne des Wortes – unverschämte Art und Weise; doch tat er dies nicht, um seinen persönlichen Schwierigkeiten Ausdruck zu verleihen, noch um das Publikum zu provozieren. Es lag ihm vielmehr daran, die Menschen im Umgang mit Themen zu spiegeln, die selbst heute noch vielfach mit Tabus belegt sind.
Diesen zentralen Aspekt von Jahnns Wirken als Autor verkennt Reemtsma völlig. Ähnlich wie Theweleit im »soldatischen Mann« sieht er in Jahnn nichts als ein von der Mutter enttäuschtes Kleinkind, ob dieser nun einundzwanzig oder neunundvierzig Jahre alt war. Seine psychoanalytisch begründete These über den Beweggrund von Jahnns Schaffen belegt Reemtsma denn auch fast ausschließlich mit Textstellen aus frühen und zum überwiegenden Teil unveröffentlichten Texten Jahnns – ohne in Rechnung zu stellen, daß diese – auch und gerade unter ästhetischen Gesichtspunkten – für Jahnns Schaffen nur eingeschränkt repräsentativ sind.
So bezieht Reemtsma zum Beispiel zwei Essay-Fragmente zum Werk Leonardo da Vincis in die Deutung mit ein. In der Auseinandersetzung mit da Vincis Werk, die etwa zeitgleich mit der Entstehung des *Pastor Ephraim Magnus* stattfand und ihre Spuren noch in der *Niederschrift* hinterließ, entwickelte Jahnn bereits als junger Mann die Grundideen seines Gesamtwerkes, die er im Spätwerk meisterhaft ästhetisch umsetzte.
Reemtsma bemerkt: *In jenen ersten Norweger Jahren ist Hans Henny Jahnn von Leonardo da Vincis anatomischen Zeichnungen – fasziniert ist ein zu geringes Wort – in den Bann geschlagen, müßte man sagen. Leonardo ist für ihn der Bruder im Geiste schlechthin, ja, er verbürgt ihm recht eigentlich*

höchsten Geistesadel, Auserwähltsein vor allen andern [...]. (Reemtsma 1996, 46)

Ignoriert man den spöttischen Unterton, stößt man in diesen Zeilen sogar auf einen wahren Kern: Jahnn war von da Vincis Zeichnungen sogar so angetan, daß er 1916 die kurz zuvor unter dem Titel *Quaderni d'Anatomia* erschienene sechsbändige Erstausgabe von Leonardo da Vincis anatomischen Zeichnungen erwarb. 1936, nachdem der Vertrag mit Goverts geplatzt und Jahnn in Geldnot geraten war, trennte er sich schweren Herzens wieder von dieser Ausgabe und verkaufte sie über Muschg antiquarisch in die Schweiz. 1917 bereits hatte Jahnn eine Rezension der Ausgabe geschrieben, die er nie veröffentlichte, und zehn Jahre später, 1926, begann er nochmals einen Essay über die anatomischen Zeichnungen zu schreiben. Beide Texte blieben aus ungewissen Gründen unvollendet.

Jahnns Begeisterung für da Vincis Zeichnungen erklärt sich vor allem durch den aufklärerischen Anspruch, den sie mit Jahnns Werken – besonders mit Frühwerken wie *Pastor Ephraim Magnus* – gemein haben. Wie Jahnn zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts beging da Vinci seinerzeit mit den anatomischen Zeichnungen massiven Tabubruch. Sie zu veröffentlichen, wäre da Vinci, selbst wenn er Interesse daran gehabt hätte, nicht möglich gewesen. Denn als einer der ersten Menschen im Europa der frühen Neuzeit hatte da Vinci zur Herstellung von Zeichnungen gegen den erklärten Willen der Kirche Leichen seziert und damit das von ihr propagierte Menschenbild in Frage gestellt, das von rigiden Moralvorstellungen geprägt war.

Da Vincis Zeichnungen zeigen den Menschen im vollen Ausmaß seiner Sexualität und Körperlichkeit. Tabuisierte Körperzonen wie Geschlechts- und Afteröffnungen, selbst die Frucht im Mutterleib sind auf den Blättern abgebildet. Für da Vincis Zeitgenossen hätte dies eine nicht minder große Provokation und Gotteslästerei dargestellt als Jahnns freizügige Darstellung der Triebhaftigkeit und Gewalttätigkeit der Kinder des Pastors Magnus zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Aus diesem Grund also fühlte sich Jahnn in jungen Jahren zu da Vincis Zeichnungen hingezogen, deren innere und äußere Wahrhaftigkeit er ausdrücklich bewunderte. In einem Brief vom 1. September 1917 schreibt Jahnn aus Norwegen an Friedrich

Lorenz Jürgensen, einen Hamburger Reeder, der in den zwanziger Jahren einer der Hauptfinanziers der Glaubensgemeinde Ugrino wurde: *Es gehört Genie dazu, um diese letzte Schönheit von Innen genießen zu können –, und deshalb, mit Verlaub, rechne ich mich zu diesen unmenschlichen Bestien, die überall opponieren aus Widerspruchsgeist und da selig werden, wo andern Ekel ankommt.*

Diesen Satz zitiert auch Reemtsma. Daß Jahnn sich mit jenen »unmenschlichen Bestien«, zu denen er auch sich »rechnet«, zugleich auf den sehr von ihm geschätzten Schriftsteller und Anatomen Georg Büchner bezieht, verschweigt Reemtsma allerdings. Ebenso verschweigt er, daß die Briefpassage, der das Zitat entnommen ist, eigentlich von Büchner und dessen anatomischen Studien handelt. Denn Reemtsma spielt den von ihm selbst geschätzten Büchner am Ende der *Blutkur* gegen Jahnn aus (hierzu mehr in Kapitel 3.7.2) und vermeidet schon deshalb zu Beginn des Vortrags, Büchners Werk mit dem Jahnns in Verbindung zu bringen. Das nächste Zitat aus derselben Briefpassage verstümmelt Reemtsma sogar so sehr, daß der Bezug zu Büchner nicht mehr erkennbar ist: *da Vinci fand die Menschen von Außen auch minder ansprechend als von Innen. (X, 167)* (Reemtsma 1996, 46)

So steht das Zitat in Reemtsmas Vortragstext. Der vollständige Satz aus dem Brief vom 1. September 1917 an Jürgensen lautet: *Wenn ich jemals die Rezension über da Vinci fertigbekommen sollte so wird man eine der schönsten Gehirnspatien von Büchner da wiederfinden, denn da Vinci fand die Menschen von Außen auch minder ansprechend als von Innen.*

Vor allem aber verstümmelt Reemtsma das Brief-Zitat, weil es ihm in dieser Form ermöglicht, ein Bild von Jahnn als Materialist und potentiellem Gewalttäter zu zeichnen – und in dieses Bild fügt sich der mit der Anatomie verbundene Diskurs der Aufklärung und der Kritik an der bürgerlichen Moral nicht, auf den Jahnn in der besagten Briefpassage Bezug nimmt. Für diesen Diskurs stand in Jahnns Augen im neunzehnten Jahrhundert vor allem Büchner, über den er im Vorfeld des zuletzt zitierten Satzes schreibt: *Welche unabsehbaren verrückten Behauptungen hätte er den Bürgern noch auf den Kopf stürzen können im Verlaufe eines längeren Lebens, da er schon so schön anfing.* Daraufhin zitiert Jahnn sinngemäß aus Büchners anatomischen Schriften: – *Wenn Sie wissen wollen, weshalb das Gehirn der Fische so aussieht,*

wie es aussieht, so gibt es nur eine Antwort: weil es schön ist. – Das nenne ich einen Anatomen!

In der Tat hätten Büchners Worte ein gutes Motto für da Vincis anatomische Zeichnungen abgegeben, auf die Jahnn sodann kurz zu sprechen kommt. Denn die Abbildung des Inneren ist von jeher als Metapher für die Erkenntnis des wahren Geistes der Natur zu verstehen, den das Christentum jahrhundertelang verleugnete, um Herrschaft über Natur und Tierreich zu erlangen.

Auf diesen kritischen Aspekt von da Vincis Schaffen geht Jahnn in einem Brief vom 19.-22. Oktober 1916 ein, den Reemtsma ebenfalls in Ausschnitten zitiert. Jahnn, der da Vincis Aufzeichnungen gelesen hatte, schreibt: *Leonardo da Vinci rast, schillt, mahnt, die Menschen möchten nicht so oberflächlich sein – und nicht so »biesterhaft«*. Denn die verbiesterte Oberflächlichkeit menschlichen Denkens und Betrachtens verhinderte in Jahnns Augen die Erkenntnis der Ähnlichkeiten zwischen Mensch und Tier wie auch der Unterschiede, von denen einer in der menschlichen Fähigkeit zur mutwilligen und zielgerichteten Zerstörung besteht. Aus der Sicht da Vincis beschreibt Jahnn diese einzigartige Form der Gewalt: *Er schreibt wie die Leute in Toskana die Schweine schlachten, wie sie Tiere töten, die im Winter in die Nähe ihrer Häuser kommen; wie sie die Menschen, die in ihre Gewalt gegeben sind, mißhandeln morden und kastrieren. – »Der Mensch ist nicht der König der Tiere, er ist König der Bestien – –« Und so geht es Seite rauf und runter. Und da lagen nun die faulenden, zerschnittenen Bestien in seiner Kammer und stanken – und er hatte Furcht vor ihnen.*

Trotz der Skrupel, dem Ekel und der »Furcht«, den die selbst in lebendem Zustand nur teilweise liebenswerten »Bestien« im Zustand ihres Todes in da Vinci hervorriefen, hielt dieser es für nötig, sich zu überwinden und die Leichen aufzuschneiden. In dieser aus Liebe zur Wahrhaftigkeit geborenen Selbstüberwindung sah Jahnn schon als Zweiundzwanzigjähriger den eigentlichen Verdienst von da Vincis Schaffen. Es blieb für ihn ein Leben lang das Motiv jedes echten künstlerischen Handelns, auch des eigenen; und daher zählte er sich als junger Mann schon seinem Vertrauten Jürgensen gegenüber zu Aufklärern wie Büchner und da Vinci.

Reemtsma aber sieht die Ursache für Jahnns Da-Vinci-Sympathie in einem ganz anderen Aspekt von da Vincis Schaffen: *Interessant ist*

vielmehr, daß Jahnn das Gefühl seiner Auserwähltheit mit seiner Liebe zu geöffneten Bauchhöhlen begründet, und ausspricht, daß er die Metapher, die Menschen sollten nicht so oberflächlich sein, wirklich wörtlich nimmt. (Reemtsma 1996, 47f.)

Tatsächlich »spricht« Jahnn dies nirgendwo »aus«. Das, von dem Reemtsma behauptet, Jahnn habe es ausgesprochen, entspricht vielmehr dessen Deutung von Jahnns Worten. Weder in dem Satz: *Leonardo da Vinci rast, schillt, mahnt, die Menschen möchten nicht so oberflächlich sein – und nicht so »biesterhaft«*, noch in den folgenden deutet irgendetwas daraufhin, daß Jahnn das Bild von der Oberflächlichkeit des Menschen wortwörtlich verstand. Die unterstellte Wortwörtlichkeit der Bedeutung ermöglicht es Reemtsma allerdings, die von ihm favorisierte Bedeutung als einzig mögliche darzustellen. Direkt im Anschluß schreibt Reemtsma: *Mir scheint manchmal, daß die Verehrer Jahnns seine Phantasien remetaphorisieren wollen.* Hiermit betont er nochmals die Unmißverständlichkeit der nicht-metaphorischen Bedeutung von Jahnns Worten, die allenfalls einige nicht ernstzunehmende »Verehrer« bildhaft verstünden. Zum Beleg zitiert Reemtsma den früheren Hamburger Literaturprofessor Hans Wolffheim, der treffend mit dem Bild der »Oberfläche« arbeitet, um Jahnns tiefgehendes Erkenntnisinteresse zu beschreiben: *»Niemals«, schreibt Hans Wolffheim, »hat er sich an Masken gehalten, noch an Oberflächen; die Suche nach der Wahrheit begann für ihn erst unter der Haut.«*

Um seinen Verdacht zu belegen, daß Jahnn die »geöffneten Bauchhöhlen« an da Vincis Schaffen am meisten interessierten, zieht Reemtsma unter anderem einen der beiden unvollendeten Aufsätze mit dem Titel *Anatomische Zeichnungen Lionardos* aus dem Jahr 1926 heran. Darin äußert sich Jahnn über ein Blatt mit dem Titel *Das große Weib* (vgl. Abb. 12), auf dem ein androgyn wirkender weiblicher Rumpf abgebildet ist, dessen äußere Konturen nur angedeutet sind. Das Geflecht der Adern und die inneren Organe sind hingegen in aller Deutlichkeit zu erkennen. Auf den ersten Blick – und diesen Standpunkt der Betrachtung nimmt Jahnn zu Beginn der Bilddeutung ein – wirkt das Bild wie das realistische Abbild eines unversehrten lebendigen Frauenkörpers. Fasziniert von der Lebendigkeit der Darstellung, fragt Jahnn: *Wann je wurde ein Weib, ein totes Weib so erniedert, so entblößt und gleichzeitig so erhoben? Denn das gezeichnete Innere*

erhebt sich wie eine versunkene Märchenwelt an die Oberfläche des plastischen Leibes, der bestehen bleibt, durchsichtig wie Glas, fest auch in den Formen. Er wölbt sich wie nur je unzerstückt. (Jahnn 1991 I, 702)

Da Vincis Kommentar zu dieser Zeichnung verrät allerdings, daß sich das so unversehrt und lebendig wirkende Bild dieses Frauenkörpers aus zahllosen unterschiedlichen Eindrücken zusammensetzt, die da Vinci im Laufe mehrerer Sektionen von den inneren Organen der Frau gewonnen und im Geiste zu einem Bild zusammenfügt hatte. *Das große Weib* ist in Wirklichkeit also ein anatomischer Querschnitt durch zahlreiche Frauenkörper – eine Information, die den naiven Betrachter vor dem Anblick zurückschrecken lassen könnte. Jahnn schreibt: *Beglückt könnte man sich von dem Blatt abwenden, zu dem noch eine weniger ausgeführte Variante besteht. Dann aber dringt die Stimme Lionardos herauf an unser Ohr. Die Klarheit der Zeichnung wird uns wieder entrissen. Es ist ja nichts Einziges, das uns enthüllt wurde: eine Zusammenfassung, Gesichte, die durch das Hirn gegangen sind, haben den Griffel geführt. Aber und abermals sind Leichname zerrissen worden.*

Im Anschluß an das Zitat dieser Sätze aus Jahnns Essay *Anatomische Zeichnungen Lionardos* schreibt Reemtsma: *Es folgt ein langes Zitat von Leonardo, das dieses belegt – dann bricht der Text ab.* (Reemtsma 1996, 50).

Tatsächlich aber folgen den Ausführungen Jahnns zwei Da-Vinci-Zitate, von denen eines, wie Reemtsma richtig bemerkt, die Arbeitsweise da Vincis thematisiert und ein zweites, das Reemtsma offenbar übersehen hat, die Überwindung, die da Vinci die komplizierte und ekelerregende Herstellung der Zeichnung *Das große Weib* kostete. Jahnn zitiert aus da Vincis Kommentar: *Hast du aber Liebe zu solcher Sache wirst du vielleicht durch den Magen verhindert; und wenn dieser dich nicht hindert, so wirst du vielleicht gehindert durch die Furcht des Zusammenwohnens zu Zeiten der Nacht in Gesellschaft so Gevierteilter und Geschundener und schrecklich anzusehender Leichen; und wenn das dich nicht hindert, fehlt dir vielleicht die Gabe des guten Zeichnens, die zu solcher Darstellung gehört.*

Die Aufzählung führt da Vinci noch einige Zeilen fort, die immer intensiver auf die Schwierigkeiten der Darstellung eingehen, welche dem Zeichner ein unvorstellbares technisches Geschick und ungeheure Geduld abverlangte. Jahnn hatte offenbar vor, etwas über die

Gewissenhaftigkeit des Zeichners da Vinci zu schreiben. Vielleicht wollte er damals, zehn Jahre vor der Entstehung des *Holzschiffes*, auch schon etwas über da Vincis ästhetische Grundsätze schreiben, die seinen eigenen weitgehend entsprechen, wie sich am *Holzschiff* erkennen läßt, das von ähnlicher »Durchsichtigkeit« ist wie *Das große Weib*. Diese bildnerisch-ästhetische Durchsichtigkeit, die sich bei eingehender Betrachtung der Zeichnung auch ohne da Vincis Kommentar erkennen läßt, war es denn auch, die Jahnn so faszinierte – und nicht die rein optische Durchsichtigkeit.

Über all dies verliert Reemtsma kein Wort. Die Mutwilligkeit seiner banalisierenden Deutung kaum verhehlend, schreibt er über die von ihm zitierten Essay-Ausschnitte Jahnns: *Wir haben hier – und mögen darin das den Abbruch Erzwingende sehen wollen – erneut das Beieinander von Preis der Schönheit des »Innen« und Zurückschrecken vor der dazu notwendigen Zerstückelung des Leibes, die in dem Gedanken, der Frauenleib sei »durchsichtig wie Glas« scheinbar abgewehrt wird. Lesen wir aber genauer, ist es gar nicht so sehr der Schrecken vor Tod und Verletzung, gehört doch hier wie in den anderen zitierten Texten das Verletzen als Faszinosum hinzu, sondern es ist die Enttäuschung durch die Abstraktion.* (Reemtsma 1996, 50)

Reemtsma sieht im Textabbruch des Essays also einen Akt der Selbstzensur. Der Kommentar da Vincis und das darin geschilderte Herstellungsverfahren der Zeichnung habe die Zerstückelungs- und Mordphantasien zu zerstören gedroht, denen Jahnn sich in Anbetracht des unversehrt wirkenden Frauenkörpers hingegeben habe; und um seine Aggressionen nicht zu offenbaren, habe Jahnn sich gegen den Kommentar von da Vincis Äußerungen und für den Textabbruch entschieden.

Den Leser des Vortragstextes klärt Reemtsma direkt im Anschluß an das obige Zitat über den Herstellungsprozeß von da Vincis Zeichnung auf: *Der Betrachter sieht nicht einen konkreten geöffneten Leib, nicht die Leiche einer Frau, die wirklich einmal gelebt hat, sondern etwas wie einen Idealtyp, eine Synthese von Beobachtungen an vielen konkreten Individuen gemacht. Und dieser zu abstrakte anatomische Aufriß zerstört die Illusion, in einen wirklichen Menschen hineinzusehen – »Die Klarheit der Zeichnung wird uns wieder entrissen«. »Klarheit« also bestand in der phantasierten*

Konkretheit des Anblicks – nun ist alles wieder undeutlich. (Reemtsma 1996, 50)

In Wirklichkeit sagt die Art und Weise, wie Reemtsma den Textabbruch des Essays erklärt, nichts über Jahnns Verhältnis zu da Vinci und seinen Zeichnungen aus, sondern etwas über Reemtsmas Verhältnis zu Jahnn und dessen Werken. Dies bleibt dem unter der Horn'schen »Krankheit« Leidenden allerdings verborgen. Von derselben Blindheit im Hinblick auf die Bildhaftigkeit von Jahnns Worten ist Reemtsma auch im Hinblick auf die eigenen Worte geschlagen. Er verkennt, daß er mit den Jahnn unterstellten Zerstückelungs- und Mordphantasien die Tätigkeit umschreibt, der er sich selbst beim Schreiben seines Vortrags hingibt: Er »zerstückelt« Jahnns Werke, indem er Textstellen aus dem Kontext reißt und damit Sinn und Bedeutung des Ganzen entstellt.

Das gleiche gilt für den Da-Vinci-Kommentar, von dem Reemtsma meint, er habe Jahnn beim Phantasieren gestört und zur Zensur veranlaßt. Den Da-Vinci-Kommentar unterschlägt vielmehr Reemtsma selbst und kommentiert ihn nicht, um – wie er es Jahnn unterstellt – den Leser seines Textes nicht auf seine, Reemtsmas eigene tendenziöse Arbeitsweise aufmerksam zu machen. Das Interesse Jahnns an da Vincis ästhetischen Grundsätzen und am Herstellungsverfahren der Zeichnungen paßt nicht in das Bild, das Reemtsma von Jahnn zu vermitteln versucht und das es ihm – wie seinem »Bruder im Geiste« Theweleit – ermöglicht, in einer Aura moralischer Integrität zu erstrahlen.

Hierauf deutet auch die Episode aus Mark Twains Jugendbuchklassiker *Tom Sawyers Abenteuer*, die Reemtsma offenbar in der Auseinandersetzung mit Jahnns Texten einfiel und die er im Anschluß an die Deutung der Textstelle aus Jahnns Essay unvermittelt zu zitieren beginnt: *Der Lehrer, Herr Dobbins, ein Mann mittleren Alters, hegte eine tiefe ungestillte Sehnsucht. Sein Lieblingswunsch war nämlich einst gewesen, Arzt zu werden. Die Armut hatte es jedoch mit sich gebracht, daß er statt dessen nur ein armer Dorfschulmeister wurde. Jeden Tag nun nahm er ein geheimnisvolles Buch aus seinem Pult und vertiefte sich darin, wenn gerade keine Klasse ihre Aufgabe aufzusagen hatte.*

Im Anschluß an die Textpassage aus dem Kapitel *Tom nimmt Beckys Strafe auf sich* bemerkt Reemtsma kokett: – *Nein, das war nicht Jahnn,*

das war Mark Twain, »Tom Sawyer«. Schließlich verrät er dem Leser auch den Grund, weshalb diese Episode aus *Tom Sawyers Abenteuer* in einem Vortrag über Jahnns literarische Werke steht: Denn auch bei Dobbins' »geheimnisvollem Buch« handelt es sich um ein Anatomiebuch, gleich den *Quaderni d'Anatomia* da Vincis: *Becky Thatcher* [Sawyers Klassenkameradin] *öffnet in einer Pause heimlich das Buch, stößt auf eine farbige anatomische Tafel, Tom überrascht sie, das Buch zerreißt, und das spätere Strafgericht nimmt dann Tom aus Liebe zu Becky auf sich*.

Kommentarlos läßt Reemtsma die Episode aus *Tom Sawyers Abenteuer* stehen. Der Bezug, den sie zu den *Quaderni d'Anatomia* und die durch *Das Große Weib* da Vincis in Jahnn ausgelösten Mordphantasien aufweist, scheint ihm auf der Hand zu liegen. Daß auch er selbst es mit einem Buch zu tun hat, wenn auch nicht mit den *Quaderni d'Anatomia*, sondern mit Jahnns *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik*, in denen der unvollendete Essay *Anatomische Zeichnungen Lionardos* steht, ist ihm weder ein Gedanke noch der Rede wert. Dabei weist Beckys Verhalten und die Umstände, die sich für Tom Sawyer daraus ergeben, frappante Ähnlichkeit mit Reemtsmas Verhalten und den Umständen auf, die sich für Jahnn daraus ergeben. Ähnlich Becky geheimnist auch Reemtsma in Jahnns Betrachtung von da Vincis Zeichnungen eine Sünde hinein. In ihrer Schamhaftigkeit von sich auf Dobbins schließend, glaubt die kleine Becky offenbar, dieser sehe sich die Bilder im Anatomiebuch aufgrund des Interesses an Nackten an, das sie verbotenerweise selbst gelegentlich verspürt. Durch den zufällig hinzutretenden Tom Sawyer, den sie für Dobbins hält, fühlt die kleine Becky sich ertappt und schließt das Anatomiebuch so übereilt, daß *die Seite mit dem Bild bis zur Mitte* einreißt, wie es im Originaltext des Jugendbuchklassikers heißt (vgl. Twain, 180).

So erging es offenbar auch Reemtsma bei der Lektüre von Jahnns Betrachtungen, die er auf der Grundlage seines eigenen verschämten Interesses an Sex, Gewalt und Tod für gewaltverherrlichend und sexistisch hält. Statt von Dobbins fühlt Reemtsma sich allerdings vom imaginären Publikum ertappt und gibt nun, wie Becky Thatcher in *Tom Sawyers Abenteuer* dem Klassenkameraden Tom, Jahnn die Schuld an den vermeintlichen Sünden. Damit aber macht Reem-

tsma sich erst wirklich schuldig. Nachdem sie Dobbins' Buch »zerrissen« hat – wie Reemtsma Beckys Vergehen in Anlehnung an seinen ungerechtfertigten Verriß von Jahnns Werken bezeichnet – weist Becky den Klassenkameraden zurecht: *»Tom Sawyer* [...], *wie kann man nur so gemein sein? Sich so heranzuschleichen, um zu spionieren, was andere sich ansehen!«*

Sie verhält sich damit gegenüber Tom, wie sie sich vorstellt, daß Dobbins sich ihr gegenüber verhalten hätte, hätte er sie beim »Spionieren« ertappt; und Reemtsma, der glaubt, das Publikum werde sich von ihm distanzieren, wenn er sich zu Jahnn und dessen tabulosem Umgang mit brisanten Themen bekennen würde, tut es ihr gleich: Er verreißt Jahnns »unzüchtige« Werke und lenkt damit den Zorn des Publikums auf den »wahren« Sünder.

In der unseligen Verbindung von Scham und mangelnder Erkenntnis gemahnt das Verhalten Becky Thatchers und Jan Philipp Reemtsmas an den Sündenfall des Alten Testaments. In der Genesis heißt es über Adam und Eva, die auf den Rat der Schlange hin die Frucht vom Baum der Erkenntnis gekostet haben: *Da gingen beider Augen auf, und sie erkannten, daß sie nackt waren. Sie hefteten Feigenlaub zusammen und machten sich Schürzen daraus.*

Gott, der daraufhin wie gerufen kommt, erkennt die Nicht-Einhaltung seines Verbotes, vom Baum der Erkenntnis zu essen, an Adams Scham über seine Nacktheit. Als Gott ihn fragt, ob er vom Baum der Erkenntnis gegessen habe, gesteht Adam die Schmach ein und gibt Eva die Schuld daran, die ihm die Frucht gereicht habe. Diese wiederum schiebt sie auf die Schlange, von der sie verführt worden sei.

Hierin und nicht in der Übertretung von Gottes Gebot und der Erkenntnis ihrer Nacktheit liegt der eigentliche Sündenfall der Menschenkinder. Er besteht vor allem darin, daß die Menschen das Gebot des demiurgischen alttestamentarischen Gottes anerkennen, ihren Hunger nach Erkenntnis niemals an dem Baum zu stillen, dessen Frucht der Herr für sich allein beansprucht. Aus Angst, sich vor dem Allmächtigen eine Blöße zu geben, schieben die Menschen die vermeintliche Schuld auf den jeweils anderen. Die Bibelworte, welche die Autorität Gottes und die Sexualmoral der Kirche zu stützen scheinen, sind im übertragenen Sinne ganz anders zu verstehen: Das

»Feigenlaub«, mit dem die Menschen »ihre Blöße bedecken«, sind die Lügen, mit denen sie die Demütigung durch einen übermächtigen anderen von sich abzuwenden versuchen.
Aus demselben Motiv handelt Reemtsma. Um aber Menschen wie ihm den Spiegel ihres aus Scham und Hörigkeit geborenen Handelns vorzuhalten, schrieb Jahnn all seine literarischen Werke von *Pastor Ephraim Magnus* bis *Die Nacht aus Blei*. Er wußte, daß die Schamhaften und Autoritätshörigen unter den Lesern ihn für sexuell gestört und gewalttätig halten würden und konnte daher auch die große Überwindung nachvollziehen, die es da Vinci gekostet hatte, seine Zeichnungen herzustellen. *Es klingt, als schriebe Jahnn über einen Märtyrer. Über einen, der das, was ihm am meisten zuwider gewesen sei, getan habe, um etwas zu zeigen, zu beweisen, eine Wahrheit zu sagen, die anders nicht hätte an den Tag kommen können. Doch welche Wahrheit?* (Reemtsma 1996, 49)
Diese Frage formuliert Reemtsma im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Jahnns Verhältnis zu da Vinci. Die Antwort gibt er schließlich mit jener Jahnn zu Unrecht diskreditierenden Deutung der Textstelle aus Jahnns Essay über da Vincis anatomische Zeichnungen. Damit entspricht Reemtsma zwar der »Wahrheit«, die Jahnn in seinen Werken »zeigt« – bedauerlicherweise erkennt er sie als solche jedoch nicht. In seinen Augen »reißt der Vorhang des Tempels« – wie es im Markus-Evangelium über den Augenblick heißt, in dem der Hauptmann das Martyrium Christi erkennt – nicht »von oben bis unten entzwei«. Es bleibt bei der eingerissenen Seite in Dobbins' Anatomiebuch. Die eigene Sünde realisiert Reemtsma lediglich als Ereignis aus grauer Vorzeit. Im Anschluß an die Wiedergabe der Becky-Episode fragt er unvermittelt und zieht damit sogar selbst eine Parallele zwischen dem eigenen Verhalten und dem Beckys: *Was war es bei Ihnen?* (Reemtsma 1995, 99)
Und gesteht sodann: *Bei mir der Große Brockhaus in zwanzig Bänden aus dem Jahre 1932, ich hab ihn noch, zwölfter Band, Mai-Mud, die Tafel zwischen den Seiten 400 und 401, »Modell des Menschen: Brust- und Bauchorgane des Weibes«.*
Da ihm die Formulierung vielleicht zu persönlich war, änderte Reemtsma sie für die zweite Veröffentlichung. Dort heißt es nur noch: *Wer kennt dergleichen nicht?* (Reemtsma 1996, 50)

Doch fährt er sodann mit dem nächsten Satz aus dem alten Text fort, der in Bezug auf die zuvor gestellte Frage keinerlei Sinn ergibt: *Bei mir der »Große Brockhaus in zwanzig Bänden« aus dem Jahre 1932, ich hab ihn noch, zwölfter Band, Mai-Mud, die Tafel zwischen den Seiten 400 und 401, »Modell des Menschen: Brust= und Bauchorgane des Weibes«.* (Reemtsma 1996, 50f.)

Doch nicht den Parallelen zwischen seinem gegenwärtigen Verhalten und dem Beckys gilt Reemtsmas Interesse. Ihn interessieren nur die Parallelen, die sein Verhalten als Kind zu dem der Becky Thatcher aufweist. Auch Reemtsma war einst auf eine anatomische Abbildung gestoßen, wenn auch nicht im Buch des Lehrers Dobbins, sondern im *Brockhaus* seines Vaters: *Die Zeit der Mittagsruhe an Sonntagen machte die väterliche Bibliothek zu einem sicheren und ungestörten Ort, und da konnte ich dann das Buch aufschlagen und das Modell erst aus-, und dann aufklappen.* (Reemtsma 1996, 51)

Ein solcher Hort der Ruhe und Sicherheit ist allerdings auch der Wissenschaftsbetrieb, dem Reemtsma angehört und in dem das, was er über Jahnn schreibt, gängige Lehrmeinung ist. Schon Oskar Loerke hatte festgestellt: *Man zerlegt den Elephanten, und ist vor jedem Widerspruch außer dem der Narren sicher, wenn man behauptet: Sind das nicht Haare? Knochen? Hirn? Gedärme?* (Loerke, 681)

Reemtsmas Beschreibung des »Weibes« im väterlichen *Brockhaus* weist jedenfalls frappante Ähnlichkeit mit Loerkes »Elephant« und dem Werk Jahnns auf, für das er steht: *Einzelne Organe konnte man* [Buchseiten gleich] *auch zur Seite klappen – sie hatten kleine Zahlen draufgedruckt, die auf die Bezeichnungen auf der Seite links daneben verwiesen* – [unmißverständliche Bedeutungen: »Sind das nicht Haare? Knochen? Hirn? Gedärme?«] *und wenn man alles aufgeklappt hatte, war man an der anderen Seite angekommen und mußte alles wieder zuklappen und in der richtigen Reihenfolge, damit es keine Knicke gab.* (Reemtsma 1996, 51)

Denn auch wenn man sie gelegentlich verreißt, sollte man doch immer sorgfältig mit den Büchern umgehen, die man liest. Ebenso wehmütig wie uninspiriert fügt Reemtsma, der die Prozedur aus Recherchegründen zuvor nochmals nachvollzogen hat, hinzu: *Das war immer ganz schön, ein wenig unheimlich, ein wenig verboten.*

Wenn er sich doch nur daran erinnern könnte, wann und aus welchem Grund er sich damals eigentlich für das »Weib« im *Brockhaus* interessiert hatte. Wahrscheinlich hatte er, wie all die andern Jungs, ein sexuelles Interesse daran gehabt. *Verlor aber irgendwann seinen Reiz, und als die eher diffuse Neugier zur gerichteteren Sexualneugier wurde, standen mehr die Bände sieben, vierzehn und zwanzig, GAS-GZ, OSU-POR und WAN-ZZ im Vordergrund des Interesses.* Denn der Leser soll weder glauben, daß der kleine Reemtsma in Anbetracht des *Brockhaus*-»Weibes« onaniert hat, noch soll er die Dinge, die Reemtsma schon in der Pubertät interessierten, auf dem Silbertablett serviert bekommen. Kurz darauf versichert Reemtsma nochmals: *Die reine Sexualneugier wird mit dem Klappbild nicht befriedigt, nicht einmal die Phantasie wird beflügelt – wer diesbezüglich ewas wissen, ahnen will, wird das Blatt nicht ›beglückt‹ beiseite legen, sondern enttäuscht.* Was aber, wenn nicht Sex, hatte dann Reemtsmas Interesse am »Weib« im *Brockhaus* geweckt? Auf den Gedanken, daß er als Kind aus Langweile in den Bücherschränken des Vaters gestöbert haben und in dem Klappbild auf ein faszinierendes Spielzeug gestoßen sein könnte, kommt Reemtsma bezeichnenderweise nicht. Wenn es nicht der Sex war, der ihn daran fasziniert hatte, dann kann es in seinen Augen nur etwas vergleichbar Ungehöriges gewesen sein: Kindliche Aggressionen, an die er sich heute leider – oder glücklicherweise? – so wenig erinnern kann wie an seine kindliche Lust. Doch das spielt keine Rolle. Schließlich gibt es Bücher, in denen man sich darüber kundig machen kann. Zum Beispiel bei Freud, oder – noch besser – Melanie Klein, Freud-Schülerin, – denn eine Frau, die über die frühkindliche Psyche schreibt, wirkt immer überzeugender.

Reemtsma versichert: *Das Interesse, das die anatomischen Klapptafeln auf sich ziehen, ist prägenital, durchaus archaisch, und hier erweist sich die Wahl des weiblichen Körpers durch den Großen Brockhaus auch als symbolisch weise: auf der Ebene dieser Phantasien ist es der mütterliche.*

Eine gewagte These, die sich bei näherem Hinsehen als Ergebnis der Berufskrankheit entpuppt, unter der Psychoanalytiker genauso leiden wie zahlreiche Literaturwissenschaftler. Die materialistische Geschichtsauffassung der Psychoanalyse verführt auch Reemtsma dazu, das, was andere im *Brockhaus*-»Weib« sahen, mit dem zu verwechseln, was er selbst darin sehen möchte; und nicht anders verhält

es sich mit den frühkindlichen »Phantasien«, die sich um die Mutter drehen. Auch bei diesen handelt es sich schlicht um Vorstellungen, die Analytiker wie Reemtsmas Gewährsfrau Melanie Klein mit dem Verhalten von Säuglingen verbinden – Vorstellungen, die in Wirklichkeit meist mehr über das Verhalten des beobachtenden Erwachsenen aussagen, als dieser selbst ahnt.

Intuitiv hat Reemtsma mit der von Klein beschriebenen Mutter-Kind-Beziehung ein Theorem gewählt, das den Konflikt, in dem er sich augenblicklich befindet, perfekt umschreibt: *Der mütterliche Körper verbleibt ja nicht lange in der symbiotischen Beziehung mit dem Kleinstkind, sondern wird schon bald als unterschieden wahrgenommen: auf Grund von Schmerz und Versagung.* Die Reemtsma auch durch die Lektüre von Jahnns Werken zuteil wurden und daher eine radikale Abgrenzung seinerseits vom Textcorpus erforderten: *Für das Kleinstkind ist er nicht nur Quelle aller Zuwendung und Lust, sondern auch Quelle aller Gefährdung und Unlust.* Denn der Text spiegelt Reemtsma in seinen Ängsten und Schuldgefühlen. So folgt die Rache für die ihm durch das »Gift der Bücher« zuteil werdende Beschämung auf den Fuß: *Der Haß, hat Freud, einen Satz von Wilhelm Stekel aufgreifend, einmal geschrieben, sei älter als die Liebe.* Diese finstere Deutung kindlicher Gefühlsäußerungen vermag Reemtsma nur für zutreffend zu halten, weil er sich wie Freud als einen sieht, der diesen »Haß« überwunden hat.

Der Fremde im Rotna-Hotel hingegen bietet eine andere Theorie an: *»Die große Liebe, die so oft beschworen, aber nur selten wirksam wird, wächst aus der gleichen Wurzel wie das Verbrechen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 14)

Wenn es nun aber so wäre, wie der Fremde sagt: daß es sich bei Haß und Liebe um zwei gänzlich aufeinander bezogene Gefühlsqualitäten handelt, dann müßten diese sich sehr leicht miteinander verwechseln lassen. Ständig wäre man gezwungen, zu prüfen, ob das, was man augenblicklich empfindet und in der Unmittelbarkeit kaum deutlich zu verspüren ist, Haß oder Liebe oder vielleicht doch nur das Erkenntnisinteresse ist, das man als Literaturwissenschaftler nun einmal an literarischen Texten und deren Autoren hat. Da ist es doch einfacher, vom Erkenntnisinteresse auszugehen und die »so oft beschworene große Liebe« zur Mutter und zur Frau aus dem »Ver-

brechen« resultieren zu lassen, das man als »Kleinstkind« einmal begehen wollte: *Denn nur durch haß- und wuterfüllte Abwendung vom mütterlichen Körper kann das Kind sich als von der Welt unterschiedenes Ich begreifen – und dieses Begreifen ist die Voraussetzung aller liebenden Wiederzuwendung.* (Reemtsma 1996, 51f.)

Allein das Gefühl, ein »von der Welt unterschiedenes Ich« zu sein (als das Reemtsma sich zweifellos »begreift«), verhindert jedoch nicht, daß er unbewußt in einer Art Symbiose mit Jahnns Figuren verharrt. Es begünstigt hingegen, daß Reemtsma sich über Jahnns Texte hermacht, wie ein Säugling es sich in seinen kühnsten Phantasien nicht ausmalen könnte: *Dieser frühe Haß auf die Mutter ist nun mit durchaus kannibalischen Phantasien verbunden, der unbefriedigte Saugtrieb wird zum Beißwunsch, das Kind will sich des mütterlichen Körpers sowohl bemächtigen, um Verfügungsgewalt über seine Ressourcen zu erlangen, als auch ihn zerbeißen und zerreißen.* (Reemtsma 1996, 52)

So »zerbeißt und zerreißt« Reemtsma Jahnns Texte, versucht sich verzweifelt ihrer Bedeutung zu »bemächtigen«, »um Verfügungsgewalt« darüber »zu erlangen«. *Leicht legiert sich dieser orale Sadismus mit Analität, und Phantasien über den Kot im Mutterleib verbinden sich mit Wünschen, den mütterlichen Leib aufzureißen und mit giftigen Exkrementen zu füllen.* Die »giftigen« Ausscheidungen, mit denen er die Zwischenräume von Jahnns Zeilen »gefüllt« hat, hätte Reemtsma das Ausmaß seiner Aggressivität eigentlich offenbaren können. Doch in puncto »Haß« hält er sich, wie Horn, lieber an die Vergangenheit und das mütterliche *Brockhaus*-»Weib«. Dieses trug von Klein-Reemtsmas mörderischen Phantasien offenbar nicht mehr als ein paar Eselsohren davon: *Die anatomische Klapptafel erlaubt nun eine spielerische, eine ganz harmlose – ist doch das Schlimmste, was geschehen kann, ein wenig Papier zu knicken – Regression, die etwas Traumhaftes hat: aufblättern, zublättern, wiederholen, wegstellen, wiederholen, sich vergewissern: nein, es ist nichts geschehen, alles ist heil, war nur eine Phantasie, lange ist's her, ist nichts passiert: keine Strafe wird folgen.*

Auch auf den Verriß literarischer Werke folgt keine Strafe, soweit man die Eselsohren, die Reemtsma hier an »Weibes« statt davonträgt, als solche nicht betrachten mag. Über den eigenen und den Sündenfall des imaginären, vorzugsweise weiblichen Publikums schreibt Reemtsma: *Das macht man – und frau – ein paarmal, vielleicht*

auch ein paar Jahre immer mal wieder, und dann ist es endgültig versunken. Weil Reemtsma und andere, die den psychoanalytischen Unsinn glauben, das so beschlossen haben. Wenn alle sich einig sind, gelingt es Reemtsma, das »Weib« im *Brockhaus* zum Feigenblatt zu machen, mit dem er die Blöße bedecken und die Schuld in Evas Namen auf die Schlange schieben kann.

Bezugnehmend auf den in den meisten Fällen »endgültig versunkenen« Sündenfall nennt Reemtsma die »Schlange« sodann beim Namen: *In einigen Fällen nicht: Jahnns durch die Zeichnung Leonardos angeregte Phantasie wurde durch den Gedanken enttäuscht, das Abbild keiner wirklichen Frau vor sich zu haben: es war die Mutter nicht.*

Eine phantastisch anmutende These, die als Lehrmeinung eines Professors der Literaturwissenschaft jedoch von vielen ernst genommen wird. Im nächsten Satz schildert Reemtsma beflügelt, in welcher Situation er den Sünder Jahnn vor dem inneren Auge sieht: *Gleichzeitig wird sein Phantasieren überkonkret: er sieht vor dem inneren Auge Leonardo zwischen Zeichen- und Seziertisch schweifen, sieht geöffnete Leichen, meint Kot und Verwesung zu riechen.* Und merkt noch immer nicht, daß das »Phantasieren« des anderen nichts als eine Spiegelung des eigenen ist, dem er sich gerade in Bezug auf Jahnn hingibt. Er merkt es nicht, obwohl alles, woran »dieser Jahnn« sich in Reemtsmas Phantasie labt, dem entspricht, vor dem er selbst sich ekelt und das ihn zugleich zutiefst fasziniert. Er merkt nicht, daß »Jahnn« ein Teil seiner selbst ist, zu dem er sich weder vor sich noch in der Öffentlichkeit bekennen mag. Stattdessen verkündet Reemtsma nicht ohne einen gewissen herzhaften Nebenton: *Es spricht alles dafür, daß Jahnn in die alte Phantasie vom Verschlingen und Aufreißen des mütterlichen Körpers gebannt war, gebannt war von der Vorstellung offener Bäuche, die die Eingeweide bloßlegen und stinken.* (Reemtsma 1996, 52f.)

Die Grenze zu Jahnn ist an dieser Stelle durch die Direktheit der Formulierung, die anfangs noch schwammig und ausweichend war, beinahe aufgehoben. Ab diesem Zeitpunkt, gegen Ende der Auseinandersetzung, schiebt sich noch ein anderes Gefühl als Ekel in den Vordergrund von Reemtsmas Betrachtung. Er empfindet Mitleid und erkennt an Jahnn den Schmerz, den er über die eigene mißliche Lage zu empfinden nicht imstande ist. Horn nennt diesen Schmerz im Hinblick auf den mörderischen Lebensgefährten Tutein den

»schmerzlosen Schmerz« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 56). Als solcher gestaltet er sich auch in Reemtsmas Jahnn-Betrachtung. Über den Schmerz, der Jahnns Werke und vor allem *Fluß ohne Ufer* präge, schreibt Reemtsma: *Dieser Schmerz ist der über die Kluft zwischen der eigenen Phantasiewelt und der Lebensrealität als Erwachsener, die so gletschertief ist, daß sie nicht überbrückt werden kann, wie dies, immer leidvoll zwar auch, doch im Leidensbekunden bekannter, normaler, sozialverträglicher sozusagen, bei Neurosen späterer Entwicklungsphasen möglich ist – eine Kluft, deren Ausdruck Tausende von Seiten sind, die wir jetzt als »Werke in Einzelbänden« im Regal stehen haben*. (Reemtsma 1996, 58f.)

Reemtsmas »schmerzloser Schmerz« in Anbetracht der Werke des Psychopathen Jahnn ist – obwohl er wie die meisten den Eindruck hat, selbst nur ein bißchen »neurotisch« zu sein – immerhin so groß, daß er – und hierin ähnelt er dem »armen Dorfschulmeister« Dobbins – dem Spiegel seines unheimlichen Leidens einen Platz in seiner Bibliothek einräumt. Ein gelegentlicher Blick in Jahnns Werke, deren Herausgabe er überdies mit der Stiftung einer EDV-Anlage für die Hans-Henny-Jahnn-Arbeitsstelle der Universität Hamburg unterstützte, wird Reemtsma gewiß auch in Zukunft helfen, sich von seinem Spiegelbild unterscheiden zu können – auch wenn es ihm noch so ähnlich sieht.

Denn wenn Reemtsma über Jahnns Schmerz schreibt: *Dieser Schmerz hat Blicke auf die Welt ermöglicht, wie sie wenigen anderen zuteil geworden sind*, dann meint er mit diesen »wenigen anderen« wirklich nicht sich selbst; und wenn Reemtsma fortfährt: *und Jahnns große Klagen über das Leid aller Geschöpfe ist gerade darum oft so großartig und so verbindlich geraten, weil es von Eigenstem, soll auch heißen Sozial-, vielleicht Menschenfremdem getragen wurde* (vgl. Reemtsma 1996, 59), dann meint er wirklich nicht »Jahnns große Klage über« Reemtsmas »Leid«. Er meint vielmehr Jahnns Leid an sich selbst. Dieses erscheint Reemtsma allerdings nur so »sozial-« und »menschenfremd«, weil er, der sich im Gegensatz zu Jahnn und im Einvernehmen mit dem Rest der Welt für »sozialverträglich« und »normal« hält, dieses »Leid« wirklich kaum nachempfinden kann. Nur an wenigen Stellen von Jahnns Werk kann er dies, und sie sind auch die einzigen, die er schön findet: *Dort, wo nicht mehr nur Wünsche und Ängste ihre phantastische und phantastisch-mörderische Bildlichkeit bekommen, sondern wo der Schmerz,*

daß alles dies nicht zusammenzubringen ist, daß dort keine, nicht einmal mehr eine phantasierte Befriedigung oder nur Befriedung stattfinden kann, da geht das Werk Jahnns in jene Dimension über, die seine Größe ausmacht. Sie ist dort, wo im Werk die Menschen fehlen.

Nur von Textstellen fühlt Reemtsma sich gespiegelt, von denen er glaubt, daß sie ihn nicht spiegeln können, weil sie, wie er meint, nicht von Menschen, sondern etwa von einem heftigen Sturm handeln, der über eine Ostseeinsel fegt. Als Beispiel für eine solche Textstelle zitiert er am Ende seines Vortrags jene Passage aus der *Niederschrift*, in der Horn den stürmischen »Heimweg« vom »Rotna-Hotel« beschreibt. Zuvor erklärt er: *In den Naturschilderungen hat Jahnn seinen Kerker verlassen; hier ist er allein und nicht darum verloren;* und hier verrät Reemtsma nicht nur in aller Deutlichkeit, daß er Jahnn mit dem erzählenden Ich verwechselt, es zeigt sich auch, wie sehr er sich unbewußt mit diesem identifiziert. Wie Reemtsma die Textpassagen, die von Menschen handeln, so flieht Horn die Gesellschaft des Menschen im Rotna-Hotel. Das ihn mit den persönlichen Konflikten konfrontierende Gespräch bricht er ab und beginnt stattdessen den Sturm zu beschreiben, der allerdings – genau wie der »Fremde« – eine Projektion seiner innerpsychischen Konflikte in die Außenwelt ist. Eine Projektion allerdings, die Jahnn so realistisch inszenierte, daß man, wie Reemtsma, im ersten Augenblick glauben könnte: *hier gibt es nichts, was in der Tiefe zu ergründen wäre;* doch das ist eine Täuschung; und so trifft auch nicht zu, was Reemtsma im Folgenden über Jahnn respektive Horn respektive sich selbst schreibt: *hier vor allem ist er, was man als Mensch, als Ich eben ist: eine Haut, die mich trennt von der übrigen Welt, eine Haut, die ich schützen muß, die ich bei anderen nicht verletzen soll, eine Oberfläche, die das Wesen ist.*

Die »Haut trennt mich« nicht nur »von der übrigen Welt«, sie verbindet »mich« auch mit ihr; und dasselbe gilt für das geistige Konstrukt, das wir »Ich« nennen. Im Verhältnis zum »Selbst«, das auch die unbewußten Teile der Persönlichkeit einschließt, ist das dem Bewußtsein verhaftete »Ich« zwar in der Tat »oberflächlich«, entspricht aber mitnichten dem menschlichen »Wesen«, das wir mit den anderen Menschen teilen. Auf der Grundlage dieses gemeinsamen Wesens besteht die einzige Möglichkeit, »mich« vor dem anderen zu »schützen« und ihn nicht zu »verletzen«, darin, daß »ich« ihn als

Teil meiner selbst anerkenne und die Grenze zu ihm möglichst durchlässig halte. Schließe ich hingegen die »Poren«, wie Reemtsma dies gegenüber dem anderen Ich im Spiegel der *Niederschrift* tut, dann stürmt es mit um so mehr Macht auf mich ein.

Mich fror, zitiert Reemtsma jene angeblich so bedeutungslose Textstelle aus der *Niederschrift*, in der Horn den Sturm beschreibt; und vor Begeisterung über die Bedeutungslosigkeit zitiert er auch den nächsten Satz, dessen Standpunkt am Ende seines Vortrags Reemtsma gewiß genauso unbedeutend vorkam: *Wie lauter feine Nadeln sickerte der Sturm durch das Gewebe meines Mantels und kam leckend bis an meine Haut.* (Jahnn, Niederschrift I, 16)

Da hier wieder ein Mensch ins Spiel kommt, läßt Reemtsma das Zitat mit diesem Satz enden. Dabei hätte er seine »Haut« womöglich retten können, hätte er sich den »Ansprüchen« des Fremden im Spiegel der *Niederschrift* gestellt und sich näher mit den »menschenverseuchten« Textpassagen auseinandergesetzt. Der nächste Satz der Passage, den Reemtsma nicht mehr zitiert, lautet: *Er war mir im Rücken. Er trieb mich die Straße hinauf.* (Jahnn, Niederschrift I, 16f.)

Diese »Straße« ist der »schwarzschlierige« Zeilen-*Fluß*, den Horn unter der Regie des Fremden, der sein Schöpfer ist, zu Papier bringt. Es ist aber auch der Vortrag, den Reemtsma schrieb, um sich aus dem Bann des ihm nicht minder Fremden zu befreien. Wie Horn auf jenes Gespräch hat auch Reemtsma sich auf den Dialog mit Jahnn eingelassen, um sich von diesem, wie Horn, der den Fremden zu Beginn des Gesprächs noch für »gesund« hält, schließlich jäh als Geisteskrankem abzuwenden. Horn schreibt: *Ich war in den mir eigentümlichen Zustand des unbewußten Denkens gekommen. Ich hatte eine Wegstrecke lang mit dem Fremden vom Gasthause gehadert. Er war noch bis vor kurzem ein Teil der ehernen Donnerstimme am Rande meiner Einsamkeit gewesen, als mein überlegener Gegner.* (Jahnn, Niederschrift I, 17)

Doch damit ist nun Schluß. Von nun an weist Horn dem inneren Widersacher einen Platz außerhalb seiner selbst zu; der Rest der »Wegstrecke« und die Hinwendung zum Publikum seiner Niederschrift sollen ihm dazu dienen, eine schier unüberbrückbare Entfernung, oder – wie Reemtsma schreibt – eine »gletschertiefe Kluft« zwischen sich und den Fremden zu bringen.

Auch Reemtsma verschafft sich zu Beginn seines Textes sogleich Abstand zu dem, der ihn aus dem Spiegel des fremden Textes unverwandt anstarrt: *Man kann die Jahnnschen Textobsessionen ebensowenig mit ironischer Abfertigung ästhetisch erledigen wie mit moralischem Protest – sowenig sie ästhetisch erhoben sind durch die Behauptung, sie seien für sich genommen schon kühn, wo sie doch zunächst einmal bloß sonderbar sind.* (Reemtsma 1995, 93)

Erst nachdem er das andere Ich in der Gestalt von Jahnn erfolgreich nach außen verlagert hat, vermag er diesem aus sicherer Entfernung zu folgen. Über die »Jahnnschen Textobsessionen« schreibt er: *Man muß ihnen aber nachgehen, ihren Gehalt zu verstehen suchen. Es nützt ja nichts, sie befremdlich zu finden, mich interessiert, was sie so fremd in der Welt sein läßt.*

Da sowohl Reemtsma als auch Horn den Widersacher, bei aller Distanz, die zu ihm zu haben sie vorgeben, niemals aus den Augen verlieren, gleicht die Teufelsaustreibung, die sie schreibend durchführen, am Ende allerdings mehr einer Teufelsbeschwörung – und Reemtsma ist beileibe nicht der einzige, den der um den Lohn Betrogene am Ende holen kommt.

Auch Reiner Stach, der 1991 mit vierzig Jahren seinen preisgekrönten ersten Aufsatz *Die fressende Schöpfung* über die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* veröffentlichte und inzwischen die ersten beiden Teile einer Trilogie über Kafkas Leben vorgelegt hat, steht in einer »sonderbaren« Beziehung zu Jahnn und dessen Werk. Zuletzt veröffentlichte Stach, wie erwähnt, 2003 unter dem Titel *Das Ärgernis Hans Henny Jahnn* eine Besprechung von Bürgers Dissertation. Der Untertitel des Artikels lautete: *Eine literarische Ehrenrettung aus Anlass einer Monographie.* (Stach 2003, 52)

Das Pathos des Untertitels erweckt beim Leser den Eindruck, daß er es mit einem flammenden Plädoyer für Jahnn zu tun hat. Doch der Inhalt des Artikels belehrt ihn bald eines Besseren. So stellt Stach im Zuge seiner »Rettung« von Jahnns »Ehre« beispielsweise fest: *Jan Philipp Reemtsma hat die Vermutung ausgesprochen, dass Jahnn in einem infantil-archaischen »Phantasiekerker« eingeschlossen war, in eine Welt, in der mächtige Tötungs- und Verschmelzungswünsche noch ununterscheidbar ineinander übergehen* (Stach 2003, 55)

Doch stellt Stach dies so scheinbar nüchtern nur fest, um sich Reemtsmas Auffassung anzuschließen: *Das bleibt unüberprüfbar, so wahrscheinlich es auch ist.*

Allerdings geht Stach in seinem Text etwas behutsamer vor als sein »Bruder im Geiste« Reemtsma. Statt frontal auszuteilen, begnügt der Gerissenere der beiden sich damit, das Opfer mit Seitenhieben zu traktieren, die er dem Publikum im Satz darauf als Streicheleinheiten verkauft. Um die Gunst des Publikums zu gewinnen, geht Stach sogar etwas auf Distanz zu Reemtsma. Diesem gibt er zu bedenken: *Doch das Rätsel, das dieser Fall uns aufgibt, wird durch derartige Erklärungen nicht leichter. Bereits Julius Bab, der früheste und agressivste Kritiker Jahnns, war davon überzeugt, dieser Autor male keine Hölle, sondern sitze selbst darin.* Und heute lacht man über Bab!

Nein, effektiver läßt sich das Opfer zur Strecke bringen, wenn man es als nur ein bißchen geisteskrank – und noch besser: wenn man es einfach als Sonderling darstellt, dem einige wenige, doch elementar menschliche Eigenschaften fehlen: *Später sah sich Jahnn dem keineswegs abwegigen Vorwurf ausgesetzt, unfähig zu Ironie und Humor zu sein – was er entrüstet zurückwies.* Was aber auch und vor allem Stach selbst (was er entweder verdrängt oder aus »ehrenretterischen« Gründen vergessen hat) in seinem Essay *Die fressende Schöpfung* über Jahnn feststellt. Dort ist Stach der Auffassung, in Jahnns Werken gäbe es *keine Ironie, nicht einmal die Atempause der humoristischen Episode, und das seltene Lachen ist immer schmerzlich oder böse. Dieser steinerne Ernst setzt den Autor nicht nur der vollen Wucht der Verantwortung aus, er läßt ihn auch gleichsam nackt hervortreten, allen Gefahren der Lächerlichkeit und des falschen Pathos preisgegeben* (vgl. Stach 1992, 44).

Um sich nicht selbst »der Gefahr preiszugeben«, sich »lächerlich« oder des »falschen Pathos« verdächtig zu machen, hütete Stach sich allerdings damals schon, auszusprechen, daß Jahnns Texte vor allem auf ihn gelegentlich lächerlich und pathetisch wirkten; und so räumt er auch bei der »Ehrenrettung« Jahnns im Jahre 2003 vorsichtshalber ein, Jahnn habe den »Vorwurf, unfähig zu Ironie und Humor zu sein, entrüstet zurückgewiesen«.

Im Zweifel für den Angeklagten! Und außerdem: *Es hätte schlechter ausgehen können. Das Versinken in Obskurantismus und Wahn, der soziale*

Untergang des infantilen Genies war eine Option, die nahe genug lag. (Stach 2003, 56)

Doch hat der »Wahn« den Autor dann eben doch nicht verschlungen, er machte ihn vielmehr produktiv, wie er in Stachs Augen auch Kafka produktiv machte, der im Gegensatz zu Jahnn allerdings ein ausgewachsenes »Genie« war – wie Stach in seiner Kafka-Biographie feststellt und wie soviele – und vor allem soviele prominente – Kafka-Leser dies schon vor ihm feststellten. Daher sah Stach sich in seiner Kafka-Biographie offenbar gezwungen, den Autor mit Samthandschuhen anzufassen. Bei Jahnn, den viele Leser ohnehin wunderlich finden, war das nicht nötig: *Jahnn aber vollbrachte das Wunder, seine »Hölle« nicht nur mitteilbar zu machen und sie in bewegende Bilder zu fassen, sondern – trotz jener Bleigewichte, ja mit ihnen – auch noch Anschluss an die literarische Moderne zu finden.*

Das zunehmende öffentliche Interesse an Jahnns Werk ist Stach nicht entgangen, er weiß immer mit einer entsprechend angepaßten Meinungsäußerung auf die neuesten Entwicklungen der Rezeptionsgeschichte zu reagieren. Schon im vorherigen Essay über *Fluß ohne Ufer* hatte er sich redliche Mühe gegeben, die enormen und noch immer unterschätzten Qualitäten des Jahnn'schen Werkes herauszuarbeiten – wenngleich auch dieser Essay, der ebenfalls beim Hamburger Kongreß zum Vortrag kam, eine gewisse geistige Verwandtschaft zu Reemtsmas Beitrag nicht verhehlen kann. Zwar wirkt der Titel des 1995 erschienenen Essays, der im *Literaturmagazin* des Rowohlt Verlages unmittelbar vor Reemtsmas Arbeit abgedruckt ist, recht gegensätzlich: *Stil, Motiv und fixe Idee. Über einige Untiefen der Jahnn-Lektüre.* (Stach 1995, 79)

Während Reemtsma mit jener *Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche* (vgl. Reemtsma 1995, 93) Jahnns Texte entschieden zu tiefsinnig sind, scheint Stach schon im Titel einzugestehen, daß er sich über die wahre Tiefe von *Fluß ohne Ufer* nicht zu äußern vermag. Denn die »Untiefe« zeichnet sich dadurch aus, daß der das Gewässer Befahrende dessen Tiefe gerade nicht ermessen kann. Dies hindert Stach in seinem Essay jedoch nicht daran, die eigene Urteilskraft, um die es offenbar doch besser bestellt ist, als es scheint, öffentlich unter Beweis zu stellen.

Was Stach am Ende seines Textes schreibt, klingt sogar, als hätte er den Anfang von Reemtsmas Vortrag abgeschrieben. Mit derselben Ernsthaftigkeit wie Reemtsma, dem »ironische Abfertigung« und »moralischer Protest« nicht die geeigneten Waffen zu sein scheinen, um Jahnns »Textobsessionen« »ästhetisch zu erledigen« (vgl. Reemtsma 1995, 93), beteuert Stach: *Nicht von übertretenen Tabus rührt das leise Grauen von Jahnn, sondern von der radikalen Fremdheit, die seine Texte ausstrahlen.* (Stach 1995, 92)

Auch in diesem Essay erweist sich Stach als der Geschicktere im Umgang mit den Waffen. Während Reemtsma die eingangs gefaßten, ehrenhaften Beschlüsse später offensichtlich über den Haufen wirft und kurzerhand zur Ironie- und Moralkeule greift, um den Gegner gefügig zu machen, beläßt Stach es konsequent bei der einmal konstatierten »Fremdheit« und geht ähnlich vor wie in der Bürger-Rezension. Er stellt Jahnn als so sonderbar dar, daß die Hörigen unter den Lesern nach der Lektüre dieses Essays bestimmt nichts mehr von diesem Autor wissen wollen. Stach warnt: *Dieser »Fluß ohne Ufer« scheint voller Untiefen und heimtückischer Strömungen, und seine Oberfläche spiegelt alles mögliche wider, nur nichts Vertrautes.*

Stachs Rechnung würde ohne weiteres aufgehen, wenn es nicht möglich wäre, daß das »Unvertraute«, das er im Spiegel des *Flusses* sichtete, nicht von Jahnn, sondern von ihm als Leser stammt. Auch Stach leidet offenbar unter der »Krankheit«, von der schon Narzissus befallen war; und so erkennt er, obwohl beziehungsweise gerade weil er in der Psychologie so bewandert ist, auch Projektionen stets nur bei anderen.

Daß etwa Kafka, der sich seiner Übertragung auch negativer Eigenschaften auf andere bewußt war, hierzu auch noch offenherzig bekannte, erstaunt den Biographen Stach maßlos (vgl. Stach 2002, 287). Es ist ihm unvorstellbar, daß man sich seiner Projektionen ohne die Hilfe eines Analytikers bewußt werden beziehungsweise sein kann und daß sie gar das Grundprinzip menschlicher Wahrnehmung sind. In seinen Augen sind Projektionen stets krankhaft und wirken sich negativ auf die Wahrnehmungsfähigkeit aus. Im ersten Teil seiner Trilogie über Kafkas Leben mit dem Titel *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* schreibt Stach: *Wer innere Konflikte nach außen projiziert, ohne sich dessen bewusst zu sein, der ist nicht mehr im Vollbesitz seiner Ur-*

teilskraft und muss sich daher fragen, ob er nicht gut daran täte, zu schweigen, anstatt sein Denken öffentlicher Kritik auszusetzen. (Stach 2002, 287f.)
Klare Worte, von denen er selbst sich gewiß nicht betroffen fühlte, als er sie schrieb. Auf Kafka scheinen sie sich zwar auch nicht zu beziehen, denn nach dem eben zitierten Satz fügte Stach einen Absatz ein und fährt unvermittelt fort: *Gegenüber psychologischen Fachtermini hegte Kafka ein wohlbegründetes Misstrauen, und so ist auch von ›Projektionen‹ bei ihm nirgendwo die Rede.* (Stach 2002, 288)
Schulterklopfend macht Stach, der den Leser eben diskret auf einen psychopathologischen Befund im Seelenleben des literarischen Genies aufmerksam machte, sich hier wieder mit Kafka gemein. Worin dessen »Misstrauen gegenüber psychologischen Fachtermini« bestand oder bestanden haben könnte, erläutert er allerdings nicht. Denn erstens hegt er selbst keinerlei Mißtrauen gegen »psychologische Fachtermini« und zweitens interessiert es ihn auch nicht, welches Mißtrauen andere gegen sie hegen könnten – sonst würde am Ende womöglich Stachs eigene »wissenschaftliche« Verfahrensweise zur Diskussion stehen.
Daß sowohl seine Arbeiten über Jahnn als auch seine Kafka-Biographie von keineswegs krankhaften, aber stark verzerrenden Projektionen seinerseits geprägt sind, geht auch aus dem hervor, was Stach in der *Einführung* der Biographie als die Methode des Biographen, mithin die eigene beschreibt: *Empathie lautet das Zauberwort des Biographen. Empathie hilft weiter, wo Psychologie und Erfahrung versagen. Selbst das empirisch noch so gut dokumentierte Leben bleibt mysteriös, wenn der Biograph im Leser nicht die Bereitschaft und die Fähigkeit wachruft, sich einzufühlen in einen Charakter, eine Situation, ein Milieu.* (Stach 2002, XXIII)
Daß Einfühlung in einen anderen nur auf der Basis einer umfassenden Selbstreflexion und -erkenntnis möglich ist, bemerkt Stach hingegen mit keinem Wort. Der Gedanke, daß er sich aufgrund mangelnder Selbsterkenntnis mit dem Fremden, über den er schreibt, verwechseln und sich statt in ihn in seine eigenen, auf den anderen projizierten unbewußten Beziehungs- und Konfliktmuster einfühlen könnte, ist ihm offenbar noch nie gekommen. Oder ihm erscheint die Tatsache, daß er sich als Biograph seiner selbst völlig bewußt ist, so selbstverständlich, daß er sie nicht für der Rede wert hält.

Zwar räumt er kurz darauf ein: *Doch Empathie ist kein willkürlich abrufbarer psychischer Zustand, vielmehr eine komplexe Leistung,* und weckt damit immerhin die Hoffnung auf Aufklärung über die Voraussetzungen menschlichen Einfühlungsvermögens. Doch der so verheissungsvoll beginnende Satz endet ernüchternd: Empathie sei *eine komplexe Leistung, die – nicht anders als jene Disposition, die ›Intelligenz‹ heißt – zunächst einmal den Brennstoff des Wissens und der Bildung benötigt.*

Statt Selbsterkenntnis auf dem Weg der Spiegelung im anderen hält Stach Sachkenntnis für eine Voraussetzung von Einfühlungsvermögen: *Empathie ohne hinreichendes Wissen ist eine Mühle, die leeres Stroh drischt.* Doch soviel Wissen über die Fakten von Kafkas Leben sich Stach auch angeeignet haben mag – und es ist, wie sich sogleich feststellen läßt, in der Tat einiges –, dieses Wissen vermag und vermochte nicht zu verhindern, daß Stach es der eigenen Weltanschauung und den eigenen Konflikten entsprechend strukturierte. Stachs großes Wissen vermag den Leser seiner Kafka-Biographie allenfalls über diese Tatsache hinwegzutäuschen.

Der kritische Leser aber wird schon im nächsten Satz der Biographie auf schräge Töne stoßen, die von einer dem Verfasser offenbar vollkommen unbewußten Schieflage in seinem Verhältnis zu Kafka zeugen. Allen Ernstes schreibt Stach: *Um das zwanghafte, neurotische Moment in Kafkas Gewohnheiten und Entscheidungen zu erfassen, genügt es bei weitem nicht, selbst neurotisch zu sein (auch wenn das bisweilen nützlich ist).*

Wenn er es auch nicht unmittelbar ausspricht, legt Stach hiermit den Verdacht nahe, er sei durchaus »selbst« mehr oder weniger »neurotisch« und habe Kafka und dessen »Zwänge« und »Neurosen« also bestens verstehen können. Doch haben Stachs persönliche Defizite in einer Biographie über Kafka nun einmal nichts zu suchen, weshalb er sich darin auch nicht näher über die eigenen Neurosen äussert. Daß in seinem Buch nur von den »zwanghaften, neurotischen Momenten« der »Gewohnheiten und Entscheidungen« Kafkas die Rede ist, vermittelt Stach mit den obigen Worten dem einen oder anderen Leser gewiß – und so gelingt es ihm in den meisten Fällen wahrscheinlich auch, den Lesern seines Essays *Stil, Motiv und fixe Idee* die »radikale Fremdheit« und Unverständlichkeit Jahnns und dessen *Fluß ohne Ufer* nahe zu bringen: *Die traurige Pointe dabei ist, daß*

eben das Ertragenmüssen des Unbegreiflichen – »die schlimme Pein, nicht zu verstehen«, wie Valéry es formuliert – das geheime Zentrum von Jahnns gesamtem Werk ist. (Stach 1995, 92)

In der Tat hat Stach das »Werk« Jahnns nicht »verstanden«, aber er sieht weder dies noch sieht er ein, daß er Jahnn und dessen Werk dafür verantwortlich macht. *Wenn es bei diesem zerissenen Autor* [den Stach gerade, zwar nicht zu zer- aber zu verreißen im Begriff ist] *überhaupt so etwas wie einen bündig formulierbaren Imperativ gibt, dann lautet er: n i c h t verdrängen, n i c h t abwehren, n i c h t vorschnell vereinnahmen, n i c h t durch allzu simple Erklärungen wegzaubern* [...]. Doch der ob dieser erkenntnisträchtigen Worte frohlockende Leser erlebt eine herbe Enttäuschung, wenn er am Ende des Satzes zum Zeugen wird, wie Stach den »Fremden« durch »allzu simple Erklärung« in den Fluten seines »unbegreiflichen« *Flusses* verschwinden läßt: *sondern das Fremde als Fremdes, das Unbegreifliche als Unbegreifliches ertragen lernen. Eine anachronistische Botschaft, gewiß. Daß sie ihm nicht viele Freunde bescheren würde, hat Jahnn schon sehr früh geahnt.* Daß dennoch jemand sich bereit fände, sein Werk gegen daneben liegende Interpreten in Schutz zu nehmen, »hat Jahnn« allerdings auch schon »früh geahnt«. *Als 18jähriger schreibt er in dem Trauerspiel »Haymo«: »Was ihr nicht mehr versteht, haltet ihr für Wahnsinn, folglich ist die ganze Welt Wahnsinn, denn ihr versteht sie nicht.«*

Obwohl sie recht treffend sein Verhältnis zu Jahnn beschreiben, fühlt Stach sich von den Worten aus *Haymo* nicht betroffen. Denn Stach zählt sich zu denen, die Jahnn trotz seines offenkundigen Wahnsinns anerkennen, und zwar deshalb, weil *Fluß ohne Ufer* einen so nachhaltigen Eindruck in ihm hinterließ. Neben dem »Wunder«, daß Jahnn »seine ›Hölle‹ nicht nur mitteilbar zu machen und sie in bewegende Bilder zu fassen« wußte, »sondern auch noch Anschluss an die literarische Moderne fand«, konstatiert Stach in *Das Ärgernis Hans Henny Jahnn* noch ein »zweites Wunder« in Bezug auf diesen wunder-

lichen Autor: *Es ist das zweite Wunder in Jahnns verwickelter Existenz – und man muss es bedauern, dass Jan Bürger vor diesem Wunder Halt macht und seine Monographie bereits Mitte der dreißiger Jahre enden lässt –, es ist das zweite und größere Wunder, dass Jahnn auf Bornholm das Werk seines Lebens gelingt: »Fluß ohne Ufer«, ein Riesenepos von zweitausend Seiten,*

einer der bedeutendsten Romane des 20. Jahrhunderts, eines der ganz wenigen Werke der Weltliteratur, das niemand lesen wird, ohne sich zu verändern. (Stach 2003, 56)

3.3 Von der Forschung übersehene intertextuelle Bezüge

3.3.1 *Er ist im Alter seines Todes dargestellt – ungefähr 18 Jahre alt.* Alfred Tutein als Produkt von Jahnns Beschäftigung mit der Geschichte der Entdeckung Tut-ench-Amuns

Auch Horn glaubt, daß der »Schiffbruch« ihn in den Grundfesten seiner Persönlichkeit erschüttert hat. Im Gespräch mit dem Fremden mutmaßt er über die Teilnehmer an der Schiffsreise vor achtundzwanzig Jahren: *»Des Nachts träumen sie davon. Es hat vielleicht ihr Leben verändert, wie das meine verändert worden ist. Ich wurde angefaßt und aus der Bahn geworfen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 9)
Der Fremde aber glaubt es ihm ebensowenig, wie man Stach glauben möchte, der *Fluß* habe ihn »verändert«. Dennoch haben die Behauptungen von Figur und Leser vor dem Hintergrund der sich durch ihre Niederschriften allmählich anbahnenden Ereignisse ihre Richtigkeit, wirken diese aus der Zukunft unserer Gegenwart in die Vergangenheit und erfüllen die Lügen beider mit Wahrheit.
Nachdem der von Sturm und Kälte gepeinigte Horn nach Hause gekommen war, hatte er Feuer im Ofen gemacht und einen Augenblick innegehalten, bevor er sich wieder an den Tisch gesetzt hatte, um den »Sturm« zu beschreiben. Im Anschluß daran beschreibt Horn den Augenblick dieses Innehaltens vor dem Ofen: *Ich starrte in den Brand dieser chemischen Hochzeit, ohne zu wissen, was ich dachte. Ich sah die Einzelheiten des Vergehens deutlicher als jemals vorher.* (Jahnn, Niederschrift I, 22)
Der Leser allerdings vermag die Horn unbewußten oder bewußt von ihm verschwiegenen Gedanken beim Starren ins Feuer zu lesen. Zumal die »chemische Hochzeit«, von der die Rede ist, an die »syderische Grundlage« von Jahnns »Dichtkunst« gemahnt und an die »magische Bedeutung der Sprache«, über die Jahnn in der *Glosse* schrieb: *Große Dichter versuchen, der Sprache eine magische Bedeutung*

zurückzuerobern. Sie verdichten einen Sinn, schaffen ihm Beziehungen zur Umwelt, zum Universum, zur Vergangenheit, Zukunft. (Jahnn 1988, 917)
Augenblicklich explodieren der »Brand« und die »Einzelheiten des Vergehens«, die Horn darin erblickt, in einem Feuerwerk von Bedeutungen, die in den wenigen Worten Jahnns gebündelt sind wie die aus verschiedenen Winkeln einfallenden Lichtstrahlen in einem Kristall. Horn scheint mit dem »Vergehen« lediglich das in Flammen aufgehende Holz zu meinen, das er in den Ofen gelegt und angezündet hat (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 21f.). Doch den Leser des *Holzschiffes* erinnert dieses Holz zugleich an das Schiff, das Horn vor Jahren versenkte. In den »Einzelheiten des Vergehens« sieht der Leser – und errät nun, warum Horn so hartnäckig darüber schweigt – folglich auch die Einzelheiten des Vergehens, dessen Horn sich schuldig machte und das in weit Schlimmerem als der Versenkung eines hölzernen Schiffes bestand. Mit seinem eigenen Dasein und Vergehen ist dieses Vergehen folglich aufs Engste verknüpft. Horn schreibt: *»Diese Stunde gehört mir noch«, sagte ich zu mir, »die nächste schon ist ungewiß. Das Morgen ist ungewisser, ungewisser noch das nächste Jahr. Am Rande meines Alters öffnet sich das kalte Tor, hinter dem es keine Stunden mehr für mich gibt.«* (Jahnn, Niederschrift I, 22)
Wenn Horn nicht will, daß sein Vergehen an den anderen eines Tages sein eigenes bewirkt, dergestalt, daß er gefaßt und für seine Verbrechen mit dem Tod bestraft wird, muß er lernen, auf das ihm zur Gewohnheit gewordene Vergehen zu verzichten. Aber er wird wiederum nur darauf verzichten können, wenn er mit sich ins Reine kommt, wenn er das Fremde und Unbewußte in sich zu fassen vermag und es in das Bewußtsein seiner selbst überführt, das Unvereinbare in sich eint – wie der Alchemist es im Großen Werk mit Sulphur und Mercurius tut, dem in der Sonne symbolisierten männlich-feurigen Schwefel und dem im Mond symbolisierten weiblich-feuchten Quecksilber. Diesen Idealzustand – »Conjunctio« oder »chemische Hochzeit« genannt –, der die Voraussetzung zur Erschaffung des Steines der Weisen ist, erblickt Horn im Ofen.
In einem Ofen, der hier zum Sinnbild des alchemistischen Athanors wird, pflegte allerdings auch Horns historisches Vorbild Gilles de Rais die sterblichen Überreste seiner Opfer zu verbrennen. De Rais zwar, beziehungsweise die Diener, die von ihm mit dieser Aufgabe

betraut wurden, standen hierzu die großen Kamine in den Zimmern seiner zahlreichen Burgen und Schlösser zur Verfügung. De Rais' Kammerdiener Henri Griart beschreibt die Prozedur in dem Geständnis, das er vor dem weltlichen Gerichtshof ablegte und aus dem auch Jahnn in der *Niederschrift* zitiert: *hierzu legten sie dicke oder lange Holzscheite in den Kamin auf zwei Feuerböcke, zwei oder drei trockene Reisigbündel auf die Scheite, danach legten sie die Kinder obenauf, und die Asche der Verbrannten wurde an verschiedenen Orten der Festung Machecoul entsorgt.* (Vgl. Bataille 1987, 561f.)

Mit dem Gedanken an eine ähnliche, wenngleich durch eine für den kleineren Ofen erforderliche Leichenzerstückelung erschwerte Prozedur hatte auch Horn offenbar gespielt, als er sich entschlossen hatte, *trotz der späten Nachtstunde, noch einmal Feuer in den Ofen zu legen* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 21). Dies wiederum deutet darauf hin, daß irgendwo in greifbarer Nähe ein Leichnam verborgen liegt, der ihm in Zukunft gefährlich werden könnte. Doch scheint der Mörder es sich nun, nachdem er den Vorgang des Feuerentfachens beschrieben und sich währenddessen einige Gedanken über mögliche Auswege aus der Misere gemacht hat, plötzlich anders zu überlegen. Den Entschluß, diesen noch vorhandenen Leichnam nicht zu verbrennen, in das Schließen der Ofentür projizierend, schreibt er: *Ich schloß die eiserne Tür des Ofens, richtete mich auf, setzte mich an den Tisch, rückte die Lampe zurecht, so, daß ihr Schein auf die niedrige Teakholztruhe fiel, die an der Längswand des Zimmers steht.*

Hier liegt Horns Rettung, die Materia Prima, der Rohstoff des Werkes, das es ihm ermöglichen soll, des inneren Widersachers habhaft zu werden, gegen den er nicht ankommt und der ihn immer wieder dazu treibt, sich in ihn zu verwandeln und nach neuen Opfern Ausschau zu halten. *Ich sprach dann in Gedanken das eine und andere mit der Truhe, die ein Sarg ist*, schreibt er und verrät wiederum nicht, was er soeben, vom Blatt aufsehend, die Lampe richtend und die Truhe mit einem prüfenden Blick musternd, laut vor sich hin gesprochen hat. Doch der hellsichtige Leser kann sich denken, daß Horn im Inhalt dieser Truhe den geeigneten Spiegel gefunden hat, um die dunkle Seite seines Wesens zu reflektieren, daß er in dieser Truhe auf den Athanor gestoßen ist, in dem er das Feuer seiner unheilvollen Leidenschaft entfachen kann, um dessen Glut – dies hofft er zu-

mindest augenblicklich – später, nachdem es abgebrannt ist, mit seinem kühlen, nunmehr vom Laster befreiten Verstand zu löschen.
Die Truhe, in der er die noch frischen unverwesten Leichname aufzubewahren pflegt, deren Gesellschaft er in den langen einsamen Nächten auf Fastaholm bisweilen sucht, beschreibt Horn folgendermaßen: *Eine schöne starke Kiste, braun poliert, von der Größe eines Sarges, wohl verwahrt mit langen und dicken Messingschrauben; im Innern, unsichtbar, mit Messingschienen zusammengeklammert, mit Pech verklebt.*
Daß dies alles in Wirklichkeit nicht zutrifft, können die, die Horns Seiten einmal lesen werden, schließlich ebensowenig sehen wie Horn, dem der Gedanke, daß die Truhe mit dem Leichnam ein kostbar gearbeiteter Sarg ist, so gut gefällt, daß er sie auf dem Papier zur Wirklichkeit seines Lebens erweckt: *Und Alfred Tutein, mein Freund, liegt darin.* Horn ist, als wäre der unpersönliche Leichnam in der Truhe, mit dem er nur wenige und um so unerfreulichere Erinnerungen an das begangene Verbrechen verbindet, ein netter alter Bekannter, dem er nach Jahrzehnten zufällig wieder begegnet ist.
In der Tat ist »Alfred Tutein« ein alter Bekannter, der im *Holzschiff* bereits den Weg des ehemaligen blinden Passagiers kreuzte. Auch in diesem Roman allerdings ist Alfred Tutein nicht mehr und nicht weniger als die Verkörperung der Schattenseite von Gustavs Seele. Dies erklärt auch die merkwürdige Vertrautheit, die bereits im *Holzschiff* zwischen dem blinden Passagier und dem Leichtmatrosen Tutein zu herrschen scheint. Dieser begleitet Gustav nicht nur, anhänglich wie sein eigener Schatten, stets auf der Suche nach Ellenas Leiche, es obliegt ihm auch, den »Werfer des Schattens«, Gustav, vor dem »Wurf des Schattens«, der damit einhergehenden Persönlichkeitsspaltung und dem daraus resultierenden Verbrechen, zu warnen. Eines abends, als Gustav, der jederzeit mit dem Eintreten des Reeders rechnet, in seiner Kammer auf dem Bett liegt und – wie knapp zweihundert Seiten danach in der *Niederschrift* – gedankenverloren ins Feuer starrt, wird er zum ersten Mal von Alfred Tutein heimgesucht: *Er starrte in die Flamme der Kerze und ließ die Disziplin des allmählichen Verzehrtwerdens auf sich wirken. Da pochte es heftig gegen die Tür. Sie öffnete sich zum Spalt. Ein Kopf schob sich herein. Ein Mund zischte, flüsterte ein Wort: »Gefahr.« Es war ein Leichtmatrose gewesen.*

Alfred Tutein, achtzehn Jahre alt. Die Tür fiel wieder ins Schloß. (Jahnn 1959, 84)

Doch ehe Gustav fragen kann, wovor Tutein ihn warnen möchte, ist der Matrose verschwunden. Als Gustav ihn zu suchen beginnt, läßt Tutein sich nicht finden, worüber sich der blinde Passagier gehörig wundert; nicht aber der Leser, der sich denken kann, daß Tutein verschwunden bleibt, weil sich der achtzehnjährige Schatten des einundzwanzigjährigen blinden Passagiers, wie der Mond mit der Sonne in der Conjunctio des Großen Werkes, wieder mit dem »Werfer des Schattens« vereinigt hat.

In den Augen des blinden Passagiers ist Tutein jedoch kein Teil von ihm, sondern ein achtzehnjähriger Leichtmatrose, den er flüchtig einmal auf dem Schiff gesehen hat. *Gustav hatte ihn erkannt.* Und nur wer um Gustavs Blindheit weiß, wird Zweifel an der Wahrhaftigkeit des nächtlichen Erlebnisses ebenso hegen wie an der Wahrhaftigkeit der Informationen, die Horn ihm nächtlich in der *Niederschrift* über Alfred Tutein gibt. Über den in der Kiste liegenden »Freund« schreibt Horn: *Unerkannt, vielleicht nicht mehr erkennbar, eingelötet in einen Kupferbehälter.* (Jahnn, Niederschrift I, 22)

Da das imaginäre Publikum des Mörders nicht weiß und – wie zumindest er glaubt – auch niemals herausfinden wird, daß es sich bei dem, den Horn demnächst als Leichtmatrosen in den Lebensbericht einführen wird, um zunächst nichts anderes als den Leichnam eines jungen Mannes handelt, den Horn vor einer Woche in seinem Haus auf bestialische Weise vergewaltigt und getötet hat, läßt er seiner Phantasie im Hinblick auf den Kisteninhalt weiterhin freien Lauf. Die freundschaftliche Gefühlsaufwallung läßt Horn in dem Toten offenbar plötzlich den Sohn des Pharao sehen, mit dem er, der Verbrecher, sich auf heroische Weise identifiziert: Echnaton, der Ketzerkönig, dessen mutmaßlicher Sohn Tut-ench-Amun den Angaben seines Entdeckers Howard Carter zufolge im selben Alter verstarb, in dem Alfred Tutein Horn kennenlernt.

Jahnn, der in der *Niederschrift* auch aus Echnatons *Sonnengesang* zitiert (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 103), lag mit der Namenswahl allerdings vor allem daran, den Leser auf den Grabungsbericht des berühmten Archäologen aufmerksam zu machen. Dieser Bericht, dessen erster Teil 1924 erstmals in deutscher Übersetzung erschienenen war, be-

fand sich einer mir zur Verfügung stehenden Information der Bibliotheksmitarbeiterin Camilla Pape zufolge zur Entstehungszeit der *Niederschrift* in der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen. Von dort lieh Jahnn ihn sich wahrscheinlich über die damals bestehende Fernleihverbindung zwischen der Bornholmer Zentralbibliothek und der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen aus.

Daß Carters Grabungsbericht von großer Bedeutung für die Entstehung nicht nur der *Niederschrift*, sondern auch des *Holzschiffes* ist, wird sich im Folgenden wie in weiteren Kapiteln dieser Arbeit herausstellen. Dabei erweist es sich als Ironie des Schicksals, daß dieser Tatsache in der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher so wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde wie dem Grab Tut-ench-Amuns in der lange schon währenden ägyptischen Altertumsforschung.

Erst am 4. November 1922 legte Carter die ersten Stufen der Treppe frei, die ihn im damals längst als archäologisch erkundet geltenden Tal der Könige in die Katakomben von Tut-ench-Amuns Grab führten – und uns an seiner Seite nun in die noch unerforschten »Katakomben« von *Holzschiff* und *Niederschrift* führen: *Das Tal der Königsgräber – schon der Name ist voller Romantik, und ich glaube, unter all den Wundern Ägyptens gibt es keins, das die Phantasie mehr anregt. Hier in diesem einsamen Talende, jedem Laut des Lebens fern, wo das »Horn«, die höchste Spitze der thebanischen Hügel, gleich einer natürlichen Pyramide Wache hält, lagen einige dreißig Könige, unter ihnen die größten, die Ägypten jemals kannte.* (Carter/Mace, 61)

Still ist es im Tal der Könige (vgl. Abb. 13) wie auf dem Grund des Holzschiffes: *»Es war sehr still dort unten. Ich verwunderte mich darüber. Die Geräusche vom Kai und vom Deck her drangen so gedämpft herab, daß es fast unmöglich war, die jeweilige Ursache zu erraten.«* (Jahnn 1959, 34)

Dies erzählt Gustav, der seinen erst in der *Niederschrift* zur Geltung kommenden Nachnamen offenbar auch der »höchsten Spitze der thebanischen Hügel« verdankt, über sein Versteck im Kielraum des Holzschiffes. Weil auch Horns Wohnung, wie sich zeigen wird, starke Bezüge zu Tut-ench-Amuns Grab aufweist, ist es darin wohl vergleichbar still. Denn im selben Alter, in dem Carter den Fund seines Lebens machte, »wacht« Horn, gleich jenem »thebanischen Hügel« über Königsgräber, im Wohnzimmer seiner Wohnung über eine sarkophagartige Truhe, die einen Leichnam birgt. Im Monat Novem-

ber, in dem Carter das Grab Tut-ench-Amuns entdeckte, beginnt Horn einen Bericht über seine Erlebnisse mit dem Leichtmatrosen Alfred Tutein zu schreiben, der sich kaum weniger abenteuerlich liest als Carters Bericht über dessen Erlebnisse mit und um den Leichnam des in jungen Jahren verstorbenen Königs. Aufgrund der politischen Bedeutungslosigkeit seines Insassen war Tut-ench-Amuns Grab schon kurz nach dessen Tod in Vergessenheit geraten und mehr als dreitausend Jahre lang unentdeckt geblieben, bis Carter, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war, unter den Fundamenten einiger antiker Arbeiterhütten auf die besagten Stufen stieß.

In der Weltöffentlichkeit war die Entdeckung von so großem Interesse, daß Carter in Zusammenarbeit mit seinem Mitarbeiter A. C. Mace in aller Eile einen umfassenden Bericht über die Entdeckung, die anschließende Freilegung und Räumung des Grabes schrieb, den er unter dem Titel *Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab, entdeckt von Earl of Carnarvon und Howard Carter* veröffentlichte. Dieser erste Teil des Grabungsberichtes beschreibt das Ein- und Tieferdringen des archäologischen Teams in die Grabräume und präsentiert etwa ein Drittel der Schätze, die sich allein in dem von Carter als *Vorkammer* (vgl. Carter/Mace, 143) bezeichneten Vorraum des Grabes fanden und die das Team in dreimonatiger mühseliger Arbeit barg. Erst danach konnte Carter zur Sarg- und Schatzkammer vordringen, um die darin befindlichen Schätze und die Mumie des Königs in Augenschein zu nehmen.

Drei Jahre nach dem ersten erschien 1927 der zweite Teil von Carters Bericht auf Deutsch. In diesem resümiert Carter die Schlüsse, die sich aus den in Grabkammer und Sarkophag gefundenen Gegenständen und aus dem Zustand der Mumie über die Lebensumstände des sich als erstaunlich jung erweisenden Pharaos ziehen ließen. Als Frontispiz ist im zweiten Teil von Carters Bericht eine Photographie der berühmten Totenmaske (vgl. Abb. 14) abgebildet, die den mumifizierten Leichnam schmückte und die femininen Züge des jungen Mannes zeigt, der Tut-ench-Amun zu Lebenzeiten gewesen war. Unter dem Frontispiz steht zu lesen: *Tut-ench-Amun. Die Goldmaske des jungen Königs aus getriebenem und geglättetem Gold. Er ist im Alter seines Todes dargestellt – ungefähr 18 Jahre alt.* Im *Holzschiff* heißt

es über Alfred Tutein, wie schon einmal zitiert: *Es war ein Leichtmatrose gewesen. Alfred Tutein, achtzehn Jahre alt.* (Jahnn 1959, 84)
Die Lektüre von Carters zweiteiligem Bericht hat in Jahnn offenbar so nachhaltigen Eindruck hinterlassen, daß er in beiden Teilen von *Fluß ohne Ufer* zahlreiche Bezüge zur Geschichte des Grabungsfundes herstellte. Mit den Namen »Horn«, »Alfred Tutein« und der oben zitierten Textstelle aus der Kielraum-Szene sind die Bezüge längst nicht erschöpft. Von zahllosen werden im Folgenden nur einige zusätzlich zum Beleg dafür herangezogen, daß Carters Grabungsbericht maßgeblichen Einfluß auf die Entstehung der Romantrilogie hatte. Schon *Das Holzschiff* ist bis in Einzelheiten von Carters Abenteuergarn durchwirkt. Nicht nur daß der Grabschrein, in dem sich Tut-ench-Amuns steinerner Sarkophag einschließlich der drei hölzernen, kostbar verzierten Innensärge befand, aus demselben Material besteht wie das Holzschiff – aus Eichenholz, das die Ägypter wie später die Barockorgelbauer wegen seiner Beständigkeit zum Sargbau verwendeten. Auch das erste Kapitel des *Holzschiffes* mit dem Titel *Vorbereitung und Ausfahrt* hat im vierten Kapitel von Carters Bericht *Unsere Vorbereitungsarbeiten in Theben* sein Pendant. Die Worte »Vorbereitung« und »vorbereiten« kommen denn auch überdurchschnittlich häufig im *Holzschiff* wie auch im ersten Teil von Carters Bericht vor. Aus der Perspektive der Beamten auf dem Hafenkai heißt es im *Holzschiff: 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.* (Jahnn 1959, 10)
Ein mit Carters Bericht vertrauter Leser vermag sich vorzustellen, daß entsprechend rätselhaft die Aktivitäten des Finanziers von Carters Grabung, des wohlhabenden englischen Sammlers antiker Kunstgegenstände Earl of Carnarvon auf die ägyptischen Beamten gewirkt haben könnten, von denen es in Carters orientalischem Kosmos geradezu wimmelt. Zumal Carnarvon, der für die Suche nach Tut-ench-Amuns Grab die Grabungskonzession erworben hatte, Carter zum Leiter der Ausgrabungen machte, wie der Reeder Lauffer zum Leiter der Schiffsreise; und wie der Reeder im *Holzschiff*, so nahm auch Carnarvon nicht persönlich an der Expedition teil. Bis Carter mit dem von ihm selbst zusammengestellten Grabungsteam Erfolg hatte, weilte Carnarvon in England und empfing die frohe

Botschaft telegraphisch: *»Habe endlich wunderbare Entdeckung im ›Tal‹ gemacht; ein großartiges Grab mit unbeschädigten Siegeln; bis zu Ihrer Ankunft alles wieder zugedeckt. Gratuliere.«* (Carter/Mace, 106)
So lautet der Text des Telegramms, mit dem Carter seinem Vorgesetzten zwei Tage nach der Entdeckung der ersten Treppenstufe Bericht erstattete, ähnlich wie dies vor dem Untergang des Schiffes auch Lauffer tut (vgl. Jahnn 1959, 244).
Bevor Carter die »großartige« Entdeckung gemacht hatte, hatte er nicht minder systematisch als der blinde Passagier das Schiff nach der Leiche seiner Verlobten das Tal nach einem Hinweis auf das Grab des Königs durchsucht: *Ob wir Tut-ench-Amun fanden oder nicht, jedenfalls war uns klar, daß ein planmäßiges und erschöpfendes Durchsuchen des inneren »Tals« eine leidliche Aussicht auf Erfolg bot.* (Carter/Mace, 93)
Über den blinden Passagier heißt es: *Er hatte mit abgezählten Schritten die einzelnen Schiffsräume bemessen, um sie planvoll in den Holzrumpf einschachteln zu können.* (Jahnn 1959, 185)
Über das Ergebnis der »planmäßigen« Suche heißt es später: *Nicht etwa, daß er die Nutzlosigkeit der qualvollen Anstrengungen für erwiesen hielt. Im Gegenteil, es war ihm gewiß, die bisherigen Unternehmungen waren nicht erschöpfend gewesen.* (Jahnn 1959, 190)
Auch die Frachträume mit ihren versiegelten Türen, niedrigen Decken und den sargartigen, mit Nummern und Buchstaben versehenen Kisten finden in Carters Bericht ein Vorbild. Über eines der außerhalb des Tals der Könige in den Felsen gehauenen Sammelgräber, in denen die Mumien der Pharaonen, deren Gräber ausgeraubt worden waren, ersatzweise untergebracht wurden, berichtet Carter: *Dort lagen zusammengedrängt in einem flachen, schlechtgehauenen Grab die mächtigsten Herrscher des alten Orients, Könige, deren Namen der ganzen Welt vertraut waren, aber die jemals zu Gesicht zu bekommen man selbst in den kühnsten Träumen nicht erwartet hätte. Dort, wohin die Priester sie vor 3000 Jahren in jener dunklen Nacht heimlich und in Eile geschafft hatten, waren sie verblieben, und auf ihren Särgen und Mumien waren in sauberen Aufschriften die Berichte über ihre Fahrten von einem Versteck zum andern angebracht.* (Carter/Mace, 86)
Da die meisten Königsgräber im Tal seit langem geplündert und die wenigen unentdeckten Reste der Grabbeigaben bereits Jahrzehnte zuvor ausgegraben worden waren, hielt es 1922 niemand außer Car-

ter mehr für möglich, auf ein auch nur halbwegs intaktes Grab zu stoßen. Wie es den blinden Passagier jedoch *in planvollem Fall gegen den Schiffsboden* (vgl. Jahnn 1959, 191) zum Frachtdeck zieht, wo er auf das erbrochene Türsiegel stößt, so zog es auch Carter von Beginn der Suche an in einen bestimmten Winkel des Tals: *Außerdem war noch immer die Stelle mit den Arbeiterhütten und den Feuersteinen am Fuß des Grabes Ramses' VI. näher zu untersuchen, und ich hatte stets eine Art abergläubischen Gefühls, daß gerade in dieser Ecke des »Tals« einer der fehlenden Könige, möglicherweise Tut-ench-Amun, gefunden werden könne.* (Carter/Mace, 100)

Während der blinde Passagier und die Mitglieder der Besatzung im Frachtraum auf nichts als leere Kisten stoßen, stießen Carter und das Grabungsteam hinter den beiden vermauerten und versiegelten Türen, die den Weg ins Grab versperrten, schon in der Vorkammer auf eine Vielzahl von Kisten und Kasten, deren Inhalt das Herz der Ausgraber höher schlagen ließ. Dennoch überkam auch Carter wie den blinden Passagier, über den es heißt: *Er fürchtete, ertappt zu werden, und daß eine Beschämung für ihn daraus entstünde oder ein Verdacht sich ihm anhängte* (vgl. Jahnn 1959, 192), eine Art Schamgefühl, als er im »verbotenen« »Frachtraum« stand: *Ich vermute, die meisten Ausgraber werden zugeben, daß sie ein Gefühl der Scheu, ja der Verlegenheit beschleicht, wenn sie in eine Kammer eindringen, die von frommen Händen vor soviel Jahrhunderten verschlossen und versiegelt wurde. Das ist wohl das Gefühl, das uns zuerst beherrscht,* [...] *andere folgen in Menge und schnell – die Freude des Entdeckers, das Fieber der Erwartung, der fast überwältigende, aus Neugier geborene Drang, Siegel zu erbrechen, die Deckel von Kasten zu öffnen, der Gedanke – die reinste Freude des Forschers –, daß wir im Begriff sind, der Geschichte ein neues Blatt hinzuzufügen oder eine wissenschaftliche Frage zu lösen, die gespannte Erwartung – warum es nicht eingestehen? – des Schatzgräbers.* (Carter/Mace, 114)

Der Leser, der im *Holzschiff* auf die Spuren all der von Carter beschriebenen Gefühle und Gedanken stößt, vermag diese bestens nachzuempfinden. Denn in seinen Augen sind die angeblich so »leeren« »Kisten« in den »Frachträumen« des »Schiffes« voll von unentdeckten Schätzen, die es ihm erlauben, der Entstehungsgeschichte von *Fluß ohne Ufer* »ein neues Blatt hinzuzufügen«. Mit Hilfe von Jahnns Hinweisen, die ihn, wie Carter in die richtige »Ecke des

Tals«, in Richtung Geschichte des alten Ägypten zogen, erkennt der Leser schließlich auch, daß nicht nur die Frachträume und der Kielraum, sondern alle Räumlichkeiten des Holzschiffes (vgl. Kapitel 2.2.3.2 und 2.4.1) eine unverkennbare Verwandtschaft zu den Räumlichkeiten des Pharaonengrabes (vgl. Abb. 13) aufweisen: Wie im Schiff Treppenstufen in die Fracht- und Kielräume, so führen auch Stufen in die vermauerten und versiegelten Grabräume hinab. Hinter dem Eingang befindet sich – ähnlich dem »breiten« Gang in der Mitte des Schiffes – ein Gang, der zu einer zweiten vermauerten und versiegelten Tür führt. Dahinter liegt, wie im Holzschiff der »Vorraum«, die »Vorkammer«, in der Carter bereits auf einen Teil des Grabschatzes stieß. Von diesem Raum führt, wie im Frachtraum des Schiffes eine Tür in den »eigentlichen Packraum«, eine dritte vermauerte und versiegelte Tür in die Sargkammer. Diese öffnete Carter drei Monate nach der Räumung der Vorkammer in einer feierlichen Zeremonie und vor den Augen eines auserwählten Publikums gemeinsam mit seinem Partner Lord Carnarvon (vgl. Abb. 15). Im Kapitel *Das Öffnen der versiegelten Tür* beschreibt Carter sein Vorgehen bei der Türöffnung: *Nachdem ich, nach ungefähr zehn Minuten, ein Loch gemacht hatte, das groß genug war, führte ich eine kleine elektrische Lampe hindurch. Staunenerregendes enthüllte ihr Licht! Kaum ein Meter von der Tür entfernt, stand dort etwas, was sich so weit wie man nur sehen konnte erstreckte und den Eingang in die Kammer versperrte. Allem Anschein nach war es eine Mauer aus massivem Gold!* (Jahnn 1959, 208)

Was sich in Carters Bericht schließlich als der mit Gold überzogene hölzerne Totenschrein Tut-ench-Amuns erweist, der die Sargkammer fast ganz ausfüllte, ist im *Holzschiff* die metallene Außenhaut des Schiffes, auf die Gustav und der Superkargo hinter der hölzernen Plankenwand stoßen und die der blinde Passagier für eine *verlötete Grabkammer, ein Schlachthaus mit metallenen Wänden* hält (vgl. Jahnn 1959, 238). Gustav, der kein wirkliches Interesse daran hat, dem Geheimnis im Schiffsinneren auf die Spur zu kommen, geht allerdings nicht mit der Vorsicht und Sorgfalt vor, die Carter walten ließ, um die vermeintliche »Goldwand« nicht versehentlich mit dem Brecheisen zu beschädigen. Die Wand, die scheinbar auch den Schein der »kleinen elektrischen Lampe« des Reeders zurückwarf, ist dem blinden Passagier zutiefst suspekt. Erst die Erkenntnis, die

ihm das spiegelnde Metall bei der Reflexion über den potentiellen Mörder beschert, söhnt ihn schließlich damit aus: *Plötzlich zerteilte sich vor seinen Blicken eine Nebelwand. Er konnte den Menschen benennen, dem er die Prädikate der Verdammnis anzuhängen bereit war, den Reeder!* (Jahnn 1959, 221)

Die falsche Erkenntnis ermöglicht es dem blinden Passagier schließlich, sein Zerstörungswerk in der Versenkung des Schiffes zu vollenden. Carter hingegen war bei der Suche nach der historischen Wahrheit stets darauf bedacht, nichts zu zerstören und die Ehre des Toten zu wahren. Im Kapitel *Tut-ench-Amun* schreibt er, vor der Enthüllung der Ergebnisse der Untersuchung von Grabbeigaben und Mumie behutsam die Spannung steigernd: *Noch ist das Geheimnis seines Lebens dunkel. Die Nebel sind in Bewegung, aber sie werden sich vielleicht nie zerteilen.* (Carter, 75)

Der Bezug dieser Sätze zu den oben zitierten aus dem *Holzschiff* liegt auf der Hand. Dennoch drohte hinsichtlich der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* die Gefahr, daß auch »das Geheimnis« um das wahre »Leben« Alfred Tuteins »dunkel« bleiben würde. Denn in seiner Niederschrift beglaubigt Horn die innige Liebe zu Tutein mit pathetischen Worten: *Seine letzte Gestalt, die er mir gezeigt hat, in meinem Erinnern notdürftig aufbewahrt. Eine Wirklichkeit von Knochen und mürbem Fleisch. Gebilde ohne Wert. Aber mir kostbar, die Summe meines Lebens.* (Jahnn, Niederschrift I, 22)

Wenn Horn im nächsten Satz aber schreibt: *Eine schöne starke Kiste von der Größe und Gestalt eines Sarges, doch ohne die profilierte Feierlichkeit der Moderkisten, die man einscharrt oder verbrennt,* dann öffnet sich sanft das zugehörige Ventil, und es weht ein kühler Ton aus der Vergangenheit in die heimelige Stube mit dem liebevoll hergerichteten Sarg. Keineswegs zufällig bedient Horn sich bei der Beschreibung von Tuteins Sarg ähnlicher Worte wie der Schiffskoch, der über die Frachtkisten einst berichtete: *die hundert oder zweihundert oder dreihundert Stücke – über die Zahl könne zur Zeit nichts ausgesagt werden – hätten allesamt die Form von Särgen gehabt. Es sei einschränkend zu bemerken: nicht deren Ausstattung. Nicht feierlich oder rührselig bemalt. Kein Tuch und keine Fransen daran, verständlich, auch keine geschwungenen Linien über sechseckiger Form.* [...] *Aber lang wie ein Mensch, seiner Breite, seiner Dicke angepaßt.* (Jahnn 1959, 148)

Eine dieser Kisten, von denen der Koch behauptet, es seien *Leichen oder lebendige Menschen darin verpackt*, ist offenbar statt im Schiff eines kriminellen Reeders in Horns Wohnung gelandet. Diese weist zudem mit den in einer Flucht angeordneten Wohnräumen, dem langen Korridor und einer Kellertreppe, die Horn wohlweislich verschweigt, verdächtige Ähnlichkeit mit den Räumlichkeiten des Holzschiffes und denen von Tut-ench-Amuns Grab auf (vgl. Abb. 19 und 13). Die »Schatzkammer«, in die jene Kellertreppe führt, gleicht jedoch eher dem von Carter erwähnten Sammellager für Königsmumien. Denn Horns »Schätze« bestehen, wie sich in den folgenden Kapiteln erweisen wird, aus den Leichen seiner Opfer.

Der größte »Schatz« der Sammlung ist von nun an Alfred Tutein, der sich für Horn vor allem deshalb zur Projektion seines anderen Ichs eignet, weil er den Mund nicht mehr öffnen kann, um die Wahrheit über seinen Tod zu erzählen.

Tut-ench-Amun heißt »Das ewige Abbild des Schöpfers«, wobei das »ench« beziehungsweise »anch« »Leben«, aber auch »Spiegel« bedeutet. In Gestalt des Ench-Zeichens (vgl. Abb. 16) gleicht es einem Handspiegel, der – im Gegensatz zum Spiegel der Venus, der in der Alchemie Mercurius symbolisiert – am »Griff« spitz zuläuft.

Wie Mercurius im Großen Werk des Alchemisten ist Tutein ein tragendes Element in Horns Werk, beziehungweise wird er von Horn schreibend dazu gemacht. Daß dieses Element im Verlauf der Niederschrift immer unberechenbarer wird, sich aus der »Kiste der Worte« befreit und nicht nur zwischen den Zeilen zu eigenem Leben erwacht, ist Horn augenblicklich noch unklar. Einstweilen fühlt er sich sicher neben dem Auserwählten, der ihm zu Diensten ist wie ein Uschebti – ein meist aus Holz gefertigter Doppelgänger, der dem Bestatteten von den alten Ägyptern mit ins Grab gegeben wurde, um für den Toten die in der Unterwelt anfallenden Arbeiten zu verrichten.

Sicher fühlt Horn sich auch vor der Aufdeckung seiner Verbrechen. Über Tuteins hölzerne Truhe schreibt er: *Hin und wieder hat ein Besucher seinen Blick daran gehängt, fragend, mißtrauisch. Oder auch gleichgültig.* [...] *Ich bin unverdächtig; so muß der Kasten, nach einigem Bedenken, immer wieder gewöhnlich erscheinen, seine Ausmaße zufällig und absichtslos.*

Kein gespenstischer Eishauch verrät mich oder den Toten. (Jahnn, Niederschrift I, 22)

Unverdächtig wie den »Besuchern« seines Hauses Tuteins »Kasten« kommt den meisten Lesern auch Horns Niederschrift vor. Außer dem »gespenstischen Eishauch« ihrer unbewußten Projektionen lesen sie nichts Böses aus den Worten des falschen Komponisten heraus; und wenn sie einmal, wie Joachim Gerdes in seiner Dissertation *Die Schuld-Thematik in Hans Henny Jahnns »Fluß ohne Ufer«*, einen leisen Verdacht schöpfen, so gehen sie ihm – ganz wie Horn dies in der *Niederschrift* beschreibt – nicht weiter nach.

Gerdes schreibt und weckt damit im Leser große Erwartungen hinsichtlich einer kritischen Analyse und Auswertung der Lügen und perspektivischen Verzerrungen des Ich-Erzählers: *Entscheidend für das Verständnis der »Niederschrift« ist jedoch zweifellos das Faktum, daß es sich um eine Ich-Erzählung handelt, deren fiktiver Autor nicht eindeutig als verläßlicher Übermittler tatsächlich erlebter und sich wirklich ereigneter Geschehnisse betrachtet werden kann. Vielmehr liegt trotz anderslautender Bekenntnisse des fiktiven Autors, wie u. a.: »Aber ich glaube doch, daß ich das Echo der verlorenen Zeit nicht fälsche« (N1 475), die Vermutung nahe, das Roman-Ich sei – wie es häufig genug im modernen Roman der Fall ist – ein von Zwangsvorstellungen und Realitätsverlust heimgesuchtes und dadurch in der Glaubwürdigkeit der von ihm dargestellten Erinnerungen kaum verlässliches Individuum.* (Gerdes, 30)

Gerdes scheint im Besitz des Wissens um Horns wahre Existenz zu sein. Doch wie sich erweist, bringt er seinen Verdacht gegen den Ich-Erzähler nur auf den Punkt, um im Folgenden zu erklären, er habe sich erlaubt, ihn zu ignorieren und sich der »Schuld-Thematik« von *Fluß ohne Ufer* von anderer Seite zu nähern: *Die vom Autor dieser Arbeit präferierte Vorgehensweise, die die vom Erzähler Horn berichteten Ereignisse und Handlungskonstellationen als fiktionale Realitäten auffaßt, um sie gleichzeitig auf die die gesamte Trilogie beherrschende Schuld-Thematik zu beziehen, kann von der Frage der Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers und der davon abhängigen Glaubwürdigkeit der Elemente der Narration absehen.*

Sieht Gerdes von der »Frage nach der Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers« ab, von dessen Schuldkomplex *Fluß ohne Ufer* handelt, dann »kann« er auch die Frage nach der Schuld und den Schuldgefühlen

Horns sowie seines Spiegelbildes Tutein nicht thematisieren. Zumindest handelt Gerdes' Arbeit dann nicht von Horns Schuld und der »Schuld-Thematik« in der Trilogie, sondern vom Problem der Schuld im Allgemeinen oder gar dem Schuldkomplex, den Gerdes beim Lesen in den Horns projizierte. Dennoch behauptet Gerdes und begründet damit seine Entscheidung, die »Frage nach der Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers« außer acht zu lassen: *Denn eine zu stark auf die Erzählstruktur und die Systematisierung der Formen der Ich-Aussagen in »Fluß ohne Ufer« konzentrierte Analyse wäre unergiebig und würde die immense inhaltliche Aussagekraft zu sehr in den Hintergrund drängen.*

Daß er selbst mit seiner Vorgehensweise die immense »inhaltliche Aussagekraft« der Trilogie, die unmittelbar an die Form des Erzählens und Niederschreibens gebunden ist, »in den Hintergrund drängt«, bemerkt Gerdes fatalerweise nicht. Auch in seinen Augen »reißt der Vorhang des Tempels nicht von oben bis unten entzwei«, »zerteilen sich die Nebel nicht«, die »das« wahre »Leben« Horns und seines Lebensgefährten Tutein »verhüllen«; und es bleibt sowohl Gerdes als auch den zahlreichen andern »Besuchern« von Horns »guter Stube« verborgen, daß es sich bei Tutein um einen rein imaginären Charakter handelt.

Wie erwähnt, setzt dieser Charakter sich aus den dürftigen Erinnerungen Horns an sein letztes Opfer zusammen, das er nur kurz und unter Umständen kennengelernt hat, die denen, die er berichtet, keineswegs entsprechen. Daher fällt es ihm beim Schreiben häufig so schwer, Tutein präsent und lebendig erscheinen zu lassen und von den Ereignissen der Begegnung mit Tuteins lebendigem Vorbild abzusehen.

Diese bestanden darin, daß Horn sich das Opfer zunächst unter bestimmten Gesichtspunkten auswählte und es schließlich aus Gründen, die der Darstellungsweise des Charakters zu entnehmen sind, mißhandelte und ermordete.

Eine der Textstellen, an der sich die Schwierigkeiten Horns bei der Erinnerung an Tutein bemerkbar machen, findet sich zum Beispiel in der Südamerika-Episode. Horns Bericht zufolge lebten er und Tutein als junge Männer gemeinsam eine Zeitlang in einem Hotel in Bahia Blanca und gingen dort ihren jeweiligen Berufstätigkeiten

nach, Horn dem Komponieren und Tutein dem Viehhandel. An der Beschreibung von Tuteins Berufsalltag scheitert Horn jedoch bezeichnenderweise: *Wenn er mir entzogen war – und sein Handel entzog ihn meiner Nähe, und war es der Handel nicht, so waren es die Tage schlechthin, die ihn, wegen ihrer Bestimmung, der Arbeit, der Beschäftigung, dem Getriebe der Menschen zu dienen, verbrauchten – war mir immer, als wäre er ins unendlich Ferne entglitten.* (Jahnn, Niederschrift I, 180)
Außer über die innige Beziehung, die durch die leidenschaftliche Liebe zum Leichnam seines Opfers entstanden ist, weiß Horn fast nichts über Tutein zu berichten. Neben den paar Details über die Berufe, die er Tutein ergreifen läßt und die ihm aus dem eigenen ländlichen Alltag auf Fastaholm bekannt sind, hat er nur ein paar vage Erinnerungen an den gutaussehenden, aber leidlich gewöhnlichen Burschen, als den Horn sein Opfer einst kennengelernt und zu sich nach Hause eingeladen hat. *Mein Geist behielt nicht, wie er aussah. Ich konnte mir nicht vorstellen, daß er nun an die Vielen, wahllos, an Menschen und Tiere, an Bauern und Metzger, an Fleischverlader und Extraktkocher den Glanz seiner guten Veranlagung verteilte.* Denn die schmerzhafte Unverbindlichkeit, mit der der Bursche Horn zu Lebzeiten begegnet war und die diesem das Gefühl gab, einer unter den besagten »Vielen« zu sein, hatte Horn dazu bewogen, genau diesen Burschen unter den vielen möglichen Opfern auszuwählen und ihn in Gestalt des Leichnams zu jenem besten Freund zu machen, den Horn so schmerzhaft schmerzlos entbehrt und der nur an ihn und niemand anderen »den Glanz seiner guten Veranlagung verteilt«. *Und kam ich zu dem Schluß, daß es doch hin und wieder so sein müsse, daß es an Beweisen nicht fehle, wie sehr seine arglose, wohlgefällige Haltung allen Menschen behagte, erschienen meine eigenen Beziehungen zu ihm mir schal und ohne Auszeichnung. Etwas Allgemeines, das man auch auf der Stroße von ihm auflesen konnte.* Daher blendet Horn beim Schreiben die Erinnerungen an den Menschen aus, dessen Körper nun der seines Freundes Tutein ist, berichtet lieber nicht über dessen Alltag und riskiert damit, daß Tutein dem Leser bisweilen reichlich unrealistisch vorkommt – was er auch, woraus Horn an dieser Stelle fast keinen Hehl macht – ist: *Wenn so das Düstere meine Gedanken bedeckte, gestand ich mir immer wieder ein, daß ich ihn nicht kannte. Ich gestand mir tausendmal ein, daß ich ihn nicht kannte, daß alle Vertraulichkeit uns einan-*

der nicht vertraut gemacht hatte, daß sein Verhalten für mich unberechenbar war wie am ersten Tage – daß die Zeit, die er abgewandt von mir verbrachte, ein Loch war, das sich mit keiner Vorstellung von seinem Tun füllen wollte.

3.3.2 *Gilles der↔Ree.* Reeder Dumenehould de Rochemont als Produkt von Jahnns Beschäftigung mit der Geschichte der Verbrechen Gilles de Rais'

Es wäre nicht weiter tragisch, wenn nur Textstellen wie diese von den Lesern der *Niederschrift* nicht verstanden worden wären. Da sich die gesamte *Niederschrift* um das Verhältnis zwischen dem angeblichen Komponisten Horn und dem »Leichtmatrosen« Tutein dreht, bezieht sich dieses weitreichende Mißverständnis jedoch nicht nur auf das Gesamtwerk *Fluß ohne Ufer*, sondern auch auf Jahnn, den man als Autor konsequent mit dem fiktiven Verfasser verwechselte und für alles moralisch Fragwürdige verantwortlich machte, das sich zwischen den Zeilen von Horns Lebensbericht andeutet und auf Horns Beziehung zum Leichnam seines Opfers zurückzuführen ist.
Wie Stach halten die meisten Leser die in der *Niederschrift* beschriebenen Ereignisse für den Ausdruck, wennzwar nicht der tatsächlichen Erlebnisse des Autors, so doch seiner seelisch-moralischen Verfassung und Werthaltung. Folgendermaßen beschreibt Stach in seinem Essay *Die fressende Schöpfung* die absurd anmutende Beziehung zwischen dem Musiker Horn und dem Matrosen Tutein: *Der Komponist Gustav Anias Horn geht mit dem Mörder seiner Verlobten, einem Matrosen namens Alfred Tutein, eine lebenslange homoerotische Bindung ein. Jahre nach Tuteins Tod wird Horn selbst Opfer eines Mordes.* [...] *– Selbst in der Reduktion auf den nackten plot bleibt erkennbar, daß hier mindestens drei gravierende Abweichungen einander überlagern, Verletzungen einer sozialen, einer ethischen und einer sexuellen Regel.* (Stach 1992, 43)
Dies ist gewiß nicht falsch. Doch unterläßt Stach es, zu klären, wer diese »Regeln« und aus welchem Grund er sie »verletzt«. Daher gewinnt der Leser seines Aufsatzes den Eindruck, daß nicht Horn mit seiner Niederschrift, sondern Jahnn mit seinem Roman die »Regeln« zu »verletzen« beabsichtigte, die Stach schon allein durch den »nackten plot« »verletzt« sieht.

Im Hinblick auf die »Regel« der Heterosexualität, gegen die Jahnn in der Tat Zeit seines Lebens anschrieb, mag Stachs implizite Unterstellung noch angehen. Im Hinblick auf die »soziale Regel« der Schicht- und Milieuzugehörigkeit läßt sie den Autor allerdings weltfremd erscheinen und im Hinblick auf die »ethische Regel«, Schwerverbrechen zur Anzeige zu bringen, läßt sie ihn sogar kriminell erscheinen. Zumal Stach, der nicht im Geringsten über den Kontext aufklärt, in dem Horns »Mitwisserschaft« steht, meint: *Diese Verletzungen geschehen jedoch beiläufig, ohne jeden Aufwand der Rechtfertigung und Erklärung, sie konstituieren den Kosmos des Romans, während die Regeln selbst, je weiter der Text ausgreift, immer mühsamer und in gleichsam nur noch verdünnter Gestalt realisierbar sind.*

Dies gilt zwar für die Niederschrift Horns, der sich verzweifelt über das Bestehen der ethischen Regeln hinwegtäuscht, die er im Bestreben, anderen, ungleich unsinnigeren sexuellen und sozialen Regeln Folge zu leisten, verletzt hat – dies gilt jedoch nicht für *Die Niederschrift*, in der Jahnn mit der Darstellung der Selbsttäuschung Horns auf die von diesem verletzten ethischen Regeln geradezu pocht.

Dem Leser seines Essays stellt Stach, der selbst fahrlässig die für fiktionale Texte geltende »Regel« der Nichtidentität zwischen Autor und Figur »verletzt«, dies mitnichten so differenziert dar. In munterer Verkennung der Absichten des Autors schreibt er: *Daß zwischen geistiger und körperlicher Arbeit die Barriere der sozialen Herablassung zu überwinden ist – es wird kaum jemals spürbar. Daß der Musiker irgendwann, von Skrupeln befallen, zur Polizei laufen und den Matrosen ausliefern könnte – es genügen wenige Seiten, um zu begreifen, daß dies niemals geschehen wird.* Ohne auch nur einen Gedanken an die Frage zu verschwenden, warum dies so ist, und was Jahnn sich dabei gedacht haben könnte, fährt Stach fort: *Daß die männliche homosexuelle Praxis die Beteiligten zu outlaws stempeln könnte, sofern sie sie nicht selbst als Experiment widerrufen und wie von einem verbotenen Ausflug schließlich zurückkehren – es ist undenkbar, weil Jahnn der Primat einer als »natürlich« verstandenen Sexualität völlig fremd ist.*

Daß Stach hier den Autor »Jahnn« zur Erklärung der vom Ich-Erzähler geschilderten, scheinbar alle gesellschaftlichen Regeln brechenden Ereignisse heranzieht, zeigt deutlich seine mutwillige Verwechslung von Autor und Figur. Zwar gibt er sich nicht die Blöße,

Jahnn explizit mit der zuvor konstatierten »sozialen« oder gar der brisanten »ethischen« »Regelverletzung« in Verbindung zu bringen – die Art und Weise aber, wie er sich über Jahnns mutmaßlichen sexuellen Tabubruch äußert, wirkt semantisch zurück auf die zuvor erwähnten Tabubrüche und vermittelt den Eindruck, Jahnn sei der Auffassung gewesen, die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen sozialen Schichten spiele bei der Partnerwahl keine Rolle und Gewalttaten des Partners könne man im Allgemeinen tolerieren.

Da Jahnn ahnte, daß seine Leser ihn mit dem kriminellen Erzähler identifizieren würden, konnte er Horns Furcht vor einer Schuldzuweisung durch die Gesellschaft, die den Taten des Mörders verständnislos gegenübersteht, bestens nachempfinden. Auch er betrachtete sich als einen anderen als der, den der Großteil seiner Leser in ihm sieht. Jahnn wies die Identifikation mit Horn durch die Leserschaft ebenso vehement zurück wie Horn die Identifikation mit dem Strafttäter, als den der »Fremde« ihn betrachtet: *Ich halte mein Angesicht dem Fremden mit den unverbrauchten Händen breit entgegen: niemand kann die Identität zwischen dem Täter und dem Beschuldigten beweisen.* (Jahnn, Niederschrift I, 27f.)

Der sich in diesen Worten ausdrückende – wenn im Falle Horns auch keineswegs gerechtfertigte – Triumph entspricht auch dem Triumph Jahnns darüber, daß man die mutmaßliche »Identität zwischen dem« Autor »und dem« Ich-Erzähler kaum besser »beweisen kann«. Zum Beweis der »Identität zwischen« Horn »und dem« angeblichen Mörder Tutein hingegen lassen sich Textstellen wie die hier zitierte heranziehen. Denn im Folgenden beschreibt Horn – wenige Seiten bevor er mit dem Lebensrückblick beginnt, in dem er Tutein den Mord an Ellena gestehen läßt –, wie wenig er im Hinblick auf sein Verbrechen mit sich selbst identisch ist: *Das Geständnis steigt aus anderen Bezirken herauf und legt sich in den Mund. – Mir schlagen die Zähne aufeinander. – Das Geständnis steigt aus anderen Bezirken herauf und wird zu Worten. Das grausame Sichentsinnen.* (Jahnn, Niederschrift I, 28)

Wessen er sich entsinnt, aber beschreibt Horn auch hier nicht, stattdessen wiederholt er gebetsmühlenartig: *Das Geständnis steigt aus anderen Bezirken herauf, und legt sich als Wort in den Mund.* In wessen »Mund« spezifiziert Horn ebenfalls nicht näher. Daß es Tuteins

Mund ist, wird Seiten später offenbar; und daß es zugleich Horns eigener ist, zeigt sich an der Formulierung der nächsten Sätze: *Einer nimmt die Schuld der anderen auf sich. Er tut die Tat der anderen.* Denn der geständige Mörder tat in der Tat vor allem das, was die, die ihn hinterher beschuldigen, in seiner Tat sehen: keine Verzweiflungstat, als die er selbst sie vielleicht empfand, sondern ein unmenschliches Verbrechen. *Er gesteht nicht, daß er die Tat der anderen getan hat. Er gesteht, es ist seine Tat. Er gesteht das Unvollbrachte.*

Die »Tat« Jahnns besteht in diesem Zusammenhang vor allem darin, daß er es wagte, sich in die Psyche des Mörders einzufühlen und sie aus dessen Sicht in der *Niederschrift* zu schildern – um die Gefahr einer Verwechslung seiner Person mit dem Ich-Erzähler wohl wissend. Daher konnte Jahnn auch Horns ständigen Drang, sich zu rechtfertigen, nachempfinden. Stolz betont Horn: *Zum Wenigsten, ich bereue nicht. Noch bereue ich nicht.* (Jahnn, Niederschrift I, 29)

Denn er weiß, daß er sich dem Urteil der Vielen auf Dauer kaum wird widersetzen können; und kaum anders erging es dem Autor Jahnn, über den das Urteil der Leser am Ende eine solche Macht gewann, daß er seine künstlerischen Fähigkeiten sogar selbst in Frage stellte. *Ich will mich gegen die Reue verteidigen, solange ich es vermag.* Doch kündet dieser Satz längst von der Reue, die Horn zwar nicht empfinden »will«, die er aber mit jedem Wort, das er zu seiner »Verteidigung« schreibt, aus sich hervorlockt.

Noch ist er Herr der Lage, vermag die eigenen Taten zu leugnen und andere dafür verantwortlich zu machen. Wie Re, der Sonnengott und Weltenlenker der ägyptischen Frühzeit, herrscht er über die Figuren im Kosmos seines Berichts. Doch wird auch Horn, wie Re einen Teil seiner Macht im Laufe der Zeit an den Schöpfergott Amun abtrat, einen Teil der seinen an Alfred Tutein abtreten; und wie Re schließlich mit Amun zu Amun-Re, so verschmilzt auch Horn auf dem Höhepunkt seiner Haßliebe zu Tutein mit diesem und verwandelt sich danach in den, der Horn neben Tutein sein Leben lang begleitet und zu dessen Abwehr Horn den Leichtmatrosen überhaupt erst erfindet: in den Reeder. Da dieser ihm innerlich schon zu Beginn der Niederschrift so nahe steht wie der Fremde aus dem Rotna-Hotel, besteht Horns erster Akt, noch bevor er sich dem

Leichtmatrosen Tutein zuwendet, in einer vehementen Abgrenzung vom Reeder.

Zu Beginn seiner Rekapitulation der Ereignisse seit dem Untergang des Holzschiffes schreibt Horn: *Mir ist der Teil zugefallen, mehr zu wissen als die anderen. Es ist keine ganze Kenntnis. Es ist eine Kenntnis mit Löchern, wie jede andere.* (Jahnn, Niederschrift I, 35)

Denn Horn hat keineswegs vor, dem Leser seiner Niederschrift den Mord an Ellena zu gestehen, den wir bereits ausführlich belegt haben. *Ein Greis, wenn er noch lebt, fern von hier, in meiner Vaterstadt, von der wir ausfuhren, Direktor Dumenehould de Rochemont, der Reeder, würde unsere Berichte und Auslegungen mit Wahrheit ausfüllen können.* Da das inzwischen schon fast fünfzigjährige Spiegelbild des »Reeders« auf dem »fernen« Fastaholm jedoch nicht will, daß dieser seine, Horns »Berichte und Auslegungen mit Wahrheit ausfüllt«, kann es auch »der Reeder« nicht wollen: *Er will es nicht. Er hat es niemals gewollt. Er wollte schweigen.* Wie Gilles de Rais, der vor Gericht solange über den Tathergang seiner Verbrechen schwieg, bis Guillaume Chapeillon, de Rais' behördlich bestellter Ankläger, am 20. Oktober 1440 *erklärte, daß er, in Anbetracht des Bekenntnisses des besagten Angeklagten Gilles, in Anbetracht der hinzugezogenen Zeugen, ihren Erläuterungen und Aussagen, welche die Absichten des Angeklagten in Bezug auf den Fall hinlänglich belegt hätten, nicht umhin könne, das Gericht darum zu ersuchen, den Angeklagten Gilles durch selbige Richter, den Bischof von Nantes und den Bruder Jean Blouyn, der Folter beziehungsweise dem peinlichen Verhör zu unterziehen, um die Wahrheit tiefer zu ergründen und ans Licht zu bringen.* (Vgl. Bataille 1987, 480)

So heißt es im Prozeßprotokoll über die Verhandlung vom 20. Oktober 1440. Dieses Protokoll wie auch andere Prozeßakten lagen Jahnn in lateinischer Fassung und ausführlich erläutert durch die gut vierhundertseitige De-Rais-Biographie des Abbé Eugène Bossard bei der Niederschrift von *Fluß ohne Ufer* vor. Dies wird hier und in den folgenden Kapiteln im Einzelnen nachgewiesen werden.

Bezogen hatte Jahnn Bossards Studie mit dem Titel *Gilles de Rais. Maréchal de France, dit Barbe-Bleue. 1404-1440. D'après les documents inédit réunis par M. René de Maulde* wahrscheinlich ebenfalls über die Bornholmer Zentralbibliothek in Rønne. Auch dieses Buch stand einer mir zur Verfügung stehenden Information der Bibliotheksmit-

arbeiterin Camilla Pape zufolge zur Entstehungszeit von *Fluß ohne Ufer* in der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen, deren Bücher sich die Bewohner des abgelegenen Bornholm per Fernleihe bestellen konnten. Leider existieren in Rønne und Kopenhagen die Akten nicht mehr, auf denen die Verleihdaten verzeichnet waren.

Auf jener ersten umfassenden biographischen Studie von Bossard basieren alle nachfolgenden Studien über Gilles de Rais, einschließlich der bekanntesten De-Rais-Studie *Le procès de Gilles de Rais* von Georges Bataille. Diese erschien 1965 und enthielt erstmals eine französische Fassung der von de Maulde edierten Prozeßakten. 1967 erschien Batailles Studie auf Deutsch unter dem Titel *Gilles de Rais. Leben und Prozeß eines Kindermörders* im Hamburger Merlin Verlag. Das Buch wurde seither mehrfach wiederaufgelegt, die gravierenden Editionsfehler sind jedoch bis heute nicht behoben. Der Ausgabe fehlen die Quellenangabe und das Literaturverzeichnis, mit denen Bataille Bossards Studie als Hauptinformationsquelle und die beigefügten Prozeßakten als die von de Maulde herausgegebenen ausweist. Ohne jeden Editionshinweis fehlen in der deutschen Ausgabe etwa die Hälfte der von Bataille edierten Akten. Weggelassen wurden zum größten Teil die vom kirchlichen Gericht angefertigten Zeugenaussagen von de Rais' Dienern und Vertrauten, die zum Teil wesentlich ausführlicher sind als die vor dem staatlichen Gericht abgelegten Geständnisse. Diese sind in der deutschen Ausgabe zwar größtenteils vorhanden, doch sind sie teils fragmentarisch und teils fehlerhaft übersetzt. Es fehlen auch viele der Zeugenaussagen, die Eltern der Opfer im Rahmen einer Untersuchung machten, die der Herzog der Bretagne gegen de Rais eingeleitet hatte.

Da all diese Dokumente Jahnn in der Edition von de Maulde vorlagen und ich im Folgenden auch aus ihnen zitieren werde, habe ich mich entschlossen, alle Zitate der französischen Fassung der Akten aus Batailles Studie zu nehmen. Diese wie auch die Zitate aus Bossards Studie *Gilles de Rais* habe ich selbst übersetzt.

Auch Jahnn lag Bossards Text auf Französisch vor. Eine deutsche Übersetzung existiert bis heute nicht, und es gab auch keine anderen deutschen Texte, durch die sich Jahnn in dem für seine Zwecke erforderlichen Maße über den französischen Serien- und Ritualmörder hätte informieren können.

Auf Deutsch lag Jahnn allerdings ein kurzer Lexikonartikel (vgl. Abb. 17) vor, den mir Yngve Jan Trede und Signe Trede Jahnn, die im Besitz des Nachlasses von Jahnns Handbibliothek sind, freundlicherweise zugänglich machten. Der besagte Artikel befindet sich im *Bilder-Lexikon der Erotik*, das Bestandteil von Jahnns Bibliothek war, jedoch in keinem der beiden bisher erstellten Bibliotheksverzeichnisse aufgeführt ist. Im ersten Band des vierbändigen Lexikons, das in den Jahren 1928 bis 1931 erschien, steht der Artikel, bei dem es sich wahrscheinlich um den Ausgangspunkt von Jahnns Beschäftigung mit der Geschichte des Mörders handelt. Der Artikel faßt de Rais' Verbrechen und Lebensgeschichte in wenigen Sätzen zusammen und verweist am Ende auf Bossards Studie (vgl. Abb. 17).

Darauf, daß Jahnn sich durch diesen Artikel Zugang zum Thema verschaffte, deutet auch die im Artikel verwendete Schreibweise des Namens hin: *Gilles de Rays*. Diese Schreibweise wählte Jahnn noch in dem 1935 entstandenen *Holzschiff*, wo der Name im Zusammenhang mit den Reflexionen des blinden Passagiers über den Reeder Erwähnung findet: *Auch den Erzverbrechern, den Gesandten des satanischen Reiches, einem Gilles de Rays oder wie sie heißen mochten, folgte die Strafe auf dem Fuße.* (Jahnn 1959, 222)

Es ist bemerkenswert, daß Jahnn den Namen in späteren Überarbeitungen des Textes nicht der Schreibweise anglich, die er in der *Niederschrift* verwendet: *Gilles de Retz.* (Jahnn, Niederschrift II, 295f.)

Für diese Schreibweise entschied sich Jahnn offenbar, nachdem er Bossards Studie zur Kenntnis genommen hatte. Denn die Schreibweise »de Retz« wird in einer Fußnote zu Beginn der Studie erwähnt, in der Bossard die verschiedenen Schreibweisen erklärt und feststellt, daß es sich bei »de Retz« um eine modernere Variante handelt (vgl. Bossard, 2). Jahnn entschied sich für diese Schreibweise wahrscheinlich, um den Bezug zur Figur des »Reeders« deutlicher zu machen, dessen Berufsbezeichnung in der Vertauschung der Silben »Ree« und »der« auf den Themenkomplex »de Retz« verweist.

In einem für Bossard-Kenner unverkennbaren Zusammenhang mit Bossards *Gilles de Rais* steht auch der Name des Reeders »Dumenehould de Rochemont«. An mehreren Stellen der Studie spricht Bossard von de Rais' »steinernem Herz«. Den Zeugnissen seiner Diener zufolge sei de Rais bisweilen in teuflisches Lachen ausgebrochen,

wenn er dabei zugeschaut habe, wie die Opfer verendeten: *Ce qui briserait un coeur de rocher fait sa plus grande joie et ne provoque chez cet homme qu'un rire féroce, en lui donnant un surcroît de plaisir, qui ajoute encore à l'horreur d'une paraille agonie.* (Vgl. Bossard, 192)
Zu Deutsch: *Was ein Herz aus Stein erweichen würde, bereitet ihm die größte Freude und ruft bei diesem Menschen nur ein hämisches Lachen hervor, das ihm einen Lustgewinn verschafft, den das Grauen eines weiteren Todeskampfes dieser Art noch steigert.*
Darüber hinaus verweist »de Rochemont« (= von Felsenberg) auf des Reeders beziehungsweise Horns felsenfeste Überzeugung von der Rechtmäßigkeit seiner Taten.
Die Schwerverbrechen und die Hartherzigkeit, von der diese zeugen, läßt allerdings weder Horns noch ließ de Rais' Lebenswandel sie erahnen. Um den Leser der *Niederschrift* hierauf hinzuweisen und eine Spur zu legen, die es ihm ermöglicht, die rätselhaften Umstände von Horns Lebensgeschichte zu verstehen, fügte Jahnn dem zweiten Band der *Niederschrift* einen kurzen Lebensabriß des Mörders ein.
Im Gespräch mit seinem Diener Ajax von Uchri schildert Horn diesem Details aus de Rais' Lebensgeschichte. In der Druckfassung umfaßt diese Textpassage etwa fünf Seiten (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 295-300). Ein Blick in das in der Hamburger Staatsbibliothek befindliche Originalmanuskript zeigt, daß die Passage von Jahnn äußerst gewissenhaft hergestellt wurde, um eine deutliche Spur in Richtung der Quelle zu legen, der er sich beim Schreiben des Romans bedient hatte.
In der Handschrift findet sich sogar ein für Kenner des Lexikonartikels unmißverständlicher Hinweis auf Bossards Studie. Auf Doppelseite 18 des Manuskriptheftes 76 m befindet sich unten rechts, deutlich mit einem Kasten vom Text abgesetzt, folgende Notiz: *Gilles de Rays 1404-1440* (vgl. Abb. 18).
Die Schreibweise des Namens ist die, die auch im Lexikonartikel und im *Holzschiff* verwendet wird, die Angabe »1404-1440« hingegen deutet auf den Titel von Bossards Studie hin: *Gilles de Rais. Maréchal de France, dit Barbe-Bleue. 1404-1440. D'après les documents inédit réunis par M. René de Maulde.*
Dies gibt Anlaß zu der Vermutung, daß Jahnn zu dem Zeitpunkt, als er die besagte Textpassage der *Niederschrift* schrieb, Bossards De-

Rais-Biographie bereits bekannt war. Bei näherer Untersuchung der Textstelle im Manuskript läßt sich auch der Sinn des am unteren Seitenrand angebrachten Kastens mit den Daten erahnen. Offenbar hatte Jahnn sich die Notiz gemacht, um bei einer späteren Überarbeitung diese Textpassage auf der Grundlage von Bossards Studie neu zu erarbeiten. Denn ein Vergleich der Druckfassung mit dem handschriftlichen Original zeigt, daß ein Großteil der Passage ein Produkt der Überarbeitung ist, die Jahnn mit zahlreichen Nachtragblättern über das gesamte Manuskript verteilt im Anschluß an die Niederschrift des Romans vornahm. Dieser Überarbeitungsgang, den Jahnn im Gegensatz zu der im Manuskript verwendeten schwarzen Tinte vorwiegend mit blauer vornahm, diente nachträglich vor allem dazu, die Unwahrscheinlichkeit der von Horn berichteten Erlebnisse herauszuarbeiten. Dies läßt die Untersuchung entsprechender Passagen deutlich erkennen. Wichtig war es Jahnn in diesem Zusammenhang offenbar auch, zumindest einmal explizit auf die Lebensgeschichte des Mörders Gilles de Rais zu verweisen.

Der Hinweis darauf war allerdings von Anfang an vorgesehen, wie eine schon im Manuskript enthaltene gestrichene Textpassage zeigt. Daß Jahnn beim Schreiben dieses Teils der Erstfassung – offenbar in Ermangelung des ihm bereits bekannten, aber augenblicklich nicht vorliegenden Leihexemplares von Bossards Studie – auf den Artikel aus dem *Bilderlexikon der Erotik* zurückgriff, geht aus dem Text der entsprechenden Passage hervor. Die Passagen, die Jahnn zum Teil wortwörtlich dem Artikel (vgl. Abb. 17) entnahm, sind in der folgenden Umschrift der Textpassage hervorgehoben: – *Kann man sich jenen Marschall von Frankreich,* ***Gilles de Rays***, [gestrich.: ohne Schloss und Türme denken] ***der ein tapferer Soldat war, bis er mystischen Studien verfiel, den Teufel beschwor und ungeheuerlichen Ausschweifungen hingab, ohne Schloss*** *und Türme denken? Wäre es ohne einen sagenhaften Wohnsitz möglich gewesen, daß er* ***mehr als hundert*** *140* ***Kinder*** *an sich brachte, sie in ungeheurem Rausch genoss und* ***schändete, um ihr Blut, das durch ihn besudelt war, in Rubinen oder Gold umzuschmelzen****? –* ***Man machte ihm****, nach langem Zögern,* ***1440 den Prozess****. Er war erst 36 Jahre alt, als er* ***hingerichtet*** *wurde. Schon damals ertrug die Menschheit es nicht, erfuhr niemand das Ergebnis dieses Zerwürfnisses mit der Schöpfung, die Gedanken des Mannes. Das grauenvolle Experiment war vergeblich gewesen. Nur das Unheimliche*

blieb zurück und spie hundert Sagen aus, hundert Varianten eines unbegreiflichen Ringens. (Vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 m, 18f. sowie Abb. 18)
Doch sind auch schon in dieser Erstfassung Informationen enthalten, die darauf hindeuten, daß Jahnn Bossards Studie zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Passage bereits bekannt war: zum Beispiel die – offenbar nach kurzer Überlegung – eingefügte Zahl von »140« Kindern, die de Rais ermordet haben soll. Unter der Überschrift *Die Zahl der Opfer* schreibt Bossard, der sich auf die Angaben von de Rais' Dienern stützt, welche die Leichen der Opfer gelegentlich zu entsorgen hatten: *Man fand in den Kellerverließen von Tiffauges, im Turm von Champtocé, in den Latrinen der Burg La Suze die Leichen oder Skelette von hundertvierzig massakrierten oder geschändeten Kindern. Aber niemals wird man die genaue Zahl der Opfer in Erfahrung bringen.* (Vgl. Bossard, 211f.)
Mit dem Satz: *Nur das Unheimliche blieb zurück und spie hundert Sagen aus, hundert Varianten eines unbegreiflichen Ringens*, bezieht Jahnn sich in der Erstfassung der De-Rais-Passage ebenfalls auf einen Aspekt von Bossards Studie, der im Lexikonartikel nur kurz angedeutet ist. Bossard beendet seine Studie mit einem umfangreichen Kapitel, in dem er die Bezüge zwischen de Rais' Verbrechen und den verschiedenen Varianten des Märchens vom Ritter Blaubart aufzeigt (hierzu mehr in Kapitel 3.6.3.2).
Bei der Überarbeitung der De-Rais-Passage griff Jahnn schließlich auf die detaillierten Informationen zurück, die Bossards Studie gegenüber dem kurzen Lexikonartikel bietet. Auf den beiden ins Manuskript eingelegten, mit blauer Tinte beschriebenen Seiten verwendete Jahnn im Gegensatz zur Erstfassung ausschließlich die Schreibweise »Gilles de Retz« – was zusätzlich darauf hinweist, daß Jahnn zwischenzeitlich ein Exemplar von Bossards Studie vorlag. Darauf, daß ihm beim Schreiben ein Buch über de Rais vorlag, wies Jahnn im Rahmen der Überarbeitung sogar explizit hin. In der Manuskriptfassung der De-Rais-Passage (Doppelseiten 18-20) lautet eine Textstelle gegen Ende des Gesprächs zwischen dem Ich-Erzähler Horn und seinem Diener noch folgendermaßen*: »Türme«, sagte er, »Türme und Verließe, in die Höhe und in die Tiefe bauen. Sie meinen, es ist ein Bedürfnis der Menschen? –«*

»Man kann es vermuten«, sagte ich, »in meinem Heimatort gab es nur einen Turm. In seinem höchsten Gelaß wurde ein Knabe ermordet.« (Vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 m, 19)

In der Überarbeitung ergänzte Jahnn, nachdem er die Fakten aus Bossards Studie nochmals gründlich recherchiert hatte, Horns Äußerung um vier Sätze, die im Zusammenhang mit Horns profunder Kenntnis von de Rais' Leben auf eine schriftliche Quelle verweisen. In der Druckfassung lautet die Textstelle: *»Man kann es vermuten«, sagte ich, »doch sind die Menschen verschieden. Eigentlich kenne ich sie sehr wenig. Ich lese zuweilen von ihnen. Ich habe vor ein paar Wochen auch von Gilles de Retz gelesen, von der schrecklichen Zeit des hundertjährigen Krieges. – In meinem Heimatort gab es nur einen Turm. In seinem höchsten Gelaß wurde ein Knabe ermordet.«* (Jahnn, Niederschrift II, 297)

Die vier hinzugefügten Sätze finden sich auf dem einliegenden Blatt 62 unter der Nachtragnummer 471.

Vergleicht man nun die Fülle von Informationen, die Bossards Studie enthält, mit den Informationen, die Jahnn dem Leser der *Niederschrift* in der überarbeiteten, mit der Druckfassung fast identischen Fassung der besagten Textpassage zur Verfügung stellt, so läßt sich erkennen, daß er die Informationen unter einem bestimmten Gesichtspunkt auswählte: Er wählte vor allem Aspekte des Charakters und der Geschichte Gilles de Rais', die sich mit dem Charakter Horns und dessen Geschichte in Verbindung bringen lassen – vorausgesetzt natürlich, man ahnt etwas von der innigen Verwandtschaft der auf den ersten Blick so verschiedenen Gestalten, die sich bei näherer Betrachtung jedoch als recht ähnlich erweisen:

Wie Horn führte auch de Rais als Feldherr im Ruhestand nach aussen hin das Leben eines kunst- und kulturbeflissenen Müßiggängers. Für seinen Sieg gegen die Engländer an der Seite der Johanna von Orléans war ihm bereits mit fünfundzwanzig Jahren die höchste militärische Auszeichnung, der Titel »Marschall von Frankreich«, verliehen worden. Jenen Vortrag niederschreibend, den er seinem Diener von Uchri angeblich wenige Stunden zuvor über de Rais gehalten hat, schreibt Horn über diesen: *»Er war schön, wie nur je ein Mann gewesen ist, umgänglich, wohltätig. Er sprach fließend lateinisch.«* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

Bei Bossard heißt es zu diesem Thema über de Rais: *Im Gegensatz zu den Adeligen früherer Zeiten liest und spricht er perfekt die lateinische Sprache; mit ihrem Gefühl für die Eleganz und die Harmonie der Sprache sind denn auch die ihm Nahestehendsten unter seinen Vertrauten stets Italiener, deren schönes Latein und deren höfliche Umgangsformen ihn aufs Höchste entzücken.* (Vgl. Bossard, 11)

Ein solcher »Italiener« ist auch der Magier und De-Rais-Intimus François Prelati, der, wie sich zeigen wird, neben de Rais' Dienern das Vorbild für die Figur des Ajax von Uchri ist. Doch nicht nur die Vorliebe für junge, fremdländisch aussehende Angestellte teilt Horn mit de Rais. Horn verrät: *»Er liebte die Musik, war fromm und verehrte Gott in einer prunkvollen Kirche, die er hatte erbauen lassen, mit Instrumentalmusik und Singekören.«* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

Wohin immer de Rais reiste, stets begleitete ihn das Kollegium seines Kirchenstifts, vorzugsweise Sänger und Chorknaben, an denen er sich verging, ohne sie zu töten, da sie ihn mit ihren schönen Stimmen auch weiterhin ergötzen sollten. So gibt auch Horn in seiner Niederschrift das Bild des gebildeten und erfolgreichen Musikers ab, der sich, wie sich zeigen wird, hinter der Fassade seiner heilen Welt an Kindern und Jugendlichen jeden Alters und Geschlechts vergeht. Wie Horns Schattenseite Jahre nach dem Mord an Ellena, so kam auch de Rais' Schattenseite Jahre später erst zum Vorschein, als er 1440 im Alter von nur sechsundreißig Jahren vor Gericht gestellt und zum Tode verurteilt wurde.

Innerhalb von vierzehn Jahren hatte de Rais Dutzende von Kindern und Jugendlichen, offenbar vorzugsweise Jungen, in Ermangelung geeigneter männlicher Opfer aber auch Mädchen, auf grausamste Weise sexuell mißbraucht und getötet: *»– Kann man sich jenen reichen und mächtigen Gilles de Retz, Marschall von Frankreich, der mehr als hundertundvierzig Knaben tötete, ohne Schloß und Turm denken?«* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

So lautet die überarbeitete Fassung des ersten Satzes der oben zitierten Manuskriptfassung. Nicht zufällig betont Jahnn in der Überarbeitung, daß es sich um »Knaben« gehandelt habe, denn auch hiermit verweist er auf Horns persönliche, in dessen Niederschrift deutlich zum Ausdruck kommende Vorliebe für männliche Opfer wie beispielsweise den achtzehnjährigen »Alfred Tutein«.

Bei vielen von de Rais' Opfern handelte es sich um streunende, bettelnde, elternlose oder in der Obhut fremder Dienstherren lebende Kinder, die nach ihrem Verschwinden niemand vermißte und deren Gebeine zum Zeitpunkt von de Rais' Verhaftung zum größten Teil bereits entsorgt worden waren. Da de Rais sich niemals an adeligen Kindern vergriff, hatte in den entsprechenden Kreisen über Jahre hinweg niemand Verdacht gegen ihn geschöpft. Die Stimme der Bürger aber, die auf die Machenschaften ihres Landesherrn längst aufmerksam geworden waren und sich über ihn zu beschweren begannen, wurde damals nicht gehört. Ohne jede Vorsicht trieb de Rais über Jahre hinweg sein Unwesen und ließ Kinder und Jugendliche auf Nimmerwiedersehen hinter den Mauern seiner Burgen und Schlösser verschwinden: *Wo der Baron vorüberkommt, begleitet ihn das Unheil* [...] *kaum ist er in La Suze angekommen, überkommt das Unglück die Familien in Nantes; reist er nach Tiffauges, trifft es die Haushalte der dortigen Umgebung; begibt er sich nach Champtocé, fordert es im Loire-Tal seinen schrecklichen Tribut; verbringt er eine einzige Nacht in Bourgneuf-en-Rais, ist am Morgen ein junger Mann von achtzehn Jahren verschwunden.* (Vgl. Bossard, 188)

Er trägt den Namen Alfred Tutein und ist eines der Opfer, deren Leichen »de Rais« nicht den Flammen übergab, sondern in einem versteckten Winkel seiner »Burg« hortete, bis er sich zur Entrümpelung gezwungen sah. Über den Reeder heißt es im *Holzschiff* aus der Sicht des blinden Passagiers: *Er hatte es gewagt, in unbegreiflicher Vermessenheit, die Menschen für Statuen zu nehmen. Er sammelte junge Leiber, die der Tod abgemäht hatte. Das Wertlose, Verwelkte, das keinen zur Begehrlichkeit verleitete, erhob er zu seinem Abgott.* (Jahnn 1959, 222)

In der *Niederschrift* fragt Horn bezugnehmend auf einen von de Rais' Wohnsitzen »in den Wäldern von Nantes«: *»Muß der Ort nicht von fürchterlichem Gestank erfüllt gewesen sein? Man fand dort nach des Marschalls Verhaftung in einem einzigen Faß die Knochen von vierzig Knaben.«* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

Tatsächlich »fand man« – wie sich den Prozeßakten entnehmen läßt – »nach des Marschalls Verhaftung« keinerlei handfeste Beweise gegen de Rais, der seine Leichensammlungen längst aufgelöst und den Flammen übergeben hatte. Der einzige Beweis für seine Verbrechen waren die Aussagen der Eltern der getöteten Kinder und

die Aussagen seiner Diener, die von ihrem Herrn unter Gewaltandrohung dazu genötigt worden waren, ihm sowohl bei der Durchführung und Vertuschung der Verbrechen als auch bei der Zuführung der Opfer behilflich zu sein. In der *Niederschrift* bemerkt Horn lediglich knapp: *»Er hatte Helfer. Sein Diener Henri allein lieferte ihm im Laufe weniger Jahre vierzig Kinder.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

Dieser »Diener« namens Henri Griart, der in den Akten unter dem Namen Henriet geführt wird, steht durch die Endung seines Vornamens und sein Alter von fünfundzwanzig Jahren Horns Diener von Uchri verdächtig nahe. Anläßlich der Übergabe des von de Rais verkauften Schlosses Champtocé an den neuen Besitzer erhielten Henri und sein zweiundzwanzigjähriger Kollege Étienne Corrillaut, genannt Poitou, sowie einige andere von ihrem Herrn einen Auftrag, der Horns märchenhaft anmutende Auskunft über »Knochen«, die in einem »Faß« gefunden worden seien, eindeutig widerlegt. Am 17. Oktober sagte der Kammerdiener mit dem Spitznamen Poitou vor Gericht aus, de Rais habe *Gilles de Sillé, Henriet Griart, Hicquet de Brémont, Robin Romulart und ihm, dem Zeugen, der nun* [nachdem er einen Schwur abgelegt hatte, niemandem etwas vom Geheimnis seines Herrn zu verraten] *wie alle zu den Dienern des besagten Angeklagten Gilles zählte, befohlen, sich in den Turm des Schlosses Champtocé zu begeben, wo die Körper und Gebeine von mehreren toten Kindern lägen, sie aufzusammeln, in Truhen zu verpacken und sie so heimlich wie möglich nach Machecoul zu schaffen; und man habe in dem besagten Turm die bereits vertrockneten Gebeine von sechsunddreißig oder sechsundvierzig Kindern gefunden, an die Zahl könne er sich nicht mehr genau erinnern.* (Vgl. Bataille 1987, 515)

Tatsächlich ist Horns »Faß« mit den »Knochen von vierzig Knaben« also eine »Truhe«, wie sie auch in der Stube von Horns Haus steht, das – ähnlich dem »Wohnsitz« de Rais' »in den Wäldern von Nantes« – abgeschieden am Rande eines kleinen Wäldchens liegt. Die »Truhe« in seiner Stube enthält Horns eigenen Angaben zufolge ebenfalls einen männlichen Leichnam, der zwar angeblich luftdicht abgeschlossen und gut verwahrt ist, tatsächlich aber offenbar in der gut geheizten Stube allmählich einen süßlichen Modergeruch zu verströmen beginnt. Daß der Leser von Horns Niederschrift diesen nicht riechen kann, macht es Horn, der scheinbar so bereitwillig und

wahrhaftig über fremde Verbrechen Auskunft gibt, leicht, die eigenen zu verschweigen – wesentlich leichter als de Rais, der sich noch zu einem Zeitpunkt, als seine Schandtaten bereits hinreichend durch Zeugenaussagen belegt waren, weigerte, auch nur einen einzigen der gegen ihn vorgetragenen Anklagepunkte zu akzeptieren. Bossard zitiert die Worte, die de Rais den Richtern am 8. Oktober 1440 ins Gesicht sagte: *Nichts ist wahr von all diesen Punkten, die man hier gegen mich vorbringt. In meinem Leben akzeptiere ich überhaupt nur zwei Dinge: die Taufe, die ich erhalten habe, und meine Lossagung vom Teufel, dessen Hoffart und dessen Werken: ich bin immer schon ein wahrer Christ gewesen und bin es noch heute.* (Vgl. Bossard, 275)

Als de Rais am 13. Oktober 1440 nach der Verlesung der neunundvierzig Artikel der inzwischen ausgearbeiteten Klageschrift von den Richtern zum zweiten Mal gefragt wurde, ob er etwas dazu sagen wolle, *antwortete dieser*, heißt es im Protokoll über de Rais, *stolz und hochmütig, er wolle nichts zu diesen Punkten und Artikeln sagen, und betonte noch einmal, daß die besagten Herrschaften, der Bischof von Nantes und der Stellvertreter des Inquisitors, niemals seine Richter gewesen seien und es auch niemals sein würden und daß er* [wie er es am 8. Oktober bereits angekündigt hatte] *gegen sie Berufung einlegen werde* (vgl. Bataille 1987, 452).

Das Schweigen des Reeders, der angeblich nichts über die vor Jahren übers Meer gesandte, in Kisten verpackte Fracht des Holzschiffes aussagen möchte, deutet Horn mit folgenden Worten: *Vielleicht ist er stolz. Vielleicht brüstet er sich mit seinem Verbrechen, das keiner enträtseln kann.* (Jahnn, Niederschrift I, 35)

Doch wie Horns Hand in Zukunft immer öfter ausrutschen und noch verräterischere Worte als diese über »de Rochemont« niederschreiben wird, so wurde auch de Rais' Zunge im Laufe der Gerichtsverhandlung und unter dem Druck der gegen ihn angeordneten Maßnahmen zunehmend lockerer. Am 13. Oktober wurde de Rais zur Strafe für sein unverschämtes Verhalten und sein verstocktes Schweigen exkommuniziert. Dies bewirkte, daß der strenggläubige de Rais, der sich dadurch zutiefst gedemütigt fühlte, am 15. Oktober seine Schuld eingestand und am Ende der Verhandlung unter Tränen darum bat, wieder in die Kirche aufgenommen zu werden. Noch immer aber weigerte er sich, seine Verbrechen auch nur mit einem einzigen Wort zu kommentieren, woraufhin das Gericht am 20. Ok-

tober 1440, wie erwähnt, die Folter anordnete. De Rais entkam ihr in letzter Minute, indem er sich kurz vor Beginn der Tortur bereit erklärte, unter Ausschluß der Öffentlichkeit ein umfassendes Geständnis abzulegen. Hierzu schreibt Horn: *»Die Richter bekreuzigten sich, als sie seine Geständnisse hörten; sie erfuhren die Ursachen dieses Zerwürfnisses mit der Schöpfung nicht, die Gedanken des Mannes.* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

Selbst vollkommen unfähig, die Motive seiner Taten zu begreifen, behauptet Horn sodann: *»Man erfährt dergleichen niemals.«* Und fügt den Tatsachen entsprechend hinzu: *»Das Protokoll, das angefertigt wurde, ist in den Einzelheiten des Verbrechens offen genug; aber ganz stumm über den Täter, den Menschen.«*

Das Gegenteil ist in der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* der Fall. In ihr sind die »Einzelheiten des Vergehens«, die Horn vor Augen hat, während er schweigend ins Feuer des Ofens starrt, zugunsten einer ausführlichen Darstellung der Gedanken- und Gefühlswelt des Mörders ausgespart. Diese zu durchschauen ist dem fiktiven Verfasser der Niederschrift selbst zwar nicht vergönnt, dafür jedoch dem Leser, der *Die Niederschrift* als perfekt konstruiertes Dokument aus der Feder eines Ritual- und Serienmörders zu betrachten weiß. Ihm offenbaren sich anhand von Horns Zeilen »die Ursachen des Zerwürfnisses mit der Schöpfung«, der de Rais' Richter ebensowenig auf die Spur kamen wie die Richter anderer Mörder.

Die »Ursachen« von de Rais' beziehungsweise Horns Verbrechen sind keine anderen als die anderer leidenschaftlicher Taten. Schon der Fremde im Rotna-Hotel lehrt: *»Die große Liebe, die so oft beschworen, aber nur selten wirksam wird, wächst aus der gleichen Wurzel wie das Verbrechen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 14)

Wie der Liebende ist auch der Verbrecher getrieben von dem ihm eingeborenen Streben nach Liebe und Anerkennung und von der Leidenschaft, in der dieses Streben sich ausdrückt, wenn es nicht zum Ziel kommt.

Am 29. Dezember 1934 schreibt Jahnn in den *Bornholmer Aufzeichnungen*, in denen die Themen der Romantrilogie bereits angelegt sind: *Ich glaube, daß ein »Lust«-mörder ein unglücklicher Mensch ist, ein Getriebener, von gleichem Zuschnitt wie wir alle. Er tritt in den Raum ein, der ihm gelassen ist.* (Jahnn 1986, 537)

Im Gegensatz zum leidenschaftlich Liebenden handelt der »Lust«-Mörder jedoch aus einem völligen Mangel an Bewußtsein über seine Unlust und Getriebenheit. Dies zeigt auch die Antwort, die de Rais dem Präsidenten der Bretagne, Pierre de L'Hôpital, gab, der bei de Rais' außergerichtlichem Geständnis das Wort führte: *Item, vom Präsidenten befragt, wer ihn zu den Verbrechen angestiftet und wer ihm beigebracht habe, wie sie zu begehen sind, antwortete er, er habe sie ohne fremden Rat nach eigenem Gutdünken und eigenen Vorstellungen begangen und wiederholt – wie ihm der Sinn danach gestanden habe – ausschließlich zu seinem Vergnügen und fleischlichen Ergötzen, aus keiner anderen Absicht oder zu irgendeinem anderen Zweck.* (Vgl. Bataille 1987, 484)

Nicht aus dem äußerst naheliegenden Haß, den man ihm unterstellte, glaubte de Rais seine Verbrechen begangen zu haben – dem Haß, der die negative Erscheinungsform der Liebe ist, nach der er, wie jeder Mensch, strebte. Er glaubte seine Verbrechen tatsächlich aus Lust begangen zu haben. Daß diese »Lust« am Schmerz eines anderen nur ein Ausdruck seines eigenen nicht verspürten Schmerzes darüber war, daß er sich als Homo- beziehungsweise Bisexueller das Streben nach Liebe und Anerkennung im Einvernehmen mit der Gesellschaft absprach, kam ihm nicht in den Sinn. Daß es de Rais schmerzte, über den Sinn seines kriminellen Handelns auch nur nachzudenken, zeigt die Antwort, die er gab, nachdem ihn Pierre de L'Hôpital erneut nach den *Motiven, Absichten und Zwecken* seiner Verbrechen befragt hatte: *Ach! Mein Herr, damit quält Ihr Euch und mich obendrein.* (Vgl. Bataille 1987, 484)

Der Präsident erwiderte daraufhin: *Ich quäle mich keineswegs, sondern wundere mich lediglich sehr darüber, daß Ihr mich nicht einfach über das aufklärt, was ich wissen will. Aber ich wünsche von Euch die reine Wahrheit über die Motive zu wissen, nach denen ich Euch schon so häufig gefragt habe.* Woraufhin de Rais beteuerte: *Es gab wirklich keinen anderen Zweck und keine andere Absicht als die, die ich Euch genannt habe: Wahrhaftig, ich habe Euch Dinge erzählt, die so ungeheuerlich sind, daß Ihr mich zehntausend Mal dafür hinrichten könntet.*

Aus de Rais' Sicht entsprach die Behauptung, er habe seine Opfer zur Befriedigung seiner Lust getötet, der Wahrheit; und sein Verhalten gibt keinerlei Anlaß zu der Annahme, daß er sich, wie Horn dies

dem Reeder unterstellt, »mit seinem Verbrechen brüsten« wollte, »das keiner enträtseln kann«.

Hätte de Rais auch nur die leiseste Ahnung von seinem Motiv – jenem auch ihm eingeborenen Streben nach Liebe und Anerkennung gehabt – hätte er die von ihm so tragisch mißdeuteten Verbrechen vielleicht gar nicht erst begangen und stattdessen versucht, Liebe und Anerkennung auf anderem Wege zu gewinnen. Doch de Rais verfügte über kein Problembewußtsein. Wie alle Schwerverbrecher glaubte er sich längst wunschlos glücklich, souverän und sah sein Handeln weitgehend im Einklang mit Recht und Moral. Erst als die Serie seiner Untaten nicht mehr abriß und sie in ihrer Gewalttätigkeit dem Bild, das er von sich hatte, zunehmend widersprachen, fragte auch de Rais sich möglicherweise: *Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?* (Büchner, 40)

Büchners Danton vermag das Motiv seiner Taten so wenig zu ergründen wie Horn und wie dessen historisches Vorbild es vermochte. Die eben aufgeworfene Frage beantwortet Danton schicksalsergeben: *Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!*

Doch sind Büchners Danton und Jahnns Horn nicht nur »Getriebene«, sondern auch Geschriebene. Auch wenn ihnen selbst die treibenden Kräfte verborgen bleiben, die sie zu Worten und Taten veranlassen, der Leser vermag sie zu erkennen: in Gestalt des Autors, der die Fäden in der Hand hat und die Hand des Protagonisten mitsamt der Feder über ein fiktives Manuskript zieht.

So läßt Jahnn Horn beispielsweise über de Rochemont schreiben: *Er kennt die Reue nicht.* (Jahnn, Niederschrift I, 35)

Und für die, die inzwischen vergessen haben, daß Horn wenige Seiten zuvor noch beteuert hatte: *Zum Wenigsten: ich bereue nicht. Noch bereue ich nicht*, (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 29) läßt er Horn, über den Reeder schreibend, fortfahren: *Er will so wenig mit ihr zu schaffen haben wie ich.* (Jahnn, Niederschrift I, 35)

Sodann läßt er Horn, zerknirscht wie dessen historisches Vorbild de Rais im Gerichtssaal, hinzufügen: *(Es kann kaum anders sein.)* Denn Jahnn hat Horn – was den Interpreten der *Niederschrift* bisher nicht gelang – längst dingfest gemacht und duldet nur hin und wieder ein trotziges, der Spannung dienliches Aufbegehren des Erzählers. Über

de Rochemont schreibt Horn mit verräterisch trotzigem Unterton: *Er wird sein Leben nicht hererzählen. Die Särge, seine Särge, sind versenkt.* Doch da entgleitet ihm erneut die Hand mit der Feder: *(Ich werde wohl darauf noch zurückkommen müssen.)* Denn im zweiten Band der *Niederschrift* versenkt auch Horn mit Hilfe seines Dieners den Sarg Tuteins im Meer. *Zwischen ihm und mir*, behauptet Horn gleichwohl von sich und dem Reeder, *liegt eine unüberbrückbare Entfernung.* Auch diese Äußerung erlaubt Jahnn seinem Protagonisten nur, weil dieser sie im Hinblick auf Gilles de Rais später fast wortwörtlich wiederholt: *»Er schaffte einen unüberbrückbaren Abstand zu Seinesgleichen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

Bei allen »persönlichen Differenzen« und aller Verschiedenheit seines künstlerischen von Horns verbrecherischem Handeln war Jahnn sich der gemeinsamen Beweggründe und gewisser formaler Ähnlichkeiten im Handeln dennoch bewußt. Seine Schreibtischtat ist von derselben Leidenschaft geprägt wie die Verbrechen des Mörders, wie de Rais handelte auch Jahnn »nach eigenem Gutdünken und eigenen Vorstellungen«, als er die »Tat« »beging«, wie der Verbrecher verletzte und beleidigte auch er mit seinem Text das Selbstwertgefühl der Allgemeinheit und provozierte deren Widerspruch, an dem er schließlich – wenn auch nicht so furios wie Gilles de Rais an seinen Verbrechen – scheiterte.

Da Jahnn um die gemeinsamen Beweggründe künstlerischen und verbrecherischen Handelns wußte, plädierte er Zeit seines Lebens für einen humanen Umgang mit Straftätern. In den *Bornholmer Aufzeichnungen* vom 29. Dezember 1934 kritisiert er, anknüpfend an seinen Gedanken über den »Lust«-Mörder, die Haltung der Gesellschaft: *Man darf wegen einer großen Zahl von Unglücklichen nicht sich dem Lasterhaftesten hingeben, das Verlangen zu strafen.* (Jahnn 1986, 538)

Die Taten jener »Unglücklichen« halten der Gesellschaft, die in Gestalt der Sexualstraftäter ihr eigenes verleugnetes oder gar verbotenes »Verlangen straft«, den Spiegel vor. Unter diesem Gesichtspunkt hat selbst die böseste und verabscheuungswürdigste Tat noch ihr Gutes, welches ihr die harmonikale Weltanschauung im Sinne Kaysers auch nicht abspricht. Aus diesem Grund fährt Jahnn – scheinbar ohne jeden inhaltlichen Zusammenhang – direkt im Anschluß an das

obige Zitat mit jenem bereits bekannten Satz fort: *Hans Kayser sagt: »Für den Harmoniker gibt es weder gut noch böse.«*
Die Anerkennung des jeglichem Handeln immanenten Guten und Bösen erhob Jahnn in seinem Schaffen zum einzig gültigen Maßstab der Beurteilung und zur einzig gültigen Norm. In diesem Sinne ist auch zu verstehen, was er am 20. März 1946 an Helwig schrieb: *Meine große Gabe aber ist, daß ich wenig gelesen habe, mich durch Gelesenes habe wenig beirren lassen – und mit unsagbarer Geduld und schrecklicher Sehnsucht, einen Sinn zu finden, beobachte. Meine Werke sind, so verstanden, alle etwas Naturwissenschaftliches – und voller Moral.*
Mit messerscharfem Blick sezierte Jahnn die historischen Akten des Falles de Rais, die – wie er Horn in der *Niederschrift* bemerken läßt – soviel über die Verbrechen und auf den ersten Blick so wenig über die Beweggründe des Täters aussagen. Auf der Grundlage der Zeugenaussagen, die den Tathergang und die Lebensumstände de Rais' erläutern, analysierte Jahnn dessen Verhältnis zu seinen Opfern und Mitmenschen, um eine Handlung zwischen dem Täter Horn und seinen Opfern beziehungsweise deren Leichnamen zu entwickeln. Auf diese projiziert der Täter in einem spektakulären inneren – und bei näherem Hinsehen auch äußerlich sichtbaren – Drama die ihm unbewußten Aspekte seiner Persönlichkeit.
Betrachtet man das Verhältnis zwischen Horn und Tutein unter diesem Gesichtspunkt, sind Bosheit und Haß in der Tat nur ein Aspekt der Beziehung des Täters zum Opfer. Zum anderen entspricht das Verbrechen dem verzweifelten Versuch eines lebenden Toten, sich durch Exzesse von Gewalt und leidenschaftlicher Reue zum Leben zu erwecken.
Die hinduistische Weisheit, die Jahnn zum Motto der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* machte, lautet: *Die Lebenden sind wenige, die Toten sind viele.* Dieses Motto ist der erste von zahlreichen Hinweisen darauf, daß es in der *Niederschrift* »viele« physisch »Tote« und nur »wenige« physisch Lebendige gibt, von denen der Ich-Erzähler einer ist. Im übertragenen Sinne läßt sich das Motto ganz allgemein aber auch so verstehen, daß von den vielen physisch Lebendigen, die unter der Sonne wandeln und von denen Horn nur einer ist, die meisten psychisch – und das heißt zum Teil auch physisch – nicht lebendiger sind als er.

Der Mörder sieht sich gezwungen, einen Menschen zu töten, um in dessen Leichnam die Leidenschaft zu spiegeln, die er nicht verspürt. Die Gesellschaft, die diese Tat mitverschuldet, soll es um ihrer und seinetwillen anders machen als er. Sie soll den Spiegel, der ihr der lebende Tote ist, nicht zerstören, sie soll ihn zu »Tut-ench«, ihrem lebendigen Abbild machen, als das Jahnn Gustav Anias Horn dem Leser der *Niederschrift* präsentiert.

3.4 Die Erkenntnisse, die der Leser aufgrund der intertextuellen Bezüge über den Erzähler zu gewinnen vermag, und was geschieht, wenn sie ausbleiben

3.4.1 *Ich war auf die Straße des Todes und in den Besitz eines neuartigen Mitbewohners gelangt.* Wie der Mörder Horn aus dem Leichnam seines Opfers den Mörder Tutein macht

Der »Mensch«, der Horn zum Leben erwecken soll, wächst im Uterus eines eisernen Frachtdampfers heran. Durch diesen läßt Horn Jahrzehnte nach der Havarie des Holzschiffes die Schiffbrüchigen retten, die am Ende des gleichnamigen Romans in Booten auf dem Meer dümpeln. Über die historischen Ereignisse berichtet er: *Wir, die Schiffbrüchigen, wurden aufgefischt. Ein langsamer Frachtdampfer, wenige tausend Tonnen groß, nahm uns anbord.* (Jahnn, Niederschrift I, 36)
Den Kapitän läßt Horn sogleich aussprechen, was sich auch dem Leser aufdrängt, der sich noch des Schiffes entsinnt, das dem Holzschiff »in einem Abstand von einem halben oder ganzen Hundert Kilometer folgte« (vgl. Jahnn 1959, 52) und bei dem es sich möglicherweise um die vom Superkargo erwähnte Zentrale handelt: *»Ist dies schäbige alte Eisen unser majestätischer Begleiter auf Abstand gewesen?« fragte mit höhnendem Groll Waldemar Strunck den Superkargo.* Die Tatsache, daß er um das Gespräch Struncks mit dem Superkargo weiß, erklärt Horn: *Ich hörte es, sie standen, Gerettete, auf dem Deck des alten gutmütigen Packschiffes mit dünnem Schornstein.*
Der nunmehr aus der Zentrale der Niederschrift von Horn instruierte Superkargo anwortet pflichtgemäß: *»Nein«, sagte er zögernd.* Denn ein wenig ähnelt das »schäbige alte Eisen« Horns Niederschrift schon, vor allem was das Material betrifft, aus dem das »Schiff« be-

steht, das Horn als »altes, gutmütiges Packschiff« bezeichnet. Dem zum Orgelbau ungeeigneten Eisen wird in der Alchemie der nach dem antiken Kriegsgott benannte Planet Mars zugeordnet. Dieser scheint auch einen maßgeblichen Einfluß auf das Leben des Mörders Gilles de Rais gehabt zu haben. Im Verhörprotokoll vom 17. Oktober 1440 heißt es über de Rais' Diener Henri: *Item, sagte er, von besagtem Angeklagten Gilles gehört zu haben, sein Leben stehe unter einem so besonderen Stern, daß niemand seine abartigen Begierden und die Untaten, deren er sich schuldig gemacht habe, nachvollziehen oder verstehen könne.* (Vgl. Bataille 1987, 525)

Bei diesem »Stern« beziehungsweise Planeten kann es sich eigentlich nur um den einer mit Blut getränkten Zwillingserde gleichenden Mars gehandelt haben, von dem die *Stern=Deuter* dem 19. Band von Zedlers Lexikon aus dem Jahre 1739 zufolge glaubten, *daß durch dessen Einfluß Streit, Krieg, Zanck und Blutvergiessen unter den Menschen erreget werde. Er soll auch ... die Soldaten, die Scharffrichter, und allerhand unbarmherzige Leute, beherrschen* (vgl. Biedermann, 293).

Einer davon ist Horn, der nun in Fastaholm am Schaltpult der »Zentrale« sitzt und von dort aus den Kurs seiner Lebensgeschichte bestimmt: *Achtern, gerade über der rumorenden und polternden Schiffsschraube, war ein zweibettiges Logis unbenutzt.* (Jahnn, Niederschrift I, 37)

Horn hält so konsequent auf das »Ziel« der »Reise« zu, daß ihm gar nicht auffällt, wie sehr das »zweibettige Logis« der Behausung gleicht, die ihn beim Schreiben umgibt und die er in seiner Niederschrift ausführlich beschreibt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 12). Sein Haus ist ebenfalls mit zwei Betten für die zwei Menschen ausgestattet, die das Haus angeblich einst gemeinsam bewohnt hatten. *Über der Eingangstür stand auf einem Porzellanschild: IV. MASCHINENMEISTER.* In Gestalt des Kapitäns teilt »Maschinenmeister« Horn seinem achtundzwanzig Jahre jüngeren Ich rasch den von ihm vorgesehenen neuen Mitbewohner zu: – *Waldemar Strunck, mit wohlgemeintem Entschluß, schob Alfred Tutein und mich fast gleichzeitig durch die Tür in das dumpfzitternde Logis.* (Jahnn, Niederschrift I, 38)

Im eisernen Uterus wachsen die ungleichen und doch so gleichen Zwillinge sodann heran, bis zu dem Tag, als Alfred Tutein zum Leben erwacht und damit auch Horn belebt, der bisher schweigend mit dem Leichnam in seinem Haus zusammenwohnte.

Wie im Verlauf der folgenden Kapitel noch im Einzelnen dargelegt wird, baute Jahnn Horns Haus mit seiner Raumaufteilung und seinen architektonischen Eigenarten bewußt zur Kulisse jener Dramen aus, die Horn darin wie auch auf dem Papier seiner Niederschrift inszeniert, um damit bei sich eine kathartische Wirkung zu erzielen. Das Muster, nach dem Horn dabei vorgeht, ist stets das gleiche: Er projiziert die jüngste Vergangenheit seiner Verbrechen und die Gefühle, die diese in der Beziehung zu den Leichnamen seiner Opfer in ihm auslösen, in die ferne Vergangenheit der Lebensgeschichte, die er erzählt und als historische Tatsachen ausgibt. Tatsächlich aber sind diese Tatsachen eine Legierung aus verschiedenen Zeit-, Gefühls- und Handlungsschichten, die der Leser voneinander unterscheiden können muß, wenn er sich ein Bild von Horns wirklicher Lebenssituation machen will.

Dementsprechend zeugt der erste Abend, den Horn mit Tutein im Logis des eisernen Frachtdampfers verbringt, von einem Abend eine Woche zuvor. An diesem Abend – dies läßt sich aus den berichteten Ereignissen entsprechend rekonstruieren – hielt Horn sich nach vollendeter Tat dumpf und ausgebrannt mit der Leiche in jenem Zimmer seines Hauses auf, in dem er den jungen Mann soeben in einem leidenschaftlichen Gewaltausbruch ermordet hatte. Über jenen angeblichen ersten Abend mit Tutein im Logis des eisernen Frachtdampfers berichtet Horn: *Als wir uns, zwei junge Menschen nach starken Erlebnissen, ein flaues Abendessen aus der Küche besorgt und, auf dem Bettrand sitzend, verzehrt hatten, schickten wir uns an, uns schlafen zu legen.* (Jahnn, Niederschrift I, 40)

Es ist bezeichnend, daß Horn an dieser Stelle keine näheren Angaben über die »starken Erlebnisse« macht, die an diesem Abend das Gemüt der beiden Logisbewohner bewegten; und selbst der Rückbezug der Äußerung auf die abenteuerliche Versenkung des Holzschiffes, die – wie wir bereits feststellen konnten – die Schlüsselszene zu Horns Taten ist, verweist in letzter Konsequenz auf das Verbrechen als jene »starken Erlebnisse«, die beide Männer so erschöpften: *Alfred Tutein hatte sich beruhigt, aber er schien von großer Mattigkeit befallen.* Denn in Wirklichkeit war er bereits tot gewesen und daher auch nicht in der Lage, ein einziges Wort mit dem neuen Mitbewohner zu wechseln: *Seine Blicke hingen traurig an meinen Bewegun-*

gen, und ich wußte keine andere Vergeltung, als traurig Alfred Tuteins Gestalt mit meinen Augen zu umfassen.
Ich saß dem toten Jungen gegenüber und starrte ihn einfach nur an. (Masters, 142)
Der letzte Satz stammt von Dennis Nilsen, der im zweiten Heft seines Gefängnistagebuchs die Situation nach der Erdrosselung seines ersten Opfers schildert. Am Abend zuvor hatte Nilsen den jungen Mann in einer Kneipe kennengelernt, hatte ihn zu sich nach Hause eingeladen und war friedlich neben ihm im Bett eingeschlafen. Brian Masters, der Verfasser der Studie *Leblose Liebhaber* berichtet: *Als ein paar Stunden später die Dämmerung hereinbrach, wachte Dennis Nilsen auf und betrachtete den Schlafenden.* (Masters, 141)
Nilsen selbst berichtet, was er dabei empfand: *Ich hatte Angst, er würde mich verlassen, wenn ich ihn aufweckte. Zitternd vor Angst erdrosselte ich seinen zappelnden Körper, und als er tot war, nahm ich seinen jugendlichen Körper wieder mit mir ins Bett, und mein bisheriges Leben war mit einem Mal vorbei. Ich war auf die Straße des Todes und in den Besitz eines neuartigen Mitbewohners gelangt.*
Was Horn eine Woche zuvor, am Abend des Mordes, mit dem Leichnam des jungen Mannes tat, nachdem er ihn eine Zeitlang unschlüssig betrachtet hatte, geht aus seinem Bericht über den Abend mit Tutein im Logis des eisernen Frachtdampfers hervor: *Langsam entkleideten wir uns bis auf das Hemd. Dann faßte ich den Leichmatrosen bei den Füßen und schob ihn ins obere Lager hinauf.* (Jahnn, Niederschrift I, 40)
Nilsen versteckte die Leichen seiner Opfer, solange sie noch frisch waren, im Schrank, und wenn sie zu riechen begannen oder er sie länger aufbewahren wollte unter dem kühleren Dielenfußboden seiner Parterrewohnung. Horn bedient sich zu diesem Zweck neben der Kiste im Wohnzimmer seines Hauses offenbar auch der Zwischenböden in der Zimmerdecke: *Balkendecken mit dreifachen Böden wehren den Eishauch ab, der durch die Dachziegel dringt.* – (Jahnn, Niederschrift II, 11f.)
Dies verrät er im zweiten Band der *Niederschrift* im Rahmen jener Beschreibung seiner häuslichen Umgebung. Noch verräterischer aber ist der Bezug, den der eben zitierte Satz durch das Wort »Eishauch« zu jenem Satz aufweist, mit dem Horn unachtsamerweise

von der Truhe im Wohnzimmer behauptet: *Kein gespenstischer Eishauch verrät mich oder den Toten*. (Jahnn, Niederschrift I, 23)
Gewiß, nicht der Eishauch selbst verrät dem Leser den Toten in den »dreifachen Böden« der »Balkendecke«, doch das Wort stellt verhängnisvolle Zusammenhänge her; und der kalte Schauer, der einem über den Rücken jagt, wenn man die Worte liest, mit denen Horn seinen »schlafenden« Mitbewohner beschreibt, tut ein übriges: *Alfred Tutein atmete; aber ich konnte seine Atemzüge nicht hören*. (Jahnn, Niederschrift I, 41)
Über das tödliche Schweigen, das die ihn nach dem Verbrechen beherrschende innere Leere widerspiegelt, versucht der Mörder verzweifelt hinwegzusehen: *Ich sagte mir: zweie trinken die gleiche Luft. Ich schlief ohne Furchtgedanken ein*.
Dies war der Abend vor einer Woche gewesen. Inzwischen hat Horn den »Freund« wieder aus der »oberen Koje« geholt und sich entschlossen, ihn in seiner Lebensgeschichte eine maßgebliche Rolle spielen zu lassen.
Dementsprechend fällt der zweite Abend ihres Zusammenseins im Logis des eisernen Frachtdampfers mit dem Abend zusammen, an dem Horn Tutein nach dem Gespräch mit dem Fremden in seine Lebensgeschichte einführt. Im Gegensatz zum ersten Abend beschreibt der zweite Abend denn auch die unmittelbare Gegenwart der Beziehung Horns zu »Alfred Tutein« – einschließlich der Aktivitäten und Arrangements, die Horn zur Inszenierung der Beziehung vornimmt. In die unmittelbare Gegenwart der Beziehung zum Leichnam des Opfers mischt sich nun auch die schauderhafte Vergangheit der Ereignisse, die eine Woche zuvor in Horns Haus stattfanden. Der Rolle entsprechend, die Horn Tutein spielen läßt, überträgt er allerdings große Teile der Handlungen, die er selbst eine Woche zuvor vollzogen hatte, auf die Figur des Leichtmatrosen. Dieser schleift schon, bevor die Nacht hereinbricht, in deren Schutz Horn seine Verbrechen zu begehen und seine makaberen Stücke zu inszenieren pflegt, das Messer, mit dem Horn eine Woche zuvor dem jungen Mann, der Tutein die Gestalt verleiht, das Leben nahm. Horn, der sich seinem Bericht zufolge an diesem Abend früh in die Koje gelegt habe, schreibt: *Kaum lag ich, gedachte ich Alfred Tuteins, und*

daß ich ihn als Schiffskameraden über mir vermißte. (Jahnn, Niederschrift I, 49)
An jenem Abend vor einer Woche war es Horn ähnlich ergangen wie Nilsen, der plötzlich fürchtete, sein Bettgenosse könne ihn verlassen und er mit sich und seinen toten Gefühlen wieder allein sein: *Die Mattigkeit der Glieder entfloh; die Bereitschaft, die Augen zu schließen, zerrann mit dem ersten Entsinnen, in dem sich der Leichtmatrose spiegelte.* Horn, der den jungen Mann unter einem Vorwand, der aus dem später Berichteten noch rekonstruiert werden wird, in sein Haus gelockt hatte, hatte das dringende Gefühl verspürt, den durch das Auffliegen des Betrugs zu erwartenden Weggang des Jungen verhindern zu müssen. *Das Schärfen eines Messers, ich hatte es bemerkt,* schreibt er über die Mordwaffe, die er sich für diesen Fall längst zurechtgelegt hatte. *Ich sprang aus dem Bett, brachte die Hose über mich, ein Wams. Eilte davon, um den jungen Mann zu suchen.* So hatte er sich an jenem Abend aus dem Bett erhoben, um in das Zimmer hinüberzugehen, in dem der junge Mann schlafend lag. Doch auf dem Papier seiner Niederschrift endet Horns »Suche« zunächst nicht im Schlafzimmer seines Opfers: *Ich entdeckte ihn nach einigem Umherirren hinter der verschlossenen Tür eines Abortes.* Mit dem Beschluß, bewaffnet hinüberzugehen, hatte Horn eine sexuelle Erregung überkommen, wie er sie in den Klappen, die ihm zur Befriedigung seiner Bedürfnisse zur Verfügung standen, nie verspürte. *»Alfred Tutein«, sagte ich mit schmeichelnder Stimme, damit die gute Absicht sogleich erkannt würde.* Er hatte bis zum letzten Moment nichts wirklich Böses gegen den Jungen im Schilde geführt. *»Es ist nichts«, kam die Antwort, »eine Verstimmung der Eingeweide.«* Denn auch Horn ist *»nicht gut Freund«* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 501) mit dieser Region seines Körpers und projiziert die sexuelle »Verstimmung«, die regelmäßig davon ausstrahlt und ihn an diesem Abend ins Schlafzimmer des Opfers trieb, nun in die Eingeweide des Leichnams. Zumal der Tod mitunter den Abgang des Stuhls bewirkt, wie es wiederum ein Ausschnitt aus Nilsens Gefängnistagebuch dokumentiert. Über Kenneth Ockendon, einen kanadischen Touristen, der kurz vor seiner Abreise aus England stand, als er Nilsen über den Weg lief, von diesem in seine Wohnung eingeladen und beim Musikhören überwältigt wurde, schreibt Nilsen: *Nachdem ich ihn mit dem Kopfhörerkabel umgebracht hatte, zog ich ihn nackt aus.*

Ich stellte fest, daß er sich völlig mistig gemacht hatte. Ich nahm einen langen Streifen von der Papiertuchrolle, wischte ihn ein bißchen ab und lud ihn über die Schulter. (Masters, 149)

Doch damit war die geradezu mütterliche Fürsorge, mit der Nilsen sich um den Leichnam kümmerte, noch nicht erschöpft: *Ich badete den Leichnam und legte ihn aufs Bett. Ich behielt ihn bis zum nächsten Morgen im Bett.* Nun konnte Ockendon weder abreisen noch mußte Nilsen peinliche Annäherungsversuche machen, um zärtlich zu ihm sein zu können.

»Was hat mich hierher getrieben?« fragte ich mich.

(Jahnn, Niederschrift I, 50)

Dies schreibt Horn und meint damit nicht nur die verschlossene Aborttür der Klappe, in der er Tutein beim Schreiben begegnet. Seine Worte spielen auch auf das Verbrechen an, das er an jenem Abend vor einer Woche an dem jungen Mann beging, und auf dessen Ursachen, die – er weiß es wohl – in irgendeinem unergründlichen Zusammenhang mit seinem Sexualleben stehen: *»Es ist schon eine alte Angst, eine schon eine Woche alte Angst«, antwortete ich mir.* Und die Angst vor seinen unberechenbaren Agressionen verschmilzt mit seiner Angst vor Sex und der Angst, aufgrund jener ihm undurchschaubaren Legierung aus Ängsten eines Tages gefaßt und bestraft zu werden, wie er den jungen Mann bestraft hatte.

Er sei zurück ins Logis gegangen, schreibt Horn und fügt wenig später hinzu: *Und ich schlief ein.*

Der Satz: *»Es ist schon eine alte Angst, eine schon eine Woche alte Angst«, antwortete ich mir*, wurde von Jahnn bei der Überarbeitung des Manuskriptes nachgetragen. Zusätzlich fügte er an mehreren Stellen stets in Verbindung mit dem blinden Passagier jene rätselhafte, mit der Zeitangabe von »einer Woche« verbundene »Angst« in den Text ein.

Dies stellte Jürg Kristof Bachmann fest, in seiner bereits 1977 erschienenen 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.* Im Zusammenhang mit den auf den ersten Blick nicht zu erklärenden Einfügungen machte Bachmann sich auch Gedanken über deren Sinn: *Bleiben wir vorerst bei den bewusst eingesetzten Bezügen. Dass*

I 55, 20 »alles in diese eine Woche zusammengedrängt« (: K 21)
sei, ist eine Zeitangabe, die an mehreren Stellen eingefügt ist, meist mit Angst verbunden:
I 52, 5 »Es ist schon eine alte Angst, eine schon eine Woche alte Angst« = K 18
I 53, 19 »(und die Angst, die schon eine Woche alt war)«
I 53, 32 »(Ausser, dass die Angst, die eine Woche alte, nun einen Namen bekäme)« (Bachmann, 68)

Die aufgezählten Einfügungen deutet Bachmann schließlich vor dem Hintergrund von Tuteins Geständnis seines Mordes an Ellena folgendermaßen: *Das Verschwinden Ellenas also ist die Geburtsstunde der zuerst einfach a l t e n Angst, die Unruhe, die davon ausgeht, soll auf den Leser übergehen, indem sie nicht benannt wird.*

Bachmann hält Jahnns Einfügungen also lediglich für einen – noch dazu recht platten – dramaturgischen Kunstgriff: Mit jener »alten Angst« habe Jahnn die Angst Gustavs um die verschwundene Verlobte gemeint. Er habe sie jedoch bewußt nicht als Angst um Ellena bezeichnet, um die Spannung bis zur Auflösung des Geschehens durch Tuteins Geständnis zu steigern.

Tatsächlich aber beabsichtigte Jahnn mit diesen kurzen, aber bedeutsamen Einfügungen etwas anderes. Sie weisen die Angst des Mörders Tutein, die in dem bezeichnenderweise von Horn selbst wiedergegebenen Geständnis des Leichtmarosen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 59-78) an mehreren Stellen erwähnt wird, nachträglich als die Angst des Mörders Horn aus. Über Tutein, der gesteht, unter welchen Umständen er die Leiche nach der Tat zunächst versteckt und schließlich entsorgt hatte, schreibt Horn beispielsweise: *Die ungewisse Angst begann ihn zu bedrängen, wie den Ertrinkenden das Wasser.* (Jahnn, Niederschrift I, 67)

An anderer Stelle schreibt er: *Alfred Tutein hatte sein Gewissen unterdrückt; es war ihm die Lüge gelungen, denn die Angst vorm Tode kommt nicht aus der Erfahrung.* (Jahnn, Niederschrift I, 70)

Und kurz darauf schreibt er: *Die überwältigende Angst berührte aufs neue das Herz Alfred Tuteins.* (Jahnn, Niederschrift I, 71)

Die nachträglich von Jahnn eingearbeitete »Angst« des blinden Passagiers, der vor Tuteins Geständnis eigentlich ahnungslos in Bezug auf das Verbrechen gewesen sein und zu Angstattacken entspre-

chend wenig Anlaß gehabt haben müßte, gibt Horn bei näherer Betrachtung als wahren Täter zu erkennen; zumal dessen »Angst« als »alt« bezeichnet und mit dem Zeitraum »einer Woche« in Verbindung gebracht wird. Auch der Zeitraum von Tuteins verbrecherischen Aktivitäten erstreckt sich über mehrere Tage (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 59-78).

Mit jenen Einfügungen, die Bachmann für wenig bedeutsam hält, gab Jahnn dem Leser also einen überaus zentralen Hinweis auf die projektive Beziehung zwischen Horn und Tutein. Doch die handschriftlichen Nachträge sind nicht das einzige Phänomen, das Bachmann bei seiner Manuskriptlektüre falsch interpretierte. Bei der Untersuchung des Manuskriptes und der von Jahnn vorgenommenen Überarbeitungen gelang es Bachmann zwar, den Nachweis zu führen, daß zahlreiche Details aus Jahnns Leben von diesem erst nachträglich ins Manuskript hineinkorrigiert wurden – offenbar um den ländlichen Alltag des Ich-Erzählers realistischer darzustellen. Das Problem von Bachmanns Manuskriptuntersuchung besteht jedoch im Allgemeinen darin, daß er diese nicht unter dem Gesichtspunkt einer zuvor erstellten Deutung des fiktiven Geschehens vornahm. Diese hätte es ihm ermöglicht, einzelne Textstellen unter dem Gesichtspunkt gezielter Fragestellungen zu untersuchen. Doch stützte Bachmann sich bei seiner Interpretation der Handschrift weitgehend auf persönliche Eindrücke und zog auf deren Grundlage zahlreiche eklatante Fehlschlüsse, die insbesondere das Verhältnis zwischen Jahnn und dem Ich-Erzähler betreffen (mehr hierzu u.a. in Kapitel 3.7.3).

Die These, daß es sich bei jenem Zeitraum von »einer Woche« und der damit verbundenen »Angst« Horns um den Zeitraum zwischen seinem letzten Mord und dem Abend der Niederschrift der fiktiven Ereignisse seiner Lebensgeschichte handelt, wird auch durch den Standort des letzten von Bachmann erwähnten Nachtrags: *I 53, 32 »(Ausser, dass die Angst, die eine Woche alte, nun einen Namen bekäme)«* (vgl. Bachmann, 68), bestätigt. Jahnn fügte sie mitten in die Szene der Überwältigung des Opfers durch den Täter ein, die sich im Anschluß an das von Horn berichtete Einschlafen seines achtundzwanzig Jahre jüngeren Ichs anbahnt. Bezeichnenderweise aber – und auch hier zeigt sich wieder jene symptomatische Verkehrung der

Tatsachen und Handlungen, die den hier untersuchten Textabschnitt ebenso prägt wie die gesamte *Niederschrift* – ist in dieser Szene Horn beziehungsweise sein Jugend-Ich das Opfer und nicht Tutein, der in Horns Bericht für das eine Woche zuvor ermordete Opfer steht.

Die Angst vor der Entdeckung seiner Verbrechen und der darauffolgenden Strafe, die den neunundvierzigjährigen Horn gegen Ende der Niederschrift der Abort-Szene überkam, führt dazu, daß er sich in der nächsten Szene selbst in der Rolle des Opfers vorstellt: *Und ich erwachte wieder, weil Schritte vor der Kammer vernehmbar wurden.* (Jahnn, Niederschrift I, 50)

Augenblicklich vermutet der Leser, daß es sich bei diesen »Schritten vor der Kammer« um die des vom »Abort« zurückkehrenden Tutein handelt. Doch schon der nächste Satz enttäuscht diese Erwartung: *Behutsame, städtische Schritte.* So beschreibt Horn die Schritte des Fremden auf dem Gang des Schiffes. *Wie über ein Straßenpflaster. Und die Tür ging auf. Ich fuhr empor, weil es die behutsamen städtischen Schritte waren (und die Angst, die schon eine Woche alt war), die über die Schwelle kamen.*

Nicht anders hat es – so stellt es sich der schreibende Horn offenbar vor – auch sein Opfer damals empfunden, als er sich vor einer Woche der Tür des Zimmers genähert hatte, hinter der der junge Mann, ahnungslos wie Nilsens erstes Opfer, lag und schlief. *Doch nun war er, der Reeder, Herr Dumenehould de Rochemont, soeben wieder bei mir eingetreten.* (Jahnn, Niederschrift I, 51)

So beschreibt Horn, wie auch er vor einer Woche »bei« seinem Opfer »eingetreten war«.

Das Auftauchen de Rochemonts ist allerdings, wie auch jener Zeitraum »einer Woche« und die damitverbundene »Angst« Horns, noch anders zu deuten. Denn Gustav behauptete auch, wie der Leser aus dem *Holzschiff* weiß, vor geraumer Zeit dem Reeder im Kielraum des Schiffes begegnet zu sein; und auf eben dieses Ereignis läßt sich nun die Szene im Logis des eisernen Frachtdampfers beziehen. Über den Reeder, der damals das Logis betreten habe, schreibt Horn: *Stand, woher auch immer entsandt, neben meinem Bett, verbrannte die unvorbereitete Purpurhaut meiner Augen mit seiner hingeschleuderten Helligkeit. Ich wagte nicht, die Arme von den Lidern abzuheben. Ich wagte nichts.*

Ich erwartete nichts. (Außer, daß die Angst, die eine Woche alte, nun einen Namen bekäme.)

Doch »daß die Angst nun einen Namen bekommt«, ist unwahrscheinlich. Denn dann würde der Leser unter der Maske des Reeders Horn erkennen. Der Fremde im Logis bleibt folglich unerkannt. Doch beharrt Horn darauf, daß es sich dabei um den Reeder gehandelt habe. Mit der verräterischen Überheblichkeit, die er immer an den Tag legt, wenn es um seinen Erzfeind, den Reeder, geht, meint Horn: *Sicherlich, er konnte anbord des Frachtschiffes sein. Wer würde denn beweisen (ich würde keinen veranlassen, es zu tun), daß er nicht hier sein konnte?* (Jahnn, Niederschrift I, 52)

In der Tat läßt sich das Gegenteil nicht beweisen, da der Leser nicht Zeuge des Mordes wurde, den Horn vor einer Woche an einem jungen Mann beging, den er in einem der Zimmer seines Hauses beherbergte. Wenn Horn jedoch, um den Zweifeln seiner Leser zu begegnen, einlenkt und schreibt: *Es konnte indessen keiner gleichzeitig auf dem Kai stehen und im Südatlantischen Ozean auf einem eisernen Frachtschiff schwimmen*, so läßt sich daraus zumindest eine brauchbare Hypothese ableiten, warum Horn so sehr auf der Erscheinung des Reeders im Logis des eisernen Frachtdampfers besteht: Schließlich ist es auch ihm beim Schreiben seines Berichtes möglich, in seinem Zimmer auf Fastaholm zu sitzen und »gleichzeitig« in Gestalt seines Jugend-Ichs im Logis des Frachtdampfers zu liegen, das »gleichzeitig« das Zimmer ist, in dem Horn den jungen Mann überwältigte, der ihm inzwischen zum »neuartigen Mitbewohner« wurde. Trotzig auf der Wahrheit der vergangenen Ereignisse beharrend, schreibt Horn über den Reeder: – *Ich mußte jedenfalls damit rechnen, daß er es war. Ich wußte bestimmt, daß er es war.* Und gibt schließlich – wieder einmal von seinem Schöpfer zur Rechenschaft gezogen – klein bei: *(Es war damit zurechnen, daß man mich doch widerlegen würde wie anbord der ›Lais‹.)*

Im Tatsachenbericht fortfahrend schreibt Horn sodann: *Da wurden meine Arme gepackt, von meinem Antlitz fortgezerrt. In meine entsetzten Augen wurde wieder der Brand der Laterne getan. Ich, überrumpelt, unfähig, mich einer Deutung hinzugeben, leistete nur schwache Abwehr. Vielleicht wollte ich schreien.* So deutet er, sich weiterhin in es hineinversetzend, das Verhalten seines schlaftrunkenen Opfers, das wie Nilsens Opfer

den Angriff des älteren Gönners nicht einordnen konnte. *Vielleicht hob ich die Zahnreihen voneinander. Ehe ein Laut kam, preßte sich ein Körper, ein wolliger schwarzer Körper, bekleidetes Knie eines Menschen, mir in den Mund.* Später korrigiert Horn diese Information allerdings in einem Anfall erregter Unachtsamkeit: *»Mir wurde ein Knebel in den Mund gestoßen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 55)

Ich spürte Finger, die mir mit unbedenklichem Zugriff die Nasenlöcher zupreßten. (Jahnn, Niederschrift I, 52)

Bei seinem Überfall vor einer Woche war Horn vorgegangen wie Gilles de Rais, der seine Opfer für die darauffolgende Mißhandlung und Vergewaltigung gefügig zu machen pflegte, indem er sie würgte, bis sie fast erstickt waren. Bossard beschreibt das Procedere, dem jedes von de Rais' Opfern unterzogen wurde, nachdem es zuvor stundenlang in ein Zimmer gesperrt worden war und nicht wußte, was es erwartete: *Plötzlich wird das Opfer überwältigt; man fesselt ihm die Hände; man knebelt es, um seine Schreie zu ersticken; ein Seil wird ihm um den Hals gelegt; danach hängt man es drei Fuß über dem Boden an einen an der Wand befestigten Haken. Das letzte Gebet, das über die geknebelten Lippen nicht mehr zu kommen vermag, spricht voller Entsetzen aus den flehentlich dreinblickenden Augen. Doch unter dem Gewicht des Körpers wird die abgeschnürte Kehle zusammengepreßt; der Atem stockt; das Opfer beginnt zu zucken, und die Schrecken des Todes zeichnen sich in seinen Zügen ab.* (Vgl. Bossard, 190)

Was Bossard hier aus der Sicht des Außenstehenden beschreibt, beschreibt Horn allerdings aus der des Opfers, das angeblich er selbst gewesen sei: *Ein vergeblicher Atemzug. Ein wirkungsloser Versuch des Saugens in meiner Lunge wie der Flügelschlag eines gefesselten Vogels. Meine Hände, merkwürdig, gingen plötzlich in die Irre.* (Jahnn, Niederschrift I, 52)

Denn – für Bossard-Kenner keineswegs »merkwürdig«: – Horn hatte dem Opfer die Hände gefesselt. *Meine Füße kämpften mit den Schlingen einer Decke.* Die sich um die Beine des vor seinem inneren Auge noch immer frei in der Luft hängenden und strampelnden Opfers schmiegt. *Ich begann zu unterliegen. Ein schwarzer Mond, eine erloschene Zeit rollten über mich hinweg.*

Daß diese Prozedur Horns üblichem Ritual entspricht, zeigt sich auch an der Art und Weise, in der Uschebti Alfred Tutein, der die

Taten seines »Herrn« ausführt, Horns »Verlobte« umbringt. Mit folgenden Worten berichtet Horn, was Tutein ihm angeblich vor Jahrzehnten gestand: *Er stieß ihr das linke Knie in den redenden Mund. Er preßte ihr die Nasenlöcher zu. Sie wurde augenblicks reglos.* (Jahnn, Niederschrift I, 61)

Sowohl in Tuteins als auch im Falle des Überfalls auf sein Jugend-Ich begnügt Horn sich in Gestalt jenes latent sexuellen »Stoßen des Knies in den Mund« mit einer diskreten Andeutung der Vergewaltigung, die er dem Würgen seiner Opfer in der Regel folgen läßt. Danach gelangt er gewöhnlich zum Höhepunkt des Rituals, der sich zwischen den Zeilen der folgenden Ereignisse deutlich abzeichnet. Über das Ende des Überfalls im Logis des eisernen Frachtdampfers berichtet Horn: *Ich schlug die Augen auf. Die elektrische Glühlampe des Logis brannte. Neben meinem Bett stand Alfred Tutein.* (Jahnn, Niederschrift I, 52)

Eine äußerst gelungene Wendung des Geschehens. Könnte der Leser auf der Grundlage dieser Sätze doch zu dem Schluß gelangen, daß der in der Koje liegende einundzwanzigjährige Horn das Erscheinen des Reeders nur geträumt hat. Eine Deutung, die durch die surreal anmutende Beschreibung des Neunvierzigjährigen zusätzlich gestützt wird: Tatsächlich ist nicht der Reeder mit einer Taschenlampe ins Logis getreten, sondern der vom Abort zurückkehrende Tutein, der in der Finsternis des Logis' zur Orientierung das Deckenlicht angeschaltet hat.

Es gibt jedoch noch eine zweite, in Bezug auf Horns heimliche Machenschaften wesentlich einleuchtendere Theorie, welche die plötzliche Erhellung des »Logis'« erklärt: Schließlich hat auch Horn vor kurzer Zeit erst die Lampe auf seinem Schreibtisch wie einen Bühnenscheinwerfer auf die »untere Koje« des »Logis'« gerichtet. Dreissig Seiten zuvor schrieb er: *Ich schloß die eiserne Tür des Ofens, richtete mich auf, setzte mich an den Tisch, rückte die Lampe zurecht, so, daß ihr Schein auf die niedrige Teakholztruhe fiel, die an der Längswand des Zimmers steht.* (Jahnn, Niederschrift I, 22)

Die Szene im Logis des Frachtdampfers könnte also von der vor kurzem vorgenommenen Handlung inspiriert sein, die – wie die Logis-Szene nahelegt – in Wirklichkeit darin bestand, daß Horn den Leichnam des ermordeten jungen Mannes aus der Truhe holte und

ihn darauf bettete, wie sein Jugend-Ich auf der unteren Koje des Logis' gebettet liegt. Während der kurzen »Ohnmacht« schließlich: – *Ein schwarzer Mond, eine erloschene Zeit rollten über mich hinweg* –, erhob sich der neunundvierzigjährige Schreibende und arrangierte den liegenden Leichnam so, daß er nun steif und aufrecht an der Zimmerwand neben der Truhe lehnt und das Bild abgibt, das Horn im Folgenden beschreibt: *Er hielt ein Messer in der rechten Hand. Mit der linken riß er sich die Bluse ab, daß sie in Fetzen ging. Er setzte sich die Spitze des Messers auf die nackte Brust.*

Das Arrangement deutet an, was sich vor einer Woche in einem anderen Zimmer des Hauses tatsächlich abspielte. Denn Horn hatte sein Opfer nicht erstochen, sondern ihm – wie de Rais es zu tun pflegte – den Kopf abgeschnitten. Diesen hatte er jedoch im Gegensatz zu den sechsunddreißig Köpfen, auf die Henri und Poitou einst im Turm von Champtocé gestoßen waren und anhand deren sie sich der Zahl der vorgefundenen Leichen vergewissert hatten, nicht aufbewahrt. Der Rumpf einschließlich der Brust, auf die Horn nun anstelle des schmerzverzerrten Gesichtes starrt, ist offenbar das einzige Überbleibsel seines gewalttätigen Ausbruches vor einer Woche; und so richtete er die Waffe, mit der auch de Rais seinen Opfern den Garaus machte, behelfsweise auf die Brust des Leichnams, die mit Brustwarzen und Nabel wenigstens entfernt an ein Gesicht erinnert.

Darüber hinaus birgt das beschriebene Arrangement aber auch Horns köstliche Erinnerung an den Sexualakt, der dem Höhepunkt des Tötungsrituals voranging. In de Rais' Fall bestand er stets aus einem Analverkehr und einer anschließenden Ejakulation auf den Bauch des Opfers. Der Diener Henri gab in seinem Geständnis vor dem weltlichen Gerichtshof an, *die besagten Gilles de Sillé und Poitou hätten mehrere kleine Kinder in das Zimmer des besagten Herrn de Rais gebracht, mit denen er Verkehr gehabt habe, indem er sich erregte und seiner Natur über ihrem Bauch freien Lauf ließ, aber er befriedigte sich an ihnen nur ein oder zweimal.* (Vgl. Bataille 1987, 561)

Danach ging es an den für de Rais schönsten Teil der Zeremonie, die auch er selbst – nach dem Geständnis plötzlich schamlos begeistert und fasziniert von seinen Taten – am 22. Oktober 1440 dem entsetzten Publikum im Gerichtssaal nocheinmal in aller Ausführlichkeit schilderte. Er zählte dabei auch die Tötungsmethoden auf.

An erster Stelle nannte er das Köpfen mit *Degen, Dolchen oder Messern* (vgl. Bataille 1987, 488). De Rais' Diener Henri fügte den Ausführungen seines Herrn in der Aussage vor dem Kirchengericht ein Detail hinzu, das den Bezug der Mordwaffe zu dem zuvor ausgiebig gebrauchten Geschlechtsteil des Täters deutlich macht: *Item, sagte er, der besagte Angeklagte Gilles sei im Besitz eines Schwertes gewesen, das im Volksmund »braquemard« genannt werde und dazu gedient habe, den besagten Kindern die Köpfe abzuschneiden und sie zu enthaupten.*

Das Wort »braquemard« bezeichnet im übertragenen Sinne das männliche Geschlechtsteil (vgl. Bataille 1967, 58). Daß de Rais der Umgang mit »braquemard« mehr Vergnügen bereitete als der mit seinem Geschlechtsteil, hebt Jahnn in der De-Rais-Passage im zweiten Band der *Niederschrift* explizit hervor: *»– UND DER BENANNTE HERR EMPFAND VIEL GRÖSSERES VERGNÜGEN, IHNEN DEN HALS ZU DURCHSCHNEIDEN ODER ZUZUSEHEN, WIE IHNEN DER HALS DURCHSCHNITTEN WURDE, ALS SIE ZU ..... ER LIESS IHNEN DEN HALS VON RÜCKWÄRTS, VOM GENICK AUS DURCHSCHNEIDEN, DAMIT DAS LEIDEN LÄNGER DAUERE.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

Hierbei handelt es sich um eine offenbar von Jahnn selbst angefertigte Übersetzung eines Zitates, das sich in fast wortwörtlicher Entsprechung in Bossards Studie wiederfindet. Wie eine Untersuchung des Manuskriptes der *Niederschrift* ergibt, fügte Jahnn dieses Zitat im Rahmen der bereits erwähnten Überarbeitung der De-Rais-Passage in den zweiten Band des Romans ein.

Um den originären Charakter zu wahren, wird die entsprechende Textstelle bei Bossard hier zunächst in dem Alt-Französisch zitiert, in dem Bossard sie den Prozeßakten entnahm: *Et celuy sire prenait plus grant plaisance a leur coupper ou voir coupper la gorge ..... Il leur faisait couper le col, par derrière, pour les faire languir ..... Il les encisait sur le col, pour les faire languir, ou il prenait grant plaisance.* (Vgl. Bossard, 218)

Hierbei handelt es sich um das geringfügig veränderte Zitat zweier Textausschnitte aus dem Geständnis des Dieners Henri vor dem weltlichen Gerichtshof. Im Original stehen sie etwa eine Seite voneinander entfernt. In der Fassung Bossards lauten sie übersetzt: *Und der besagte Herr empfand größeres Vergnügen dabei, ihnen die Kehle zu*

durchschneiden oder zuzusehen, wie ihnen die Kehle durchschnitten wurde ..... Er ließ ihnen den Hals von hinten durchschneiden, um sie allmählich verenden zu lassen ..... Er schlitzte sie auf dem Hals auf, um sie allmählich verenden zu lassen, was ihm großes Vergnügen bereitete.

Den mittleren Satz: *Er ließ ihnen den Hals von hinten durchschneiden, um sie allmählich verenden zu lassen*, fügte Bossard offensichtlich selbst ein, um dem Leser die Bedeutung des letzten Satzes zu erläutern, der im Original inhaltlich kaum verständlich ist. In der sprachlich modernisierten Fassung der von Bataille herausgegebenen Prozeßakten lautet jener letzte Satz übersetzt: [...] *andere Male schnitt er ihnen den Hals vom Genick aus auf, um sie allmählich verenden zu lassen, woran er große Freude hatte.* (Vgl. Bataille 1987, 562)

Wie ersichtlich und durch die auch von Bossard eingefügten Punkte angedeutet, handelt es sich hierbei jedoch um keinen vollständigen Satz, sondern um den Teil eines längeren Satzes, der noch von anderen Dingen handelt, die Bossard wohlweislich nicht zitierte. Bei einem Blick in die Originalfassung erweist sich auch der erste von Bossard zitierte Satz als um ein Detail gekürzt, mit dem Bossard sich und seinen Leser nicht konfrontieren wollte. In voller Länge lautet dieser erste Satz: *Der besagte Herr empfand größeres Vergnügen dabei, ihnen die Kehle durchzuschneiden oder zuzusehen, wie ihnen die Kehle durchschnitten wurde, als an der Unzucht, die er mit ihnen trieb.* (Vgl. Bataille 1987, 561)

Auf diese Originalfassung bezieht sich offensichtlich auch Jahnn mit seiner Fassung des ersten Satzes: »– *UND DER BENANNTE HERR EMPFAND VIEL GRÖSSERES VERGNÜGEN, IHNEN DEN HALS ZU DURCHSCHNEIDEN ODER ZUZUSEHEN, WIE IHNEN DER HALS DURCHSCHNITTEN WURDE, ALS SIE ZU .....«*

Mit jenem bei Bossard fehlenden Zusatz: *ALS SIE ZU*, deutet Jahnn die sexuellen Mißhandlungen an, die Bossard an dieser Stelle ebenso unterschlägt wie in seiner gesamten Studie. Mit keinem Wort geht der französische Geistliche auf die seinerzeit massiv tabuisierten sexuellen Mißhandlungen ein, die ein zentraler Teil von de Rais' Verbrechen sind und die in Jahnns Auseinandersetzung mit dem Thema »Lustmord« eine zentrale Rolle spielen. Abgesehen von dieser kleinen, aber bedeutsamen Änderung folgte Jahnn dem Wortlaut des Bossard-Zitates so weitgehend, daß der Leser der *Niederschrift* es

bei Bossard wiederzuerkennen und dessen Studie damit zweifelsfrei als die von Jahnn verwendete Quelle zu identifizieren vermag.
Die leichte Identifizierbarkeit ist wohl die Hauptursache dafür, daß Jahnn dieses Zitat aus Bossards Studie übernahm. Ein anderer ausschlaggebender Grund lag für Jahnn wahrscheinlich darin, daß die Textstellen, denen die vergleichsweise unspektakulär wirkenden Sätze entnommen sind, alle Aspekte enthalten, die für das Verständnis des fiktiven Geschehens der *Niederschrift* von Bedeutung sind.
Die Punkte, die Jahnn zwischen den Zitaten einfügte und die das Ende des ersten, nicht vollständig zitierten Satzes und den fehlenden Anfang des ebenfalls nur teilweise zitierten zweiten Satzes markieren, deuten gerade in ihrer Bruchstückhaftigkeit diskret auf die fehlenden Teile hin. Den ersten Satz, der den Tatbestand der »Unzucht« benennt, haben wir bereits vollständig zur Kenntnis genommen. Der zweite Satz nun thematisiert die sich in der Sexualpraxis des Analverkehrs andeutende Homo- beziehungsweise Bisexualität de Rais', die auch im Hinblick auf Horn und die Motive der von ihm verschwiegenen Verbrechen von zentraler Bedeutung ist. Der nicht zitierte Anfang des zweiten, von Jahnn wie Bossard zitierten Satzes aus Henris Geständnis lautet: *Item, sagte er,* [von de Rais] *gehört zu haben,* [dies]*er liebe es, zuzusehen, wie der Kopf der Kinder abgetrennt werde, nachdem er Verkehr mit ihnen auf dem Bauch und mit ihren Beinen zwischen den seinen gehabt habe, und manchmal habe er auf dem Bauch der besagten Kinder gesessen, als man ihre Köpfe vom Rumpf trennte;* [...]. (Vgl. Bataille 1987, 562)
Nach dem Strichpunkt folgt der von Jahnn wie Bossard zitierte Teilsatz: *ER LIESS IHNEN DEN HALS VON RÜCKWÄRTS, VOM GENICK AUS DURCHSCHNEIDEN, DAMIT DAS LEIDEN LÄNGER DAUERE* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 296). Dieser endet ebenfalls mit einem Strichpunkt; und der im Anschluß daran beginnende – von Jahnn ebenfalls nicht zitierte – letzte Teil des Satzes rückt noch einmal aufs Deutlichste die auch für Horns Verbrechen so zentrale Verbindung von sexuellem Begehren und Gewalt in den Mittelpunkt der Betrachtung: *und während sie starben, hatte er bisweilen Verkehr mit ihnen bis zu ihrem Tod, manchmal auch, nachdem sie schon tot und ihre Körper noch warm waren; und er hatte ein braquemart, um ihnen den Kopf abzuschneiden; und wenn die Kinder in seinen Augen nicht schön wa-*

ren, ließ er ihnen den Kopf abschneiden und hatte gelegentlich danach Verkehr mit ihnen. (Vgl. Bataille 1987, 562)

Diese Textstelle liefert dem Leser der *Niederschrift* gemeinsam mit dem Bossard-Zitat, das den Akt des Köpfens stark betont, eine stichhaltige Erklärung für den bemerkenswerten Umstand, daß Horn sich, wie er des öfteren erwähnt, nicht mehr an Tuteins Gesicht erinnern kann. Statt in dieses starrt er immerzu wie gebannt auf die Brust seines »Freundes«. Dessen Kopf mißfiel Horn bei der Hinrichtung vor acht Tagen offenbar so sehr, daß er ihn wegwarf – und so muß er nun wohl oder übel mit Tuteins ansehnlichem Körpergesicht vorliebnehmen.

Den Anblick der Brust des wie erstarrt im Logis des eisernen Frachtdampfers stehenden Tutein, der ein Messer auf sich richtet, beschreibt Horn folgendermaßen: *Ich sah überdeutlich zwischen den beiden braunen Warzen, sie waren tiefdunkel, klein, genau abgezirkelt, den Punkt, in den das Messer eindringen sollte.* (Jahnn, Niederschrift I, 52)

Horn beteuert: *Ich bewegte mich kaum.* Doch es gelingt ihm nur schwer, die Handgriffe, die zur Fertigstellung des Arrangements nötig waren, hinter diesem Satz zu verbergen. Einigermaßen zufrieden bemerkt er: *Das Bild, überraschend, war irdisch genug, standfest, fleischlich, ohne trügerische Dämmerung, die den Gebilden in den Verließen der Traumburgen anhaftet.* (Jahnn, Niederschrift I, 53)

Daß der »Leichtmatrose« ein Teil von Horns wohlverwahrter Leichensammlung ist, ist diesem friedlichen Stilleben nicht mehr anzusehen. *Wie aber war die plötzliche Vertauschung der Personen zu erklären?* fragt Horn, von plötzlichen Zweifeln überfallen, ob der Leser ihm die seltsame Wendung des Geschehens ohne weiteres abkaufen wird. *Die Verkehrung der Handlung? Daß ich von einem Überfallenen, dem die Erwürgung drohte, zum bestellten Zuschauer einer Selbstopferung wurde? –*

Die durch den Gedankenstrich markierte Pause gibt dem Leser Gelegenheit, innezuhalten, sich seiner Ratlosigkeit über das haarsträubende Geschehen bewußt zu werden und nach erfolgreicher Überlegung »seine Kadenz anzubringen«. Zumal Horns Fragen, wie die »Vertauschung der Personen« und die »Verkehrung der Handlung« »zu erklären« seien, zugleich die Antwort auf das fragwürdige Geschehen im Logis des eisernen Frachtdampfers liefern. Denn genau

dieser Prinzipien bedient sich der Ich-Erzähler der *Niederschrift*, um sich und die Leser über seine Taten und die damit verbundene Schuld hinwegzutäuschen.

Er selbst hat daher selbstverständlich keinerlei Interesse, die oben gestellten Fragen zu beantworten. Darauf, daß die »Vertauschung der Personen« – und mit ihr die Vertauschung der Rollen von Opfer und Täter – das zentrale Strukturmerkmal von Horns Lebensbericht ist, verweisen indirekt jedoch die Sätze, die dieser unmittelbar nach dem bezeichnenden Gedankenstrich über den Leichtmatrosen schreibt: *Zum andern Mal auf dieser Reise erschien mir ein lebendiger gewachsener Mensch wie die Puppe in einem Wachsfiguren-Kabinett. Ganz ohne die treibende Kraft einer beharrlichen oder verwilderten Seele, erstarrt, der Motoren beraubt, unschlüssig, weitab von der Zeit, festgeschmiedet an eine Sekunde, die schon den Boden des ewigen Stillstands suchte, das Denkmal einer gewählten oder aufgezwungenen Rolle.*

Der Anblick des steifen, wächsern schimmernden und halbnackt an der Wand lehnenden Leichnams gemahnt Horn an das Gefühl lebendigen Begrabenseins, das ihn vor einer Woche dazu brachte, kurz und wie unter Zwang, durch das Verbrechen aus seinem »Grab« auszubrechen, um danach – einem Kater nach feuchtfröhlichem Gelage gleich – in eine noch schlimmere Lethargie zu verfallen, der er durch das makabere Schauspiel mit der Leiche des Opfers nun erneut zu entkommen versucht.

Scheinbar beiläufig fügt Horn im Anschluß an die Beschreibung des Leichnams hinzu: *(Als Georg Lauffer noch lebte, hatte ich mehrmals geglaubt, daß er tot sei, vielmehr, daß er gar nichts Fleischliches sei, also auch nicht gelebt habe.*

Die entsprechende Textstelle im *Holzschiff*, die den Augenblick beschreibt, als Gustav nach der »Versenkung des Schiffes« die Kammer des Superkargos betritt, lautet: *Da gewahrte er: reglos, mit wachsgelbem Antlitz saß der Superkargo auf einem Stuhl. Keine Bewegung, kein Laut verrieten, daß er lebte. Seine Augen waren untergetaucht in eine ferne, unreine Welt.* (Jahnn 1959, 241f.)

Der Fixpunkt, der die abgestumpften Sinne des Täters auf sich zieht, ist das Verbrechen, das ihm in Kürze schon ein weiteres Exemplar für sein »Wachsfigurenkabinett« bescheren wird. Gequält schreibt Horn in der *Niederschrift* weiter: *Wachs, hautfarbenes Wachs –*

ich bin einmal in einem Panoptikum gewesen, man vergißt es nicht –. Es war alles in diese eine Woche zusammengedrängt.) (Jahnn, Niederschrift I, 53)
Auch bei diesem – hier abschnittweise zitierten – Klammereinschub handelt es sich – wie Bachmann bemerkt (vgl. Bachmann, 67) – um eine Einfügung, die Jahnn bei der Überarbeitung des Manuskriptes vornahm. Unter dem Gesichtspunkt der zuvor erwähnten »Vertauschung der Personen« und »Verkehrung der Handlung« leuchtet dieser Nachtrag unmittelbar ein. Damit setzt Jahnn Opfer und Täter, verkörpert in Tutein und dem Superkargo, psychologisch gesehen in ein spiegelbildliches Verhältnis und liefert damit auch die Erklärung für die permanenten Vertauschungen und Verkehrungen auf der Handlungs- und Zeitebene von Horns Niederschrift.
Horn allerdings hat zu diesem Zeitpunkt noch nicht den Überblick, den der Autor Jahnn und günstigsten Falles auch der Leser über das verwirrende Geflecht des Textes haben, das aus zum Teil seiten-, manchmal sogar satzweise wechselnden Vertauschungen der Zeiten, Handlungen und Gefühle besteht. Doch ahnt Horn, daß Tutein im »Logis« aufgetaucht ist, um seinem ehemaligen Peiniger diesen Überblick eines Tages, in der fernen Zukunft zwischen den Zeilen, einmal zu vermitteln: *Ich begriff nun, daß die Figur auf mich wartete. Ich richtete mich langsam halb auf, streckte die Hand behutsam aus, um, nach einer gewissen Zeit, den Schaft des Messers zu berühren.* (Jahnn, Niederschrift I, 53)
Eine Welle der Rührung überspült den eben an den Tisch zurückgekehrten Täter, der schreibt: *Mit einem Ruck riß ich Faust und Messer an mich. Das Messer blieb mir; die Faust fiel schlaff neben dem Schenkel herab.*
»Sie tun das Falsche«, sagte Alfred Tutein. Er ist endgültig zum Leben erwacht und beginnt mit der Stimme von Horns anderem Ich zu sprechen.
»Wie sollte ich das Richtige tun, wenn ich unwissend bin?« antwortete ich. (Jahnn, Niederschrift I, 54)
Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Frage weiß Horn tatsächlich noch nicht, auf welche Katastrophe das Spiel, das er soeben begonnen hat, hinauslaufen wird. Überdies muß er sich schleunigst eine stichhaltige Erklärung für die »plötzliche Vertauschung der Personen« ausdenken. Den Leichtmatrosen läßt er in diesem Sinne kurz darauf beteuern: *»Ich habe Sie ermorden wollen – doch nur zum Schein –,*

damit ich endlich mein Urteil bekomme«, sagte Alfred Tutein. Denn Tutein ist schließlich nicht nur Tutein, sondern auch der Mörder von Horns Verlobter; und als solcher soll er, zerknirscht wie sein Herr und Gebieter, der ihm den Mord anhängt, mit dem Überfall auf den jungen Horn darauf spekuliert haben, daß dieser als Verlobter der Ermordeten Tutein »in Notwehr« umbringt (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 54).
Horn fällt es jedoch sichtlich schwer, sich auf diesen unbeholfenen Erklärungsversuch zu konzentrieren. Denn die Worte seines »neuartigen Mitbewohners« haben einen Beigeschmack, der ihn unangenehm berührt und mit der Wendung: *»damit ich endlich mein Urteil bekomme«*, auf Horns mühsam unterdrückte Schuldgefühle zielt. Aufgebracht schreibt er: *Ich sprang aus dem Bett. Ich fühlte mich nicht länger in Sicherheit.* Der schweigsame Diener wird es demnächst fertig bringen, ihn zu verraten, wenn er ihn nicht in die Schranken weist: *Ich packte den ziemlich locker dastehenden Leichtmatrosen bei den Achseln, begann ihn zu schütteln, preßte ihn an mich, stieß ihm eine flache Hand klatschend gegen die Brust, versuchte mit ungeordneten Worten die nächste Vergangenheit wiederherzustellen.* Jene, die mit dem Lügengespinst der vorangehenden Seiten seiner Niederschrift identisch ist. Doch zwischen den Zeilen gewinnt der Leser dadurch erst recht den Eindruck, daß der Leichtmatrose ein Leichnam ist, der wie ein prallgefüllter Mehlsack an der Zimmerwand lehnt.
Horn hat zunehmend Schwierigkeiten, die Szene zu meistern und das andere Ich in den Griff zu bekommen, das er – Dr. Jekyll gleich – soeben selbst ins Leben rief. Der Satz, den sein »Freund« ihm kurz darauf ins Ohr flötet, klingt so frivol, daß Horn sich plötzlich einer Ohnmacht nahe sieht: *»Ich bin bereit, noch ein Geständnis anzuhängen, um Sie zu befeuern«, sagte Alfred Tutein. Ein leichtes Schwindelgefühl bedrohte mich. Ich fürchtete umzusinken, weil meine Augen sich wie mit schwarzer Tusche ausgossen.* (Jahnn, Niederschrift I, 55)
Diese furchtbaren, von Spott und Hohn triefenden Worte des »Leichtmatrosen«, der sich hier als Märtyrer aufspielte: *»Sie sind verstört«, schrie ich, mich überwindend, »krank. Man nennt das mit einem unheimlichen Wort. Ein unförmiger Gedanke hat sich Ihnen in den Weg geworfen.«* Wenn er nicht augenblicklich zu schreiben aufhörte, stünde sein Verbrechen mit dem nächsten Satz schwarz auf weiß auf – aufhören – aufhören – aufhören – Doch: *Ich sagte mir, daß ich weiterreden*

müsse, weil sonst die andere Seite, das Unwirkliche, von mir Besitz ergreifen werde. Ich spürte schon die Eisenplatten des Logis auseinanderfallen. Nur mit schwarzer Tinte lassen sie sich, Fuge für Fuge, zwar mühsam, wieder zusammenschweißen.

»Ich habe in meinem Bett gelegen«, beginnt Horn kurz darauf beschwörend zu wiederholen, was sich in »nächster Vergangenheit« im Logis des eisernen Frachtdampfers abgespielt habe, *»ich habe geschlafen.«* Dann folgt der ganze Sermon (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 50-52) in anderen Worten zum zweiten Mal: de Rochemont habe ihn überfallen und so weiter (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 55) – und als Horn den Monolog beendet hat, ist er sich der Tatsache, das Opfer zu sein, wieder so gewiß, daß Tutein kleinlaut in die Rolle des Täters schlüpft: *Endlich, mit schwacher Stimme, antwortete er mir: »Das alles habe ich getan. Ich stieß mein Knie in Ihren Mund. Ich würgte Sie. Sie wehrten sich gut. Aber die Ohnmacht kommt schnell, wenn die Lungen nicht mehr in der Luft hängen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 56)

Hier endet das Geständnis des Leichtmatrosen abrupt. *Seine Lippen bewegten sich, ohne noch einen Ton zu geben, eine Weile weiter.* Was nach dem Würgen geschah, soll Tutein gefälligst für sich behalten.

Vor und im Anschluß an den obigen Satz fügte Jahnn bezeichnenderweise einen Absatz ein, so daß er in seiner Rätselhaftigkeit isoliert steht. Dann geht es weiter: *Ich schaute den Leichtmatrosen verstört an, weniger ungläubig als mutlos. – Wenn es die dumpfe Not eines hinterhältigen unauffälligen Schmerzes gibt, Krankheit, die den Körper von innen aushöhlt – wie eine Raupe von den Larven der Schlupfwespe ausgehöhlt wird –, ohne einmal den Mund zu einer deutlichen Klage zu zwingen – plötzlich bricht die Haut ein wie eine brüchige Schale, das Herz erlischt mit einer kleinen Beklemmung –, wenn es das gibt, sagte ich mir, und ich sah mich zugleich als diesen, der mit dem schmerzlosen Schmerz kämpfte – dann ist es diesem ähnlich.*

Der von Horn weder während der Taten noch zwischenzeitlich empfundene, doch durch den leidenschaftlichen Ausbruch bezeugte Schmerz, dessen schlimmste Pein darin besteht, sie nicht empfinden zu können, beginnt sich im Körpergesicht des »Leichtmatrosen« abzuzeichnen. *Am Ende war das Bekenntnis des Matrosen nur eine nachträgliche Erklärung für die zerlösende Traurigkeit. Der schmerzlose Schmerz, er hieß Traurigkeit, das konnte ich jetzt verstehen.* Doch der emo-

tionale Zugang zu diesem Schmerz ist Horn noch immer verwehrt. Er erkennt ihn nur im »Antlitz« des anderen: – *Ich starrte auf die Brustwarzen Alfred Tuteins. Es war sehr wichtig, daß ich sie anstarrte.* Denn der sich aus dem Leichnam seines Opfers wie die »Larven der Schlupfwespe« im Körper ihres Wirtstieres entwickelnde und immer selbständiger daraus hervortretende Alfred Tutein bildet die Brücke zwischen den beiden schier unendlich weit auseinanderliegenden Teilen von Horns Persönlichkeit, dem Bewußten und dem Unbewußten, Sonne und Mond, die sich nur auf dem Höhepunkt seiner leidenschaftlichen Taten kurzfristig miteinander vereinen.
Gleichsam sich selbst beschwörend, wiederholt Horn: *Ich starrte auf die Brustwarzen Alfred Tuteins, auf die dritte Stelle, wo das Messer hatte eindringen sollen.* (Jahnn, Niederschrift I, 58)
Im leidenschaftlichen Gewaltausbruch liegt das Geheimnis des Lebens, das Horn trotz seiner physischen Gesundheit nicht zu führen vermag. *Die glatte Haut hob und senkte sich unter den Atemzügen. Das Herz schlug inwendig gegen die Leibeswand. Wie vor Minuten. Wie seit der Geburt.* Mit Hilfe dieses fremden, in seine Gewalt gebrachten Körpers würde Horn an das Unfaßbare herankommen, würde er sich den Ursachen seines Verbrechens nähern können: *»Erzählen Sie«, sagte ich mühsam.* Denn es fällt ihm trotz der Deckung, die ihm Alfred Tutein bietet, nicht leicht, über seine Taten zu sprechen. *Alfred Tutein versuchte die Trümmer seiner Bluse über die Blöße zu ziehen.* Doch diesen letzten verschämten Versuch, sich vor dem Geständnis zu drücken, gesteht Horn sich nicht zu: *Ich hinderte ihn daran, ich sagte:*
»Man kennt die nächsten Minuten nicht. Man darf ihr Fleisch zerreißen, denn es wird nur ein Schuldiger beseitigt. Ihr Leib gehört Ihnen nicht mehr, wiewohl er noch gesund ist.«
Ich verwunderte mich meiner Worte. Vorsichtshalber fügt er, der sich einen Augenblick lang zu tief in den anderen hineinversetzte, dies hinzu. *Sie waren in der Tat zum Verwundern*, schreibt er, die letzten Sätze nochmals mit dem Blick eines Außenstehenden lesend, mit dem er infolge der kurzfristigen Verschmelzung mit Tutein auch sich selbst plötzlich betrachtet. Er gibt zu: *Ich schämte mich ihrer und hatte zugleich den Wunsch, sie noch einmal zu wiederholen.* Denn es liegt für ihn gleichwohl eine rätselhaft vertraute Wahrheit in diesen Worten. *Ich setzte schon an: »Man darf Ihr Fleisch –«, aber nun schmeckten die*

Worte nach Moder und Schlachthaus. Rasch findet Horn in den Gefühlen des Verlobten gegenüber dem Mörder Ellenas die Erklärung für die offenkundige Aggression: *Die gewöhnlichen Stunden sind Straßen, diese war ein Gräberfeld. Die unnatürliche Rede war mir leicht über die Lippen gegangen. Vielleicht ist es für die Seele eine schwierige Aufgabe, dem Mörder der Geliebten gegenüberzustehen, acht Tage nach der Ermordung.* (Jahnn, Niederschrift I, 58f.)

Wie Bachmann bemerkt (vgl. Bachmann, 71), wurde auch diese Textstelle nachträglich von Jahnn überarbeitet. In der Druckfassung lautet sie ohne die zwischen die Zeilen geschriebene Interpretation: *Ich verwunderte mich meiner Worte. Sie waren in der Tat zum Verwundern. Ich schämte mich ihrer und hatte zugleich den Wunsch, sie noch einmal zu wiederholen. Ich setzte schon an: »Man darf Ihr Fleisch –«, aber nun schmeckten die Worte nach Moder und Schlachthaus.* (Vgl. oben)

In der Erstfassung der Handschrift lautete die Textstelle Bachmanns Angaben zufolge noch: *Ich verwunderte mich meiner Worte, schämte mich ihrer. Und hätte sie doch wiederholen mögen. Sie schmeckten nach Moder und Schlachthaus.* (Bachmann, 71)

Offensichtlich diente die Überarbeitung auch an dieser Stelle dazu, das Moment von Horns Täterschaft hervorzuheben. Durch die bekräftigende Einfügung: *Sie waren in der Tat zum Verwundern*, betonte Jahnn die Distanz, die Horn im Anschluß an die wörtliche Rede gegenüber seinen Worten einnimmt. Die Distanznahme Horns wiederum spiegelt die zu erwartende distanzierte Verwunderung des Lesers über die Aggressivität von Horns Äußerung und bewirkt beim Leser im Idealfall eine Reflexion über die Ursachen von Horns seltsamem Ausbruch.

Der zweite Eingriff, den Jahnn vornahm, veränderte das Profil des Satzes: *Sie schmeckten nach Moder und Schlachthaus*, der als Begründung für Horns Wunsch, seine Worte zu wiederholen, noch zu deskriptiv wirkt. Stattdessen fügte Jahnn die Wiederholung von Horns Worten ein, ließ sie jedoch abbrechen und führte nun ihren »Geschmack nach Moder und Schlachthaus« als Begründung für den Textabbruch an, den er zugleich als Selbstzensur Horns kenntlich machte.

Im Falle des Lesers Bachmann erzielte Jahnn mit der Veränderung der Textstelle jedoch nicht den erwünschten Effekt der Erkenntnis einer Neigung des Ich-Erzählers zur Selbstzensur. Zwar stellt Bach-

mann, die Textstelle analysierend, zunächst den Tatsachen entsprechend fest: *Schon in der Verwunderung über sich selbst liegt eine Spaltung vor, die Korrektur aber fügt zu der Doppelperson des Sprechenden und sich verwundert Zuhörenden noch eine dritte hinzu, nämlich diejenige, die bestätigt, dass es*
I 61, 6 »in der Tat zum Verwundern« (: K 35)
sei. (Bachmann, 71)
Doch statt in der »Verwunderung« jener »dritten« Person die eigene, nämlich die des Lesers, zu erkennen, gelangt Bachmann zu der Auffassung, daß es sich bei jener »dritten« Person um Jahnn gehandelt habe, der sich über sich selbst wunderte: *Sollte es bedeutsam sein, dass dem sich selbst lesenden Autor zuvor die Worte immer noch fremd tönen, so dass er sich ein zweites Mal wundert, ja sie noch einmal nachspricht:*
I 61, 9 »Ich setzte schon an: ›Man darf Ihr Fleisch –‹«, (: K 35)
ohne eine Begründung zu geben?
Daß es seine Aufgabe als Leser sein könnte, die »Begründung« für das rätselhafte Geschehen in Gestalt einer stichhaltigen Deutung zu liefern, kommt Bachmann nicht in den Sinn. Er hat nur den – absurderweise »sich selbst lesenden« – »Autor« im Blick: *Er vermag oder will sich vielleicht der Ursache der Spaltung nicht mehr nähern.* So lautet die Erklärung, die Bachmann für das ihm rätselhaft wie das Geschehen vorkommende Verhalten des »Autors« hat. Tatsächlich aber beschreibt der obige Satz exakt Bachmanns eigenes Verhalten gegenüber dem Erzähler beziehungsweise dem Autor, mit dem er sich unbewußt identifiziert und dessen Bewußtseinszustand er folglich zu hinterfragen beginnt: *Zum Verwundern bleibt nämlich in der Tat, dass einem Teil Gustavs die u n n a t ü r l i c h e R e d e, mit der er Tutein für vogelfrei erklärt, so leicht über die Lippen geht, während der andere Teil sich darüber schämt.*
Statt sein »Verwundern« auf das eigene mangelnde Textverständnis zurückzuführen, deutet Bachmann es als Indiz für die Unentschlossenheit und Unfähigkeit des Autors, die Textstelle bis zur allgemeinen Verständlichkeit auszuarbeiten: *Schon der Kommentar Horns zu seiner eigenen Aeusserung und den nachfolgenden Entschuldigungen, die auch noch der Handlungsebene zuzurechnen sind, verweigern in ihrer Emotionalität die Verständlichkeit: er scheint nicht zu wissen, was er tut, noch, was er spricht. Umso aufschlussreicher dürften diese Sätze aus dem Unbewussten*

sein, und zwar, wie die nur abschwächende Reaktion bei der Ueberarbeitung zeigt, womöglich auch in Bezug auf den Autor.
Was Jahnn zur Verdeutlichung der Persönlichkeitsspaltung des Ich-Erzählers und dessen verborgenen Aggressionen unternahm, deutet Bachmann fatalerweise als unbeholfenen Abgrenzungsversuch des Autors gegenüber dem erzählenden Ich, das diesem beim Schreiben zu nahe gestanden habe.
Diese Interpretaton ist symptomatisch für die Bachmann selbst vollkommen unbewußte projektive Beziehung zum erzählenden Ich der *Niederschrift*. So innig verschmolzen ist Bachmann mit diesem, daß er sich aus der Verschmelzung letztlich – und hierin gleicht sein Umgang mit dem erzählenden Ich dessen Umgang mit den Opfern – nur durch einen Gewaltakt, eine zunehmend distanzierte Haltung dem anderen gegenüber lösen kann. Der mißlungene Ablösungsprozeß liefert schließlich auch die These seiner Dissertation, die Bachmann folgendermaßen fomuliert: *In der Erstfassung* [der *Niederschrift*] *sind Erzähler und Autor noch kaum auseinanderzuhalten, der Versuch Horns, seine Vergangenheit schreibend heranzuholen, gleicht zu sehr dem Jahnns, der erfundenen Handlung wie auch den Gedankengängen die Lebendigkeit der Gegenwart zu verleihen, ganz abgesehen vom Anteil der wirklichen an der phantasierten Vergangenheit.* (Bachmann, 174)
Tatsächlich aber »gleicht« Horns unbewußtes Vorgehen bei der Niederschrift seines Lebensberichtes dem Bachmanns bei der Niederschrift seiner Dissertation und nicht der gewissenhaft vorgenommenen Niederschrift von Jahnns Roman. Nur die Bewußtwerdung der eigenen unbewußten Identifikation mit dem Erzähler hätte es Bachmann ermöglicht, wissenschaftliche Aussagen über die Herstellung von Jahnns Roman zu machen. Da er jedoch über kein realistisches Bild der eigenen Vorgehensweise verfügte, verwechselte Bachmann die seine auf tragische Weise mit der Jahnns und verwechselt sichtlich auch sich mit dem Autor, wenn er behauptet: *Wenn auch das Schreiben immer schon eine Distanzierung vom eigenen Anteil an den Figuren durch deren Darstellung ist, so hat Jahnn sich doch erst gegen den Schluss hin so weit von Horn gelöst, dass er bis zu dessen Auflösung gehen kann.* (Bachmann, 175)
In der Tat distanziert Bachmann sich im Verlauf der Niederschrift seiner Dissertation so weit von Jahnn, daß er dergestalt ungerechtfer-

tigt über diesen und sein Werk urteilen kann. Doch zeugt die Distanz, in die Bachmann sich gegenüber dem Fremden im Spiegel zunehmend begibt – wie auch die Reemtsmas am Ende seines fehlgeschlagenen Erkenntnisprozesses – letztlich von der völligen Distanzlosigkeit beider Wissenschaftler sich selbst wie dem anderen gegenüber. Ihr Verhältnis zu Jahnn ist von derselben uneingestandenen Liebe zum Spiegelbild geprägt, die Horn gegenüber Tutein empfindet, der das Geständnis von Horns eigenem Fehlverhalten ablegt. Doch so sehr dieser auch auf den papierenen Sklaven angewiesen ist, es hindert ihn nicht daran, sich als dessen Gönner aufzuspielen:

»Fürchten Sie sich zu sterben?« fragte ich.
»Ich fürchte mich sehr«, antwortete Alfred Tutein.
»Können Sie weiterleben?« fragte ich.
»Ich kann nicht mehr allein sein«, sagte Alfred Tutein.
(Jahnn, Niederschrift I, 61)

So läßt Horn die »Wachsfigur« Tutein nach dem Geständnis verzweifelt klagen.

»Ach«, sagte ich mit grausamer Aufdringlichkeit, »das ist ein Zwiespalt.«

Daß es sein eigener Zwiespalt ist, über den Horn sich und den Leser mit diesem Dialog hinwegzutäuschen versucht, verdeutlicht allerdings die folgende, von ihm beschriebene und ebenfalls reichlich »verwunderlich« anmutende Szene: *Alfred Tutein begann, leise vor sich hin zu weinen.* Im Sinne Jahnns, der ein gewisses Interesse daran hatte, daß der Leser erkennt, was sich zwischen den Zeilen von Horns Bericht abspielt, räumt Horn sodann ein: *Ich fand, es war ein seltsamer Anblick. Der Leichtmatrose stand noch immer vor mir. Der Kopf war beschattet; die Tränen wurden nicht eher sichtbar, als bis sie, klare Tropfen, in die Herzgrube fielen, zwei bei zwei sich zusammentaten und als dünnes Rinnsal über dem Nabel in den Hosenbund sickerten.*

Wie ein Kind auf den Busen der Mutter, so weint Horn, offensichtlich vor dem kopflosen Leichnam seines Opfers stehend, auf dessen nackte Brust und betrauert damit – nur ihm selbst, Jahnn und dem Leser sichtbar, der das Geschehen zu deuten weiß – die so verlorene wie uneingestandene Liebe zu seinem Opfer, das einen vernachlässigten und unbewußten Teil seiner selbst repräsentiert. Doch in den Augen des unter dem »schmerzlosen Schmerz« leidenden Horn sind

die Tränen auf der Brust des Toten allenfalls die, die er, Horn, der weiß, daß es sich um seine Tränen handelt, über das tragische Schicksal eines anderen vergießt: *»Die Vorsehung hat kein Mitleid für Sie gehabt«, sagte ich.* (Jahnn, Niederschrift I, 62)

Doch der ob des mühsam unterdrückten Gefühlsausbruches seines Herrn allmählich wieder fordernder auftretende Tutein gibt diesem zu bedenken – und gemahnt damit sanft an die zahllosen Opfer, die Horns Leidenschaft bereits gefordert hat –: *»Viele werden hart angefaßt. Ich habe Leidensgenossen«, sagte Alfred Tutein, »die Armen, die an Seele, Brot und Wohlleben Armen, denen die Zügel nicht rechtzeitig in den Mund gelegt werden, sind berufen, die Werkzeuge des Bösen zu sein.«*

Tutein hingegen – und dies ist wahrlich ein Grund für Horn, den »Leichtmatrosen« als zukünftigen Lebensgefährten ins Auge zu fassen – »wurden die Zügel rechtzeitig in den Mund gelegt«. Denn der junge Mensch, der einst Tuteins ansehnlichen Körper bewohnte, ist im Gegensatz zu all den anderen potentiellen Opfern Horns, die, einmal in dessen Gewalt, schreien und zappeln wie die von de Rais vergewaltigten Kinder, tot. Damit ist Tutein das geeignete »Werkzeug«, die Schuld seines Herrn und Gebieters auch in Zukunft auf sich zu nehmen. Zumal Tuteins Jugend und sozial deklassierte Existenz all das repräsentiert, was Horn nicht zu sein glaubt und was seine Opfer für ihn so attraktiv macht. Wie Gilles de Rais hält auch er offensichtlich Ausschau nach Opfern, die sein Selbstbild möglichst wenig spiegeln. Daß de Rais eine Vorliebe für arme Kinder hatte, geht unter anderem aus Henris Aussage vor dem Kirchengericht hervor: *Item, sagte er aus, der besagte Angeklagte Gilles habe oft unter den Knaben und Mädchen, die betteln kamen, die ausgewählt, die ihm gefielen, und sodann angeordnet, daß man sie in sein Zimmer bringe, damit er sein schändliches Verlangen an ihnen befriedigen könne.* (Vgl. Bataille 1987, 526)

Auch Nilsen hatte ein Faible für Obdachlose und Drogensüchtige – und dies keineswegs nur, weil nach solchen Opfern in der Regel nicht gefahndet wird. Bevor er sie ermordete, pflegte Nilsen sie bei sich zu Hause zu umsorgen und zu bewirten. Besonders deutlich wird die Haltung aus Mitleid und Rührung, die stets Nilsens erster Impuls bei der Begegnung mit den Opfern war, im Zusammenhang mit dem sogenannten Omelette-Mord. Von diesem berichtete er

während einer Vernehmung nach der Entdeckung seiner Verbrechen durch die Polizei. Über sein Opfer Graham Allen gab Nilsen zu Protokoll: *Sein allergrößter Wunsch war eine Mahlzeit. Ich hatte kaum etwas im Haus, nur eine volle Packung Eier. Also rührte ich sie alle zusammen und machte in der großen Bratpfanne ein riesiges Omelette.* (Masters, 160)

Irgendwann allerdings, während Allen das Omelette verspeiste, schlug das Mitleid, das Nilsen für diesen empfand und das ihn sich so aufopfernd um den Armen hatte kümmern lassen, offenbar in Selbstmitleid um und führte im Gegenzug zu Allens Opferung. Nilsen berichtet: *Er hat bestimmt drei Viertel davon gegessen. Ich bemerkte, daß er auf einmal starr dasaß, als ob er eingeschlafen oder bewußtlos wäre. Ein großes Stück Omelette hing ihm aus dem Mund.*

An den Augenblick, in dem seine Gefühle für Allen umschlugen, konnte Nilsen sich bezeichnenderweise so wenig erinnern wie an den Gewaltausbruch, in dem er Allen offenbar während des Essens – auf welche Weise, vermochte er ebenfalls nicht zu sagen – erwürgte. *Ich dachte, er müßte doch darauf kauen*, beschrieb Nilsen den Eindruck, den er nach dem Filmriß von seinem, wie er glaubte, noch immer friedlich am Tisch sitzenden und speisenden Gast hatte – und Nilsens Worte gleichen frappant denen, die Horn über Tuteins Atem am ersten Abend ihres Zusammenseins schreibt: *aber ich konnte ihn nicht kauen hören – er war wirklich vollkommen bewußtlos.*

Tatsächlich scheint Allen zu diesem Zeitpunkt schon tot gewesen und damit zum Spiegelbild seines Peinigers – des bei lebendigem Leibe toten Nilsen – geworden zu sein. Darauf verweist auch das Wort »bewußtlos«, das Nilsen im Zusammenhang mit dem Opfer zweimal verwendet und das exakt den Zustand beschreibt, aus dem heraus er den Mord beging. Allerdings handelt es sich nicht um eine physische Bewußtlosigkeit, sondern um eine psychische. Sie entspricht jenem schwarzen Loch in Nilsens Selbstbild, das bewirkte, daß er sich um nichts in der Welt in den Opfern seiner Gewalttaten erkannte – obwohl die Ähnlichkeit zwischen Opfer und Täter offen zu Tage liegt. In der materiellen Armut Allens spiegelt sich die geistig-seelische seines Mörders, der selbst »kaum etwas im Haus hat«; und der sehnliche Wunsch Allens nach einer Mahlzeit entspricht Nilsens uneingestandenem Hunger nach Liebe und Erfüllung.

Allein Nilsens Bereitschaft, diesem Bedürfnis zu entsagen, verhinderte, daß er die maßlose Projektion einsah. Seine Gewaltaten und die damit verbundenen symbolträchtigen Rituale waren dem Mörder Nilsen und sind auch dessen »Kollegen« ein Rätsel, das sie nicht ohne fremde Hilfe lösen können. Daher finden sie, wenn ihre Verbrechen unbemerkt bleiben, gewöhnlich einen anderen Weg, das öffentliche Interesse daran zu fördern. Im Falle des Mörders Horn ist dieser Weg die Niederschrift, welche die auf Tutein übertragene Täterschaft des fiktiven Verfassers kaum verhehlt: Erstens gibt Horn das Jahrzehnte zurückliegende Geständnis des Leichmatrosen darin so detailliert wieder, als hätte er dessen Verbrechen am Vortag selbst begangen. Zweitens spiegelt die Beschreibung von Tuteins Umgang mit dem Leichnam im Schiff ganz offenkundig Horns eigenen Umgang mit dem Verbrechen im Text seiner Niederschrift wider.

3.4.2 Wie Stach Jahnn zum Autor eines autobiographischen Romans macht

Aus der Perspektive des nach der Tat im Zimmer des Opfers stehenden Tutein schreibt Horn: *Das Sichtbare mußte verborgen werden.* [...] *Er nahm die entstellte Tote in seine Arme, trug sie fort.* (Jahnn, Niederschrift I, 65)
Wie Tutein, so ist auch Horn bestrebt, das »Sichtbare« hinter den Worten seiner Niederschrift zu »verbergen« und den Leichnam schreibend aus der Welt seines Zimmers zu schaffen. *Über den Gang. Die Treppe hinab. Weiter ins Labyrinth des Schiffsrumpfes hinein.* Um den Leichnam einschließlich des Verbrechens im Raum zwischen den Zeilen verschwinden zu lassen, von dem Horn annimmt, kein Leser vermöge ihn zu betreten. *Er fürchtete noch nicht ertappt zu werden. Er handelte ungemein planvoll, erleuchtet von einer schlackenlosen Klarheit.* Den ersten Fehler hat Horn allerdings schon begangen, als er vor dem Bericht über Tuteins Verbrechen über sich selbst verriet: *Ich erkenne meine Verwirrung; aber ich schreibe doch. Ich habe einen Plan.* (Jahnn, Niederschrift I, 32)
Die offenkundige perspektivische Verwirrung und die Durchsichtigkeit seiner Worte läßt ihn schon bald an seinem Unterfangen scheitern. Aus der Perspektive des Doppelgängers Tutein klagt

Horn schon kurz darauf: *Die Leiche wurde mit jedem Schritt, den er tat, schwerer und ungefüger. Die Glieder hingen herab und sträubten sich wie ungezogene Kinder.* So sträuben sich auch die Worte, die Horn wählt, um den Leichtmatrosen, dessen Körper ein Leichnam ist, lebendig erscheinen zu lassen. Immer wieder kommt die Starre der ihrer Lebensenergie beraubten und von der Schwerkraft nach unten gezogenen Gliedmaßen zwischen den Zeilen zum Vorschein. Die wenigen lebendigen Eindrücke, die Horn von Tutein zu vermitteln vermag, etwa der pulsierende Herzschlag, der Tuteins Leben zu bezeugen scheint, hat Horn offenbar in der kurzen eindrucksvollen Zeit während des Verbrechens gesammelt. Über den Leichtmatrosen, der hilflos den Leichnam im Schiff umherträgt, schreibt Horn: *Er wußte nicht, wie er den Weg gefunden hatte. Er legte die Last in eine Ecke.* So groß die Widerstände Horns gegen das Schreiben auch sind, er unterliegt wie Tutein, der sich gezwungen sieht, den Leichnam zu verbergen, dem Zwang, weiterzuschreiben und sich der Last seiner Schuld zu entledigen: *Er gedachte des Sichtbaren, und das Sichtbare, die Tote, zog ihn an wie ein Magnet das Eisen. Sein Schritt war taumelnd.* (Jahnn, Niederschrift I, 67)

Aber Tutein findet wieder zurück zur »Toten«: *Er hob den Leichnam auf. Die unbarmherzige Nähe der Allmacht bekämpfte ihn jetzt.* Das Fremde und Unheimliche, das Horn aus dem Körpergesicht des »Leichtmatrosen« entgegenschlägt. *Er hielt einen erkalteten steifen Körper, den der Zwang, in einer Ecke zu hocken, gekrümmt hatte. Der Lebende und die Tote haderten miteinander.* Sein »Zwang« gegen den ihren tanzen sie einen makaberen Reigen durch den finsteren Leib des Schiffes.

Obgleich es Tutein nicht gelingt, sich gegenüber der Toten durchzusetzen und ein sicheres Versteck für sie zu finden – er wird nicht gefaßt – und nicht anders ergeht es dem Ich-Erzähler Horn mit dem mühselig hinter Worten verborgenen Verbrechen. Horn berichtet: *Der Kapitän, der Superkargo, der Verlobte stürmten durchs Schiff.* (Jahnn, Niederschrift I, 68)

Was er schreibt, gilt ebenso wie für Tuteins Mitreisende für die Leser der Romantrilogie: *Die Männer glaubten gewiß, sich sehr zurückhaltend zu benehmen. Jedenfalls war ihr Forschen oberflächlich. Türen, hinter die sie schauen wollten, zogen sie behutsam und nur bis zum Spalt auf, um sie gleich wieder zuzuschlagen, als hätten sie nur eine gelegentliche Selbstver-*

ständlichkeit hinter sich gebracht. Doch die oberflächliche Lektüre reicht aus, um die Leser sich mit den Figuren des Werkes identifizieren und sich wie diese verhalten zu lassen: *Alfred Tutein wurde dem Tun der anderen verkettet.* Die Leser gehen bei der Suche nach der Bedeutung des Geschehens nicht sorgfältiger vor als Tuteins Mitreisende bei der Suche nach Ellena; und genauso geht Horn bei der Vertuschung seines Verbrechens vor. Über Tutein schreibt er: *Die schlaffe Unwissenheit der anderen half ihm.* [...] *Er hatte keinen Plan. Er stand wartend in den Minuten wie bisher. Aber er ahnte doch, daß das Geschehen Fortschritte hatte. Die einsame Tat verwob sich mit den Seelen der Vielen.* (Jahnn, Niederschrift I, 69)

So »verwob sie sich« auch mit der »Seele« des Kafka-Biographen Stach, für den Jahnn eine willkommene Projektionsfläche seines anderen Ichs ist. Aus diesem – ihm gewiß nicht bewußten – Grund auch gab Stach seinem ersten Essay über *Fluß ohne Ufer* den programmatischen Titel *Die fressende Schöpfung.* Wie sich zeigt, ist Jahnn für ihn darin ein ähnlich liebenswertes »Ungeheuer« wie Tutein für Horn in dessen Niederschrift: *Die Literatur bedarf ihrer Ungeheuer, jener ausgeworfenen, taumelnden Gestalten, aus deren Schatten so schwer zu entrinnen ist.* (Stach 1992, 41)

So beginnt Stach, der selbst dringend auf jene »Ungeheuer« angewiesen ist, um sich wie Horn dem Leser von seiner kultiviertesten und gelehrtesten Seite zeigen zu können: *Ihr Stammvater heißt de Sade; gleich ihm verlöschten Poe, Baudelaire, Lasker-Schüler, Brinkmann in einer unstillbaren Begierde nach immerwährender Überschreitung.*

Jahnn läßt sich hier zwar nicht ohne weiteres einreihen, da er ungleich unbekannter ist als die genannten »Ungeheuer«, dennoch ähnelt er ihnen unverkennbar – nur daß er ein an »Seele, Brot und Wohlleben« besonders »armes« »Ungeheuer« ist (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 62). Über die an Ruhm mehr und weniger »armen« literarischen »Ungeheuer«, zu denen er später auch Jahnn zählt, schreibt Stach sodann im Anschluß an den zuletzt zitierten Satz: *Ihr Gemeinsames ist, daß sie das eigene Maß verloren und nach keinem anderen jemals fragten, daß sie nirgendwo innehielten, weder vor dem letzten Schrecken noch vor der Zerstörung des Werks und ihrer selbst.*

Die »Maßlosigkeit« beziehungsweise der Reduktionismus, mit dem Stach die Werke der genannten Dichter über einen Kamm schert,

wird ihn eines Tages teuer zu stehen kommen. Doch er bemerkt über all seine schattenhaften Lieblinge bedenkenlos: *Sie delirieren, wüten, beschmutzen sich ohne Scham. Sie sind – im Wortsinne – unmaßgeblich, und dennoch üben sie eine stille Gewalt über die, die nach ihnen die Sprache neuerlich ausloten.*

So erlangt auch das »Ungeheuer« Jahnn infolge von Stachs oberflächlicher »Auslotung« der »Sprache« »Gewalt über« diesen. Denn in seiner (der Horns äußerst verwandten) Naivität glaubt Stach offenbar, er könne über Jahnn und dessen Werk schreiben, was er wolle, weil dieser Autor vom Publikum noch weniger geschätzt wird als die anderen literarischen »Ungeheuer«: *Nicht ihr Können ist es, das ihnen diesen Einfluß verleiht, sondern ihr Vorsprung an Erfahrung: Wenigstens einmal waren sie hinausgelassen an den Fuß des Schachts, und sie kehrten zurück.*

Dies scheint eine Anspielung auf das Erlebnis des blinden Passagiers im Bronzeschacht des *Holzschiffes* zu sein. Doch wie sich erweist, bezieht Stach sich so unbewußt auf die entsprechende Textstelle, wie Muschg dies tat. Er fährt fort: *Seien die Bilder, die sie heraufbrachten, auch unzugänglich und abweisend, die Tatsache bleibt unwandelbar, und sie werden nicht mehr sein, die sie waren.*

Tatsächlich bringt der blinde Passagier vom »Fuß des Schachts« so wenig eine Erklärung für diesen »herauf«, wie Stach eine Erklärung für die Rätselhaftigkeit von Jahnns Werken bietet. Diese erscheinen ihm »unzugänglich« und »abweisend« wie die »Bilder« jener literarischen »Ungeheuer«. Mit ihnen verbindet Stach auch das im Zusammenhang mit *Fluß ohne Ufer* öfters bekundete Veränderungspathos: *und sie werden nicht mehr sein, die sie waren.*

Offenkundig verwechselt er sich mit den literarischen »Ungeheuern«, über die er schreibt: *Die Scheu vor ihnen gleicht der vor der leibhaftigen Erscheinung des Astronauten, der den Rand des Menschenmöglichen neu markierte: daß er dennoch lebt, ist unheimlich.* Doch nicht für Stach, der urteilt: *Diese Scheu ist atavistisch, sie fürchtet die Infektion an einem mitgebrachten Grauen.* Doch gibt er im Folgenden keinerlei Grund für die »Scheu« zahlreicher Leser an, zu denen er selbst sich offensichtlich nicht zählt. Er stellt nicht klar, daß es sich bei jenem »Grauen« nicht um ein von besagten Autoren »mitgebrachtes« handelt, sondern um das »Grauen«, das die Leser gegenüber den literarischen

»Ungeheuern« empfinden. Denn vor manchem von ihnen »graut« es Stach selbst mehr, als er glaubt.

Sein Verhältnis zu Jahnn und dessen Trilogie etwa ist sichtlich von der Mischung aus Ekel und Pflichtgefühl geprägt, die auch Tuteins Verhältnis zur »Toten« prägt. Über Tutein, der Ellenas Leiche notdürftig im Schiff versteckt habe, schreibt Horn: *Die Furcht, die Suchenden möchten das Versteck der Leiche finden, jenes zufällige Loch zwischen Brettern, hetzte ihn in die Nähe des schauerlichen Ortes.* (Jahnn, Niederschrift I, 72)

Auch die Leser von Stachs Essay sollen nicht merken, daß es sich aus dessen Sicht bei *Fluß ohne Ufer* um ein »Grauen«-volles Werk handelt. Zwischen Stachs Zeilen geht dies allerdings so deutlich hervor wie »jenes zufällige Loch zwischen« den »Brettern«, in dem Tutein die Leiche versteckte.

Von der Trilogie scheinbar äußerst angetan, stellt Stach zunächst fest: *Es dürfte schwerfallen, in den Literaturen Europas eine vergleichbare Leistung aufzufinden, die in ähnlich notorischer Weise verdrängt und mißachtet worden ist wie Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«.* (Stach 1992, 41)

Sodann beginnt Stach, die »Leiche« etwas tiefer in die Ecke zu bugsieren, in die er selbst sie doch offenkundig niemals gedrängt sehen wollte: *Literaturwissenschaftler und Schriftsteller, nach der wegweisenden Prosa dieses Jahrhunderts befragt, nennen Proust, Kafka, Joyce, Musil; seltener Beckett, Jahnn fast niemals.*

Über den planlos in der Finsternis hantierenden Matrosen schreibt Horn: *Seine Hände schabten an den Wänden und Böden entlang. Sie suchten, diese blinden Werkzeuge, nach mildtätigen Gegenständen, Fetzen von Packpapier, ausgedienten Säcken oder Teilen davon, die längst aus dem Erinnern ihrer Benutzer entschwunden: nach Abfall, über die Tote zu werfen, damit sich ein Schirm aus Gerümpel den Blicken der Suchenden entgegenstellte.* (Jahnn, Niederschrift I, 72)

Auch Stach fischt aus dem Trüben seines literaturwissenschaftlichen Fundus' ein paar »mildtätige Gegenstände«, die eine in seinen Augen zweckdienliche Beschreibung des »anrüchigen« Textes abgeben: *Und dies* [fährt Stach fort und meint die schändliche Diskriminierung, die dem Werk bisher durch »Literaturwissenschaftler und Schriftsteller« zuteil wurde], *obgleich Jahnns Roman die volle Palette*

jener Insignien trägt, an denen wir M o d e r n i t ä t abzulesen seit langem gewohnt sind: die Thematisierung von Ich-Zerfall, Entfremdung, Körper, Sexualität, Tod; dies »Gerümpel« entspricht, wie sich noch zeigen wird, vor allem dem, was Stach aus seiner Sicht an den Text heranträgt. Beim Fortführen des Satzes »wirft« er weitere »mildtätige Gegenstände« über die Trilogie: *eine Haltung unversöhnlicher geistiger Radikalität, die keine Selbstentblößung fürchtet; forschender Umgang mit Sprache und Bild, Aufhebung der Grenzen zwischen Fiktion und Reflexion, Erzählung und Essay; die Entwertung des Fiktionalen überhaupt, die alle äußere Handlung nurmehr als flüchtige Spur gelten läßt;* in der Tat »hebt« Stach die »Grenzen zwischen Reflexion und Fiktion« in seinen Essays »auf«, erfindet er unglaubliche Geschichten über Jahnn und andere Autoren und verleugnet dabei die Fiktionalität von deren Texten wie die seiner eigenen. Am Ende der Aufzählung behauptet er hinsichtlich der Trilogie – der »Toten« gleichsam Kopf und Glieder abschlagend –: *und schließlich: der Verzicht auf die Lüge der Vollendung: Jener monströse, mehr als 2000 Druckseiten umfassende Torso wäre fragmentarisch geblieben, selbst dann, wenn Jahnn die geplanten weiteren fünf- oder sechshundert hätte ausführen dürfen. Ist denn ein gültiges Ende, ein letzter Gedanke vorstellbar, in den dieser »Fluß« je hätte einmünden können?* (Stach 1992, 42)

Mit jenen »geplanten weiteren fünf- oder sechshundert« Seiten meint Stach den *Epilog* – den dritten Teil der Trilogie, der in der Tat unvollendet ist und sich in diesem Punkt deutlich von den anderen beiden Teilen unterscheidet.

Dennoch wird immer wieder verallgemeinernd behauptet – und Stach ist nicht der einzige, der dies tut – *Fluß ohne Ufer* sei ein unvollendetes Werk. In seiner Trilogie über Kafkas Leben vergleicht Stach *Fluß ohne Ufer* sogar mit Kafkas unvollendeten Romanen. Zu Beginn eines Kapitels schreibt er: *DER VERSCHOLLENE, DER PROCESS, DAS SCHLOSS, DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN, FLUSS OHNE UFER – die fünf Großruinen der modernen, deutschsprachigen Epik.* (Stach 2002, 269)

So vergleichbar Kafka und Jahnn unter dem Gesichtspunkt ihrer künstlerischen Fähigkeiten auch sind, unter dem des Fragmentarischen lassen sich Kafkas Romane zumindest mit den ersten beiden Teilen von *Fluß ohne Ufer* nicht vergleichen. Während Kafkas Roma-

ne – wie höchstens der *Epilog* – tatsächlich unvollendet sind, mithin ganze Teile des Textes fehlen, ist das, was an der *Niederschrift* unvollendet oder fragmentarisch wirkt, Teil der Fiktion. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand von Horns Bericht über Tuteins Bestattung im zweiten Band der *Niederschrift* (hierzu mehr in Kapitel 3.7.3). Doch auch anhand verschiedener Formen der Selbstzensur des Erzählers, von denen im letzten Kapitel einige präsentiert wurden, läßt sich der Konstruktcharakter des Handschriftlichen und Unvollendeten in *Fluß ohne Ufer* nachweisen.

Stach, der beim Schreiben seines Essays nicht reflektierter vorging als der Erzähler der *Niederschrift* beim Schreiben seines Lebensberichtes, vermag in den konstruierten Zensurmechanismen und der semantisch komplexen Bildhaftigkeit des Geschehens nur die mangelhafte Verwirklichung eines Romanprojektes zu erkennen. Tatsächlich aber ähneln die »Stilmerkmale« von Horns Niederschrift mehr denen, die bei der Herstellung von Stachs mangelhaftem Essay zur Anwendung kamen.

Horn beschreibt Tuteins Versuche, Ellenas Leiche zu verbergen, die seinen eigenen unbeholfenen Versuchen entsprechen, das Verbrechen zu vertuschen: *Alfred Tutein warf, was er fand, über Ellena – Mehlsäcke, die Paul Raffzahn, Brot und Klöße backend, geleert hatte, und die in einem unverschlossenen Raum des Küchenmagazins bereit lagen, daß Tutein sie entwenden könnte – staubige Säcke ihr ins Angesicht, rieselnder Schmutz ihr in die halbgeöffneten Augen.* (Jahnn, Niederschrift I, 72)

Stach ist sich weder der lieblosen Hast, mit der er die Trilogie abhandelt, noch ist er sich der Aggressivität dabei bewußt. »Seine Weste« ist in seinen Augen »so weiß« wie das »Mehl«, das einst in Raffzahns Säcken lagerte und dessen mit Schmutz vermengte Reste nun die Augen der »Toten« verschließen. Aus der Perspektive des Leichtmatrosen, der verzweifelt einen Weg sucht, die umherstöbernden Reisenden von der Leiche abzulenken, schreibt Horn:

– Wenn er sie entstellte, ihre Gestalt entmenschte, in Pech tränkte und mit den Fetzen verklebte – ein Ballen, den zu berühren niemand Lust verspüren würde – – Da tappte der blinde Passagier heran, mutlos, ohne Augen, den Lichtstrahl seiner Lampe gegen den Boden gesenkt.

(Jahnn, Niederschrift I, 73)

Ihn von der Leiche abzudrängen, gelingt Tutein, wie es Stach wohl in den meisten Fällen gelingt, den Leser davon zu überzeugen, daß die Trilogie eine nähere Untersuchung eigentlich nicht wert ist. *Alfred Tutein griff nach ihm, stumm, mit schweißnassen Armen, betastete den Hals des anderen, strich ihm über die Brust, landete mit zaghaftem Zugriff bei den Händen, deren eine die Lampe hielt, schob, drehte den willenlosen Verlobten, daß er auswich, angeekelt und furchtsam hastig ausschritt.*

Über den »in Pech getränkten und mit Fetzen verklebten Ballen« Trilogie, »den zu berühren» keiner seiner Leser »Lust verspüren würde«, fährt Stach zu schreiben fort: *Zu diesen Gründen, die den Roman seit vier Jahrzehnten aus der literarischen Überlieferung abdrängen, zählen zweifellos seine geballten Zumutungen, seine Abseitigkeiten und Verstiegenheiten, die den Widerstand selbst des geduldigen, erfahrenen Lesers mobilisieren und ihn zu einer panoramischen Wahrnehmung nur schwer gelangen lassen.* (Stach 1992, 42)

Dieser Satz erweckt zwar den Eindruck, als wäre Stach trotz der »geballten Zumutungen, Abseitigkeiten und Verstiegenheiten« bei der Lektüre »zu einer panoramischen Wahrnehmung« des Werkes »gelangt«; »doch«, sagt der Satz zugleich, »wenn du dir nicht die Mühe machen möchtest, die ich mir gemacht habe – laß die Hände von diesem Buch!« *Die unablässige Präsenz von Gewalt, Schmerz, Tod und Verwesung, die Jahnn vom Ausgangspunkt scheinbar jedes beliebigen Motivs zu entfalten vermag, ist von jenen Zumutungen die beharrlichste – sie beschwert die Lektüre mit der herzklopfenden Anstrengung einer endlosen Wanderung am Abgrund.*

Daß es sich bei diesem »Abgrund«, um den seelischen Stachs handelt, an dessen Rand der »Fremde« im *Fluß* den Leser Stach führte, möchte allerdings weder er selbst noch soll dies der Leser seines Essays erfahren. *Alfred Tuteins Augen suchten in dem weiten Raum, vollgestapelt mit Materialien. Nahebei stand eine Kanne. Vom nur lose verkorkten Hals war es braunschwarz herabgelaufen, klebrige Tropfen über den Bauch des Gefäßes, ein großes rotberändertes Etikett entstellend.* [...] *»Holzteer«, sagte er befriedigt.* (Jahnn, Niederschrift I, 73f.)

Hiermit geht Horn seinem Schöpfer Jahnn jedoch genauso auf den Leim wie dem Leser, der in der »Teerkanne« das Tintenfaß erkennt, in das Horn wie Stach beim Schreiben die Federn tauchten. Die Untaten zu vertuschen, gelingt damit weder dem einen noch

dem anderen. Denn mit dem glorreichen Einfall, Tutein den Leichnam teeren zu lassen, verweist Horn zugleich auf die von ihm bevorzugte Praxis der Leichenkonservierung, von der später noch die Rede sein wird: *Er schleppte den Teer bis vor den Leichnam. Er tastete nach den Händen. Er gab einen reichlichen Guß darüber. Er griff nach dem Haupthaar. Er verklebte es mit dem zähen Inhalt der Kanne. Über das Anlitz Teer. Über die Brüste Teer. In den unordentlich bekleideten aufgedunsenen Schoß Teer.* (Jahnn, Niederschrift I, 74)

Doch unterscheidet diese dunkle Grundierung das Werk nicht grundsätzlich von anderen, dem literarischen Kanon längst einverleibten Texten: Kafkas »Strafkolonie« belegt schlagend, daß die ästhetische Anverwandlung selbst sadistischer Gewalt den Filter literarischer Klassizität durchaus zu passieren vermag. (Stach 1992, 42)

Vielmehr hat die Trilogie neben der »dunklen Grundierung«, die sie mit den Werken sogar namhafter Autoren wie Kafka teilt, noch andere Makel, über die Stach sich in seinen Aufsätzen über die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* umfassend ausläßt. *Er behing die Wehrlose mit groben Fetzen, zog ihr einen weiten Mehlsack über den Oberkörper. Und entleerte den Rest der Kanne über das hingestauchte Bündel aus Sacktuch, Papier und Fleisch. Scharf beizend stiegen die Ruchschwaden auf.* (Jahnn, Niederschrift I, 74)

Keineswegs zufällig gemahnen Tuteins »grobe Fetzen« an die Federn, die beim »Teeren und Federn« über den mit Teer begossenen Oberkörper des Delinquenten geschüttet werden. Wie die Federn in jener Form der Lynchjustiz stehen die mehlig-weißen »Fetzen« für das mangelnde Schuldbewußtsein des Täters und die Selbstgerechtigkeit, mit der er sein Opfer zum Buhmann macht.

Auch wenn Stach nicht gewalttätig vorgeht, sein Vorgehen beruht auf derselben Bereitschaft, die eigene Aggression im Umgang mit dem anderen abzuspalten. Deutlich zeigt sich dies auch anhand des Essays *Stil, Motiv und fixe Idee*, in dem Stach ein weiteres Mal zu erklären versucht, weshalb Jahnns Werk sich in der breiten Öffentlichkeit bisher nicht durchzusetzen vermochte. Im Hinblick auf die Tabubrüche, die immer wieder zur Erklärung der mangelnden Breitenwirkung herangezogen werden, entgegnet Stach: *Auch Joyce hat sich um moralische und religiöse Tabus wenig gekümmert und ist doch sehr schnell zum Klassiker aufgerückt – das Feldgeschrei einiger Verteidiger der abend-*

ländischen Werte konnte dagegen nur sehr kurzfristig etwas ausrichten. »Die Blechtrommel« und »Katz und Maus« von Günter Grass galten einmal als pornografisch und stehen heute in jedem Goethe-Institut. Auch Arno Schmidt, ein Aussätziger der Adenauer-Ära, gehört mittlerweile dazu – nicht als Klassiker zwar, doch als einer, der sich, wie es im Jargon heißt, »durchgesetzt« hat und als Schulbuchautor durchaus in Betracht kommt. Während sich über dem Werk Hans Henny Jahnns das Vergessen wie eine Aschenschicht abgelagert hat. Jahnn, der Neger der deutschen Literatur. (Stach 1995, 80)

Daß er selbst mit diesen Worten zur »Beschichtung« des »Werkes« beiträgt und Jahnn erst zum »Neger« macht, als den angeblich andere ihn betrachten, kommt Stach nicht in den Sinn. Nachdem er den »monströsen Torso«, wie er *Fluß ohne Ufer* in *Die fressende Schöpfung* bezeichnet, mit einer »dunklen Grundierung« versehen und mit den »groben Fetzen« oberflächlicher Betrachtungen gespickt hat, schickt Stach sich an, ihm den Todesstoß zu versetzen. Dabei greift er schon im ersten Essay zur Methode, die sich inzwischen in all seinen folgenden Aufsätzen bewährt hat. Er erklärt Jahnn zum menschlichen Ausnahmefall, in den kein noch so empathischer Leser sich einzufühlen vermag: *Es gibt eine Technik der Immunisierung, die es dem Adressaten eines literarischen Textes ermöglicht, selbst massivste Regelverletzungen hinzunehmen und die sich daraus fiktional ergebenden Ungeheuerlichkeiten ästhetisch zu entgiften.* (Stach 1992, 43)

Zwischen den Zeilen kündigt Stach hier bereits an, daß *Fluß ohne Ufer* in dieser Hinsicht ein hoffnungsloser Fall ist; und im Hinblick auf jenes »Gift der Bücher«, von dem Jahnn sprach (vgl. Jahnn 1986, 729), enthält Stachs Unterstellung sogar ein Körnchen Wahrheit. Nicht ahnend, welches Kuckucksei er sich damit ins Nest legt, fährt er fort: *Diese Technik läuft darauf hinaus, dem Autor einen konstruierten Exzeß zu unterstellen, ein kontrolliertes Spiel, das Spiel ›Was wäre wenn‹. Der immunisierende Effekt ergibt sich daraus, daß jede Zumutung durch den Gestus ›Das ist furchtbar, aber es ist nicht das Leben‹ durchkreuzt werden kann.*

Hiermit bekundet Stach, daß er keinerlei Sinn für die von Jahnn angewandten Mechanismen der Distanzierung vom Ich-Erzähler der *Niederschrift* und deren fiktivem Geschehen hat. Wenige Sätze später schreibt Stach über den anderen, der er selbst ist: *Jahnn hat seinem Leser und sich selbst diese Hintertür versperrt.* (Stach 1992, 44)

Hiermit versucht Stach sich heimlich, still und leise aus dem Interpretationsspielraum des von ihm gedeuteten Werkes zu stehlen und gleicht damit dem Leichtmatrosen Tutein, dem es eines Tages mit Mühe und Not gelingt, den »in Pech getränkten und mit Fetzen verklebten Ballen« von Ellenas Leiche in den Frachtraum abzuschieben: *Viele Stunden täglich, wenn er Freiwache hatte, lauerte er vor der verriegelten Tür. So kam der Tag, wo seine Ausdauer belohnt wurde. Der Superkargo und der Verlobte erschienen vor der verwahrten Tür, erbrachen schlicht das Siegel, traten in den Vorraum, gingen weiter durch eine zweite Tür ins große Packdeck.* (Jahnn, Niederschrift I, 78)

Das effektivste Mittel, um sich aus der Affaire zu ziehen, ist in Stachs Augen, den Text sich selbst bedeuten zu lassen – damit er am Ende nicht gar das bedeutet, was Stach in ihn hineingelesen hat. *Da faßte Alfred Tutein seinen Entschluß, fast über die Kraft. Er eilte nach dem Versteck der Leiche, hob das Bündel auf, das schon mehr als nach Teer nach Jauche stank, trug es herzu, warf es, das gestaltlose, tropfende, im kleinen Packraum hinter eine der entferntesten Kisten, die leer waren.* Nachdem Superkargo und blinder Passagier die Inspektion des Frachtraumes beendet haben, die nicht gründlicher ausfällt als die Inspektion der Trilogie durch Stach und dessen Gesinnungsgenossen, ist es endlich soweit: *Die beiden Männer traten schnell heraus. Die Tür wurde verriegelt, eine neue Plombe wurde vorgelegt.* Gleichsam sich den Schweiß von der Stirn wischend fügt Stach hinzu: *Jeder Satz in »Fluß ohne Ufer« meint, was er sagt.* (Stach 1992, 44)

Wer aber weiß, daß »jeder Satz«, gleichgültig, ob er in *Die fressende Schöpfung* oder in *Fluß ohne Ufer* steht, immer auch das »meint«, was der Deuter des »Satzes« »meint«, daß dieser es »sagt«, der entdeckt auch das unansehnliche Geschöpf, das Stach im Interpretationsspielraum von Jahnns »schönem Schiff« hinterlegt hat; und er weiß, daß *Die fressende Schöpfung* der Grund für Stachs dennoch so innige Beziehung zu Jahnn ist – dem häßlich geliebten Spiegelbild, das Stach begehrt, weil er sich sicher ist, sich niemals in ihm erkennen zu können.

Nachdem er das Geständnis seines fügsamen neuen Freundes niedergeschrieben hat, schreibt Horn: *Plötzlich schaute ich auf Alfred Tutein. Er stand da wie vor Stunden, noch unbeweglicher; sein Atem war dün-*

ner als vor dem Geständnis, und die Herzschläge zeichneten sich nur schwach zwischen den Brustmuskeln ab. (Jahnn, Niederschrift I, 79)
Die Anstrengungen, die Tutein inzwischen für seinen Herrn unternommen hat, haben ihn offenbar zu Tode erschöpft. Horn, der spürt, daß er dem »Freund« nun, nachdem dieser die Schuld auf sich genommen hat, einen Gefallen schuldet, schreibt: *Ich empfand jenes neue Gefühl, das weitab von meiner Vernunft geboren worden war, jetzt stark und rein. Es hat keinen Namen, und hätte es einen, ich würde ihn nicht aussprechen.* Nicht jedoch, weil es ihm peinlich ist, das Wort »Liebe« niederzuschreiben, auch nicht weil er »Tutein« in Wirklichkeit haßt, sondern weil das Gefühl, die Leidenschaft, mit der er das an der Längswand des Zimmers lehnende Spiegelbild mit Blicken förmlich verzehrt, in den zahlreichen Schattierungen kaum beschreibbar ist. *Ich tat einen Schritt. Ich legte meine Hände unter der zerfetzten Bluse um seinen Rücken. Ich preßte meine Lippen auf seinen willenlosen Mund.* (Jahnn, Niederschrift I, 80)
Von diesem glaubt Horn, wie Stach vom Mund Jahnns, daß er ihm nicht mehr schaden kann. Doch das ist eine Täuschung, wie die Aussagen von de Rais' Diener Henri belegen. Dieser verriet, de Rais habe ihn und die anderen »Helfer« nach der Hinrichtung der Opfer bisweilen gefragt, welcher der abgetrennten Köpfe der schönste sei, und habe schließlich *oft den Kopf geküßt, der ihm am besten gefiel, und habe sich an diesem Kuß ergötzt* (vgl. Bataille 1987, 525).
Da Tuteins Kopf verloren ist, nimmt Horn auch beim Küssen mit der Brust vorlieb, in die er mit der Mordwaffe zwischenzeitlich offenbar eine »Mund«-Öffnung geschnitten hat. Einen Hinweis darauf gibt es auch in jener »großen Ausschweifung« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 728-768), an deren Folgen Tutein später offiziell stirbt. Über eine tiefe Schnittwunde auf Tuteins Brust, die dieser sich während einer sadomasochistischen Orgie selbst beigebracht haben soll, schreibt Horn: *Ich entdeckte den Mund einer großen Wunde an ihm.* (Jahnn, Niederschrift I, 740)
Offenbar sind die Ränder jener Brustwunde von den inzwischen offenbar zahlreich genossenen Küssen lippengleich aufgeworfen. Nachdem er zum ersten Mal die Zunge in das leicht verweste Oberbauchfleisch des »Leichtmatrosen« gesteckt hat, schreibt Horn: *Ich*

spürte das warme fade Fleisch, das sich staunend meinem Kuß öffnete. (Jahnn, Niederschrift I, 80)

Auch mit dem Prädikat »fade« verrät Horn sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Niederschrift. Denn unachtsamerweise verwendet er es später auch im Zusammenhang mit der Bestattung Tuteins, der zu Beginn des zweiten Bandes der *Niederschrift* stirbt. Im Rahmen jener Bestattung mumifiziert Horn den Körper des Freundes und spritzt ihn zu diesem Zweck mit Formalin aus: *Der Geruch der Chemikalie war so stark, daß ich eine fade Beimischung von Verwesungsdunst nicht wahrnehmen konnte.* (Jahnn, Niederschrift II, 165)

So heißt es an der Stelle, wo Horn die Ausspritzung von Tuteins Brustkorb beschreibt. Während Tutein dort, offiziell als Toter auf der Pritsche liegend, im Dornröschenschlaf verharrt, ruft Horns Kuß ihn in der Szene im Logis des eisernen Frachtdampfers zumindest vorläufig ins Leben zurück: *Nach Sekunden, die süßer und köstlicher waren als jede Zeit, die mir je beschieden sein wird, wurde ich gewahr, Alfred Tutein erwachte aus der Erstarrung der Angst.* (Jahnn, Niederschrift I, 80)

Ob der Überwindung, die es ihn Tutein zuliebe gekostet hat, das Fleisch des »Leichtmatrosen« zu probieren, fühlt Horn sich wie neu geboren: *Es war ein Erwachen voll Freude. Ich sah, er lächelte.* Dann überkommt Horn infolge des stundenlangen Schreibens plötzlich ungeheure Mattigkeit: *Dann schloß er die Augen.*

Er sagte: »Du bist mein ewiger Freund. Jetzt bin ich müde.« Horn, der mit der Niederschrift des Geständnisses in Tutein einen so unverbrüchlichen Gefährten gefunden hat, ist innerlich beruhigt und vermag die Rührung, die ihn am Ende dieser langen Nacht überkommt, offen zu zeigen: *Mir rannen die Tränen über die Wangen vor lauter Glück.* Getrost und hundemüde von den Wehen der schweren Geburt, schickt er den »Leichtmatrosen« einschließlich seiner selbst ins Bett: *Ich war ihm behilflich, sich zu entkleiden. Ich half ihm in die obere Koje.* Um schließlich, allein am Schreibtisch sitzend, die Situation noch einen Augenblick lang zu überdenken: *Ich hatte gemeinsame Sache mit einem Mörder gemacht. Ich genoß das Urteil der Welten über alle menschliche Schuld wie einen Liebestaumel.* Denn schließlich hat Tutein den Großteil »aller menschlichen Schuld« für Horn übernommen. *Und ich schwor, ich wollte Alfred Tutein vor den Gewalten der Unterwelt retten.*

Diesen »Leichtmatrosen«, weiß Horn nun am Ende dieser ersten langen Nacht, darf er niemals dem Feuer übergeben. Um seiner selbst Willen muß er ihn bei sich behalten und dabei das Risiko eingehen, ertappt zu werden. Doch ist seine Zuversicht in diesem Augenblick groß; er ahnt noch nicht, daß die Entscheidung, den »Leichtmatrosen am Leben zu lassen«, ihn bald schon das eigene kosten wird. Noch lebt er sein friedliches Einsiedlerleben mit Haus und Stute, die er dem Leser nach nur wenigen, doch überraschend erholsamen Stunden Schlaf vorstellt. Bei jenem leutseligen Bericht über das Pferd und Horns Alltag auf Fastaholm (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 81-91) handelt es sich offenbar um das Schreibpensum, das Horn am Folgetag in Erwartung der Nacht absolviert, die es ihm endlich wieder erlaubt, sich seinem »Freund« zu widmen.

Über den »Morgen danach«, der in Wirklichkeit wahrscheinlich die zweite Nacht seines Spiels mit dem Leichnam ist, schreibt Horn: *An diesem Tage blieb ich wachend im Bette liegen und überdachte die Ereignisse der letzten Nacht.* (Jahnn, Niederschrift I, 93)

Das Gefühl der Vertrautheit, das er schon in dem Augenblick empfand, als er den Namen des »Freundes« zum ersten Mal niederschrieb, ist auch am zweiten Abend noch da: *Mir war, als hätte die Freundschaft mit Alfred Tutein schon lange bestanden. Gleichzeitig spürte ich Neugier darauf, wie mein Freund anzuschauen sein würde.*

Über den Leichnam seines ersten Opfers schreibt Nilsen im achten Heft seines Gefängnistagebuchs: *Eine Woche später war ich neugierig, ob sich sein Leichnam irgendwie verändert hat, ob er schon anfängt zu verwesen.* (Masters, 144)

Ich kannte sein Antlitz kaum. Ich hatte es schon wieder vergessen. (Jahnn, Niederschrift I, 93)

An dieser Stelle fügte Jahnn bei der Überarbeitung des Textes eine überaus verräterische Bemerkung Horns ein, mit der er zusätzlich nocheinmal die Tatsache betonte, daß Tutein in Wirklichkeit kopflos ist: *(Genauer wußte ich über seine Brustwarzen Bescheid, daß sie klein, abgezirkelt und dunkel waren. Es fanden sich keine Haare, die sie beschatteten. Den tatauierten Adler auf seinem Rücken hatte ich noch nicht mit Aufmerksamkeit betrachtet. Und von dem kleinen nackten Weib auf seinem Arm hatte ich nur gehört.)*

Die gründliche Inspektion des nackten Körpers ist ein Ritual, das auch zu Nilsens Umgang mit den Leichnamen seiner Opfer gehörte. Nachdem er abends Schwierigkeiten gehabt hatte, den erstarrten Leichnam des ersten Opfers in der Vertiefung zwischen den Bodendiehlen unterzubringen, hatte Nilsen ihn in Erwartung des Nachlassens der Leichenstarre über Nacht gegen die Zimmerwand gelehnt. *Am nächsten Tag stand er immer noch an die Wand gelehnt. Ich legte ihn auf den Boden und lockerte seine Gliedmaßen. Ich untersuchte ihn gründlich und systematisch in allen Einzelheiten von den Zehenspitzen bis zu den Haarenden.* (Masters, 143)

Was von den Zügen in mir haften geblieben war, mußte sich in dieser Nacht verändert haben. (Jahnn, Niederschrift I, 93)

Er sprang mit einem Satz aus dem Bett, von hoch herab. Er stand da. Und ich konnte ihn betrachten. Ich redete mir ein, daß er ein schönes Gesicht habe. (Jahnn, Niederschrift I, 95)

Horns Reue, den Kopf vernichtet zu haben, ist beträchtlich. Aber auch das Körpergesicht seines Freundes kann sich sehen lassen: *Ich betrachtete es. Ich kannte es. Aber ich behielt weder das, was ich kannte, noch das Neue, das ich nun ein Recht hatte zu entdecken.* So befriedigend es auch ist, den Körper des Toten in Ruhe ansehen zu können, ohne Angst, daß er im nächsten Augenblick davonläuft, wie es der Lebende getan hätte, hätte Horn sich an ihm vergriffen – die Sehnsucht nach Nähe bleibt ungestillt. Nüchtern stellt er fest: *Ich hatte ungeheure Rechte an ihm. Ich konnte zu ihm sagen: dreh dich um, zeig mir deinen Rücken, ich will den Adler sehen. Und er drehte sich um, zeigte mir Rücken und Adler. Ich prüfte ihn also, und es waren gute Knochen in seinem Fleisch. Und das Fleisch war gut.* Auch wenn es etwas »fade« geschmeckt hatte. *Es war nur behaart, wo es eine Zierde bedeutete: auf dem Haupt, in den Achselhöhlen und am Bauch, wo es tief unter dem Nabel auf einer scharfen Linie sich zu kräuseln begann.* Tuteins Augen, von denen Horn später mehrfach spricht, obwohl er sich, wie er immer wieder betont, an Tuteins Gesicht eigentlich nicht erinnern kann, sind natürlich braun wie die »dunklen Brustwarzen«, die das hübsche Körpergesicht des »Leichtmatrosen« zieren.

Schwieriger noch als das »Gesicht« gestalten sich allerdings die Dialoge Horns mit dem neuen Freund. Einen Abend mit dem Leichnam Kenneth Ockendons beschreibt Nilsen im achten Heft seines

Gefängnistagebuchs: *Ich lag völlig angezogen im Bett, und er lag auf mir und hatte alle viere von sich gestreckt. Ich sah fern. Manchmal redete ich mit ihm, als ob er mich noch hören könnte. Ich machte ihm auch Komplimente für sein gutes Aussehen und seinen Körperbau.* (Masters, 150)

Er saß da, mir vertraut, lachte mir gegen die Stirn, sagte: »Daß es so etwas gibt wie dich!«

»Es gibt mich. Aber man kennt mich nicht«, sagte ich zweideutig.

»Ich glaube, wir werden gut miteinander auskommen«, sagte Alfred Tutein mit ernster Zuversicht. (Jahnn, Niederschrift I, 95)

Doch je anschmiegsamer sich sein »Freund« gebärdet, desto öfter kommen Horn Zweifel daran, ob er seinem Vorsatz, Tutein die Treue zu halten, auch wirklich wird Folge leisten können: *Ich wich aus und schwieg. Ich mochte nicht an die Zukunft denken. Ich hatte keinen Plan.* Nicht mehr und nicht weniger als Tutein im Rumpf der »Lais«. Vielleicht würde auch Horn eines Tages den Wunsch verspüren, Tutein loszuwerden. Oder auszutauschen, durch ein anderes Exemplar aus dem »Panoptikum«. Letztlich ist auch Tutein nichts als ein Spielzeug; und in Anbetracht seiner Vergangenheit, der wahren wie der imaginären, ohnehin nicht fähig, Horn das Wasser zu reichen. Dieser beschwert sich über den »Freund«: *Er war unfähig, seine Zuneigung zu mir oder seine Bereitschaft für mich mit den Mitteln des Geistes auszudrücken.* (Jahnn, Niederschrift I, 97)

Um den Leser ob der harten Ausdrucksweise nicht unnötig zu verwundern, fügt Horn rasch hinzu: *(Er lernte es schnell.)* Und erklärt dann, wie er das zuvor Konstatierte eigentlich gemeint hat: *Er wandte eine ungeordnete Mischung von groben und feinen Regungen an. Manchmal war er so plump, daß ich erschrak. Dann erschien mir sein Gesicht wie ein Stück ungeformten Fleisches.* Aber dafür kann der »Leichtmatrose« nichts. Schließlich ist es Horns Schuld, daß Tutein seinem Herrn und Gebieter nicht mehr in die Augen sehen kann. Die ungelenk abstehenden Glieder des »Leichtmatrosen« mit ein paar Federstrichen zurechtrückend, schwärmt Horn von dessen »Gesicht«: *Nicht, daß es abschreckend gewesen wäre – es hatte eine vollkommene Haut und Augen so voller Leben, wie sie nur irgendeinem Menschen gegeben waren, und frische Lippen, über die ein gesunder Atem ein- und ausging, eine fast bleiche Nase von gerader Linie, deren Öffnungen zuweilen unerklärlich bebten – es war noch voller falschen oder ungeklärten Ausdrucks – es war unvollendet.*

Obwohl Tutein von nun an zunehmend gesprächiger wird und sich Horns Bildungsstand mit rasanter Geschwindigkeit angleicht, das Bild, das Horn von Tutein zeichnet, bleibt bis zu dessen »Tod« unwirklich und fragmentarisch.

3.4.3 *Als dein Sklave bin ich dein Echo.* Die ständige Verwechslung des Ich-Erzählers mit dem Autor und dessen Schwierigkeiten, den Leser aufzuklären

Zweifellos auch aus diesem Grund gewann Stach den Eindruck, *Die Niederschrift* sei »unvollendet«. Während er den Roman las, sah er in Horn, dem es nur mit Mühe gelingt, Tutein Leben einzuhauchen, irrtümlicherweise Jahnn. Dieser ist zwar auch Tuteins Schöpfer, er stellte den Leichtmatrosen jedoch konsequent aus der Perspektive des Ich-Erzählers dar. Nur Horn ist ganz und gar Jahnns Figur; und diese wirkt sogar so täuschend echt, daß sowohl Stach als auch Helwig sich mit ihr verwechselten.
Am 4. August 1946 schilderte Helwig Jahnn erstmals detailliert seine Leseeindrücke von der *Niederschrift.* Da er offenbar fürchtete, seine zum Teil kritischen Äußerungen könnten Jahnn verletzen, ließ Helwig einen anderen an seiner Stelle sprechen. Zu Beginn kündigt er an: *Um mit meinen Fragen nicht ungebührlich zu erscheinen, möchte ich den Kritiker C. wieder auftreten lassen.* (Jahnn 1986, 780)
Diese Figur hatte Helwig schon am 22. März desselben Jahres in den Briefwechsel mit Jahnn eingeführt. Im Gegensatz zu sich selbst, den er im Brief als treuen Freund und Anhänger Jahnns darstellt, ist jener »Kritiker C.« von Zweifeln gegenüber Jahnn und dessen Werk erfüllt. Helwig läßt sein mehr oder weniger fiktives Alter Ego im fiktiven Gespräch mit dem Kritiker fragen: *Schätzen Sie ihn, fragte ich. Ja und nein, erwiderte er. Was seine Sprache betrifft, so könnte man sagen: Luther – Klopstock – Jahnn. Die deutsche Sprache verdankt ihm viel. Er hat ihr Mark gegeben. Aber der Inhalt. . . diese barocke Sexualität, diese Fleischlichkeit, diese makaberen Verzweiflungen . . .* (Jahnn 1986, 764)
Zwar stellt Helwig es so dar, als sei er nicht identisch mit dem »Kritiker C.«; der Leser dieser Textstelle wie anderer Briefe, in denen Helwig die Kritiker-Figur auftreten läßt, gewinnt jedoch den Eindruck, daß Helwig die Figur lediglich dazu nutzt, sich von Meinun-

gen zu distanzieren, die sehr wohl seinen eigenen entsprechen. In diesem Punkt gleicht Helwigs Umgang mit der Kritiker-Figur sehr dem Umgang Horns mit der Figur des Alfred Tutein, die ihm vor allem zur Entschuldigung seiner selbst vor anderen dient. In Helwigs Fall ist der andere allerdings sein Freund Jahnn, den er mit vorlauten Meinungsäußerungen nicht verletzen will.

Daß der »Kritiker C.« einen Großteil seiner selbst repräsentiert, zeigt sich auch an dem großen Wortanteil, den Helwig »C.« zugesteht. Während sein Alter Ego bis auf wenige Fragen oder unbeholfene Einwände gegen die gnadenlosen Urteile des Kritikers fast nichts sagt, bestreitet »C.« fast das ganze Gespräch. In jenem Brief vom 4. August 1946 läßt Helwig ihn zum Beispiel sagen: *Im »Fluß ohne Ufer« z. B. wundert es mich, daß aus dem Helden Gustav Anias Horn, der am Anfang als ein ziemlich unbedarfter junger Mann geschildert wird, sich langsam aber stetig ein genialer Komponist entwickelt, der allzuviele Züge mit Jahnn gemein hat, um nicht die Absicht seines Schöpfers zu verraten, ein Selbstbildnis von rembrandtscher Penetranz zu geben, d. h. wie Rembrandt, eine Reihe von sozusagen Selbstentwicklungsbildnissen, die dann in der cruden Realistik des berühmten Altersbildnisses gipfeln.* (Jahnn 1986, 781)

Der Vergleich mit Rembrandts Werken, die auch Jahnn schätzte, schmeichelte diesem gewiß. Doch hatte er in Horn nun einmal kein Selbstbildnis geschaffen, sondern das Bild eines anderen, das allerdings den »Betrachter« und sein Verhalten zu spiegeln vermag. So entspricht zum Beispiel das, was Helwig an *Fluß ohne Ufer* so sehr »wundert«, genau dem, wovon seine eigene Erfindung, jenes Gespräch zwischen seinem Alter Ego und dem »Kritiker C.«, geprägt ist: Der sich anfangs als »unbedarften« Leser darstellende Helwig verwandelt sich in »einen genialen« Literaturkritiker, »der allzuviele Züge mit Helwig gemein hat, um nicht die Absicht seines Schöpfers zu verraten, ein Selbstbildnis von rembrandtscher Penetranz zu geben«. Dessen schweigsames Gegenüber, Helwigs Alter Ego, vermittelt dagegen nur noch den Anschein, ein Gesprächspartner zu sein: *Diesmal schwieg ich, weil ich nicht genau wußte, was zu antworten wäre. – C. aber, nachdem er eine Weile nachgedacht hatte, fuhr fort: Daß sich G. A. Horn zu einem Komponisten und Experimentator in automatischer Musik entwickelt, kann noch angehn, da er ja als zivile Person, als blinder Passa-*

gier und Verlobter der Tochter des Kapitäns in die Handlung eingeführt wird.

Schließlich hat auch Helwig sich selbst ursprünglich »als zivile Person« in »die Handlung« seines Dialogs mit dem »Kritiker C.« »eingeführt«. Schon deshalb kann und möchte er nicht auf Bemerkungen wie: »Diesmal schwieg ich« oder »Ich schwieg auf diese Frage hin« verzichten – und seien sie noch so überflüssig. Doch hindert Helwig dies keineswegs daran, genau das an der *Niederschrift* zu kritisieren, was er selbst in seinen Briefen tut. Den Kritiker läßt Helwig, fortfahrend, etwa monieren: *Unverständlich aber bleibt der Leichtmatrose Alfred Tutein, der sich aus einem fleischlichen Primitivling, aus dem Mörder der Verlobten G. A. Horns zum intimen Freund des selben Horn entwickelt und als solcher mit Rapidität ein Bildungsniveau erklimmt, das ihn zu naturwissenschaftlichen Vorträgen befähigt, die einen Dozenten beschämen könnten.*

Daß die Figur des hier angeblich sprechenden »Kritikers C.« so unrealistisch und papieren wirkt wie Alfred Tutein und kaum anderes kundtut als die Meinung seines Schöpfers, bemerkt Helwig hingegen nicht. Stattdessen gelangt er in Gestalt des Kritikers über *Die Niederschrift* zu der Auffassung: *Jahnn läßt viele Gestalten durch seine 2000 Seiten geistern, aber wenn sie zu sprechen anheben, öffnen sie alle einen jahnnschen Mund.*

In der Tat sprechen alle Figuren der *Niederschrift* in Jahnns Duktus. Denn sie sprechen im Duktus ihres imaginären Schöpfers Horn, der wiederum im Duktus seines Schöpfers Jahnn spricht. Dies bedeutet jedoch noch lange nicht, daß die Figuren dessen Ansichten und Meinungen äußern. Daß die Meinungen der Figuren, auch die Tuteins, stets im Kontext der Beziehung zu verstehen sind, in denen Horn zu ihnen steht, machte Jahnn an vielen Textstellen der *Niederschrift* deutlich. So fragt Horn Tutein, der soeben an dessen Liebe zur Prostituierten Egedi Zweifel geäußert hat: *»Und was meinst du?«* (Jahnn, Niederschrift I, 209)

Tutein antwortet: *»Ich gehöre zu den anderen* [die der Auffassung seien, daß man Prostituierte nicht wirklich liebt]. *Aber als dein Sklave bin ich dein Echo.«*

In einem »sklavischen« Verhältnis zum Schöpfer stehen auch Helwigs Figuren. Um so »verwunderlicher«, daß Helwigs fiktives Alter

Ego am Ende jenes Gesprächs mit dem Kritiker schließlich doch noch einen Einwand erhebt: *Allzu kalt betrachtet, wandte ich ein.* (Jahnn 1986, 782)

Offenbar sah Helwig die Notwendigkeit, den bis dahin angeschlagenen kritischen Tonfall etwas zurückzunehmen. Der vermeintlich beherzte Einwand des Jahnn-Freundes Helwig erweist sich letztlich jedoch als das, was der »Kritiker C.« zuvor gesagt hatte, nur positiv ausgelegt. Im Gespräch läßt Helwig sich feststellen: *In Jahnn sind die Gestalten sehr vieler Wirkbereiche verkapselt. Warum soll er die nicht lösen dürfen aus dem stark und dicht gefügten Wesen seiner körperlichen Existenz? Warum soll der Orgelbauer, der Dichter, der Grübler, der Biologe, der Gatte und Vater, der nackte Mensch sich nicht zur Rede anschicken dürfen, zum Handeln, zum Leiden, verteilt über einen Kreis erfundener Gestalten, die als Stellvertreter amten?*

Aufgrund seines eigenen unreflektierten Verhältnisses zu seinen Figuren und dem Ich-Erzähler der *Niederschrift* konnte Helwig sich nicht vorstellen, daß Horn für Jahnn ein anderer, geschweige denn, wie komplex das Verhältnis zwischen Autor und Ich-Erzähler in Wirklichkeit war. Dabei läßt sich Horns Verhältnis zu Tutein bei näherem Hinsehen sogar einiges über das komplexe Verhältnis zwischen Autor und Erzähler entnehmen, allerdings lediglich in Abgrenzung zum Figurenverhältnis.

Infolge von Tuteins Geständnis stellt Horn fest – und versucht auch dieses offenherzige Bekenntnis zu nutzen, um sich ins beste Licht zu rücken –: *Ich hatte jetzt meinen Sklaven. Wenn berichtet wird, ein reicher Mann besitzt so und so viele Sklaven, wer erwartet oder fordert, daß er sie liebt oder daß er ihnen ein Freund ist? – Die Geschichte berichtet, daß er sie nicht liebt, daß er sie mißbraucht, ausbeutet, daß das Arge immer zwischen ihm und ihnen ist. Alfred Tutein aber forderte von mir, daß ich ihn liebte, ihn wie mich selbst.* (Jahnn, Niederschrift I, 102)

Dies heißt allerdings nicht, daß es mit Horns Liebe zum »Sklaven« weit her ist. Da Horn Schwierigkeiten im Umgang mit sich beziehungweise Eigenschaften seiner selbst hat, gleicht sein Verhältnis zu Tutein in der Tat mehr dem zwischen Herr und Knecht als dem zwischen gleichberechtigten Partnern. Jahnn hingegen schämte sich seiner Schattenseiten, die in der Persönlichkeit des Ich-Erzählers zum Ausdruck kommen und die er bewußt auf diesen übertragen

hatte, so wenig, daß er Mitgefühl für die Hauptfigur auch noch aufbrachte, wenn diese »sich in Niederungen erging« (vgl. Jahnn 1959, 220).

Über Tutein schreibt Horn – und formuliert damit eine für Jahnns Beziehung zur Hauptfigur geltende Grundbedingung –: *Wenn er mit Worten nicht wagte, so kühn zu verlangen, sein Stellvertreter, das stumme Mitleid, jenes dritte unsichtbare Wesen, das sich uns als Makler beigesellt hatte, nötigte mich, mein Herz anzubieten.*

Jahnns uneingeschränktes Bekenntnis zum anderen, den er zugleich als einen Teil seiner selbst erkannte, öffnete dem Ich-Erzähler den Mund und ließ ihn von einer Kopfgeburt zum lebendigen Charakter werden. Als solcher vermag Horn wiederum das »dritte unsichtbare Wesen« im Bunde, den Leser, im Innersten zu rühren und zu affizieren und vermag dieselbe »giftige« und zugleich heilsame kathartische Wirkung zu erzielen wie der das Mitleid seines Schöpfers einfordernde Tutein bei diesem.

Im Verlauf der Lektüre und Deutung von *Fluß ohne Ufer* entsteht zwischen dem Leser und dem »Ich« im Buch eine innige Beziehung. Allen Deutern, deren Arbeiten bisher untersucht wurden, ist gemeinsam, daß sie den Schreibenden, in dem sie meist Jahnn sehen, wie auch dessen Schreibakt gegen Ende ihrer Interpretationen immer stärker psychologisieren. Immer deutlicher spiegelt das gespaltene Antlitz des »Ichs« im Buch die Gefühle der Leser wider, die sie in der Vorstellung von der Persönlichkeit des Schreibenden von sich abspalten. Ihre uneingestandenen Ängste und seelischen Schmerzen lassen sie Mitleid mit dem Autor empfinden, von dem sie sich abgrenzen, sich in ihrem Streben nach Selbsterkenntnis jedoch zugleich magisch angezogen fühlen. Nüchtern fährt Horn in der Analyse seiner Beziehung zu Tutein fort: *Man wird am Ende jeder Inbrunst fähig, wenn sie das einzige Ziel der Seele ist. Man kann sich Gott abgewöhnen und einen Menschen zum Gott machen. Man kann ein Gesicht, das man noch gestern einen Fleischklumpen nannte, anbeten und sagen: »Liebes gutes schönes Gesicht, du bist das einzige menschliche Gesicht. –« Man kann lieben ohne zu lieben.* Und Schmerzen haben, ohne sie zu empfinden.

Da Horn sich der Innigkeit seiner Beziehung zu Tutein nicht bewußt ist, hat er weder einen Blick für Tuteins groteske Ähnlichkeit

mit ihm selbst noch einen Blick für die merkwürdigen Brüche, die sich aus der geradezu gewalttätigen Angleichung der Figur an ihren Schöpfer in deren Charakter ergeben. Besonders deutlich wird die Blindheit Horns dort, wo er beschreibt, wie es ihm und Tutein gelang, sich nach der Ankunft des Frachtdampfers aus der Affaire um das havarierte Holzschiff zu ziehen. Da Horn – wie er kurz zuvor selbst bemerkte – nun »seinen Sklaven hat«, tritt dieser im Sinne seines Herrn sogleich den Dienst an. Seine erste Aufgabe besteht darin, die Mannschaft des Holzschiffes zum Schweigen über die mysteriösen Ereignisse auf hoher See zu bringen: *Ich trug ihm sogleich mein Anliegen vor, die Mannschaft zu beschwatzen, daß jeder den Mund hielte, wenn er befragt würde.* (Jahnn, Niederschrift I, 106)

Dies schreibt Horn, ohne zu bedenken, daß es eigentlich seine Begabung ist, die Menschen seiner Umgebung mundtot zu machen. Tutein sträubt sich anfangs denn auch gegen die ihm zugedachte Rolle. Da ihm jedoch nichts übrig bleibt, als zu gehorchen, fordert er im Gegenzug, daß er für die Rede vor der Mannschaft zumindest den Matrosenanzug ablegen darf. Woraufhin Horn sein Jugend-Ich dem »Leichtmatrosen« einen schicken neuen Straßenanzug kaufen läßt (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 106).

Horn, der offenbar vom Tisch aus wohlwollend den frisch kostümiert an der Zimmerwand lehnenden Leichnam mustert, schreibt: *Nun stand Alfred Tutein in dem neuen Anzug da, der nach Webmaschinen, Appretur und Schneidersälen roch. Der Mensch war vorteilhaft verändert.* (Jahnn, Niederschrift I, 107)

In den Augen seines Schöpfers, der seiner Figur kein Eigenleben zugesteht, sondern sie stets ausführen läßt, was er mit sich selbst nicht in Verbindung bringt, ist Tutein allein durch die neuen Kleider ein anderer Mensch geworden. Daß der Leser dies als Bruch im Figurencharakter wahrnehmen könnte, kümmert Horn wenig. Dafür kümmerte es um so mehr den Schriftsteller Jahnn, der sich an dieser Stelle bezeichnenderweise vom Ich-Erzähler distanziert. Naiv und eine Spur seines Irrsinns preisgebend, läßt er diesen sich und den Leser fragen: – *Warum sollte Alfred Tutein jemals seine Matrosenbluse wieder anziehen, wenn er ohne sie ein besserer Mensch war?* [...] *Warum sollte er je wieder die Meere überqueren, wenn die Bluse nach Leiche stank? Ja, warum sollte überhaupt das Gewöhnliche geschehen, das sich jeder Stüm-*

per vorstellen kann? Und das darin bestünde, daß das Verschwinden des Holzschiffes und einer Passagierin angezeigt und polizeiliche Ermittlungen eingeleitet werden würden. Da Horn nicht will, daß »das Gewöhnliche« geschieht, geschieht es in seiner Niederschrift auch nicht. Er will nun einmal, daß die jungen Leute der Staatsmacht entkommen, wie auch er, der Mörder, bisher der Staatsmacht entkam; und er will, daß der Leichtmatrose in Zukunft kein Matrose, sondern der Lebensgefährte Horns, des Jüngeren, ist. Auf den sanften Druck dessen, der die Fäden der Geschichte wie auch der »Marionette« Horn wirklich in der Hand hält, fährt dieser allerdings kleinlaut fort: – *Ich verheimlichte mir nicht, daß ich dieser Stümper war, und daß in dieser Stunde die ganze Herrlichkeit der Wunder vor mir geschah – und mich zuboden warf.* In der Tat wird sich die fortschreitende Angleichung Tuteins an seinen Schöpfer in Zukunft fatal für diesen auswirken. Denn auf dem Umweg des »Leichtmatrosen« gibt der Mörder immer mehr von sich preis. Die erste Dienstleistung, die Tutein übernimmt, ist gleichsam nur eine Scherbe des Spiegels, in dem sich am Ende der *Niederschrift* die gesamte Wahrheit von Horns Leben und Persönlichkeit kaleidoskopartig präsentiert. Über Tutein bemerkt er bereits im Kontext jener Manipulation der Schiffsbesatzung mitfühlend: *So eine öffentliche Rede an alle, wie schwer war es, wie unnatürlich – mit seiner Lüge im Bewußtsein.* (Jahnn, Niederschrift I, 111)

Aufgrund der unbewußten Identifikation mit dem Erzähler verstand Helwig dessen »Stümperei« bei der Erfindung der Ereignisse nun als die seines Freundes Jahnn. Da er zu sich keine Distanz hatte, vermochte Helwig auch nicht die Distanz zu sehen, in der Jahnn trotz, ja, gerade aufgrund seines Einfühlungsvermögens zu Horn stand. In jenem Brief vom 4. August 1946 läßt Helwig den »Kritiker C.« über die Figuren der *Niederschrift* provokativ feststellen: *Es sind die Figurinen eines Marionettenspielers, der seine Stimme nicht verstellt, um sozusagen verschiedene Charaktersorten vorzutäuschen: Wozu dann noch die Szene, die Kulisse, das nicht immer überzeugend aufgetragene Lokalkolorit?* (Jahnn 1986, 782)

Daß Jahnn die Kulissenhaftigkeit des Geschehens bewußt herausgearbeitet hatte, um auf die Lügen und schlechten Inszenierungen Horns aufmerksam zu machen, erkannte Helwig nicht. Ebensowenig

Gefühl hatte er für die Unglaubwürdigkeit und Unechtheit seiner eigenen Erfindungen wie etwa jenen fiktiven Dialog zwischen ihm und dem »Kritiker C.«. Fatalerweise sah Helwig in Jahnn den mittelmäßigen Schriftsteller, der er selbst war. Den angeblich so fiktiven Kritiker läßt Helwig bezeichnenderweise fragen: *Ist Jahnn nicht der geborene Tagebuchschreiber, auf völlig unverkleideter Berichterstattung fussend, und wäre nicht seine Aussage, seine Forschung, das Ergebnis seiner physikalischen Experimente verbindlicher fixiert, wenn er sie aus einem gewaltsam hergestellten romanhaften Geschehen herauslöste?*

Daß Helwig sich nur oberflächlich von der Figur des Kritikers unterschied, zeigt sich auch daran, daß diese sich mit der Behauptung, die Figuren der *Niederschrift* seien »Figurinen eines Marionettenspielers« (vgl. Jahnn 1986, 782) – Helwig offenbar unbewußt – auf eine Textstelle der *Niederschrift* bezieht. In dieser reflektiert Jahnn die stümperhafte Darstellungsweise von Figuren und Szenen – zumindest in den Augen dessen, der am Wahrheitsgehalt von Horns Lebensbericht zweifelt.

Nachdem er bereits einige haarsträubende Geschichten aus seinem Leben erzählt hat, gibt Horn – auf den ersten Blick vor sich selbst – im Sinne Jahnns jedoch eher vor dem Leser zu: *Ich muß mir große Mühe geben, den Standpunkt zu finden, der mich befähigt, meinen Aufzeichnungen die Kraft und Einfalt der Tatsachen zu geben. Schon beginnt mich die Unzahl der Episoden zu verwirren.* (Jahnn, Niederschrift I, 259)

In der Tat verdichten sich die von Horn geschilderten Ereignisse der Vergangenheit allmählich zu einem Abenteuergarn, das in emotionaler und räumlicher Enge ineinander verschlungen und auf rätselhafte Weise mit Horns Gegenwart auf Fastaholm verbunden zu sein scheint. Der Erzähler versucht dies zwar mit seiner schlechten Erinnerung zu entschuldigen: *Die lange Reihe der Jahre belastet die Wahrheit.* Aber er kommt nicht umhin, möglichen Zweifeln des Lesers Rechnung zu tragen: – *Ich schreibe meine Verteidigungsschrift und werde ermahnt, bei der Wahrheit zu bleiben. Gegen grobe Lügen wird man Einspruch erheben.* Da Jahnn genau hierauf spekulierte, durfte Horn dem Leser anhand der Überlegungen, die ihm dazu dienen, die Zweifel des Lesers auszuräumen, zugleich etwas über das poetische Verfahren verraten, das der Autor bei der Textkonstruktion angewandt hatte. Scheinbar beiläufig bemerkt Horn – und spielt damit keineswegs

zufällig auf *Das Holzschiff* an, dessen Anfang in ähnlicher Weise auf die eingeschränkte Erzählperspektive verweist –: *Der Nebel steht noch immer wie ein dichter Pelz über dem Lande.* Doch statt des aus dem »Nebel« kommenden Schiffes werden hier die Bäume des kleinen Waldes in der Nähe des Hauses zur Metapher für die Kurzsichtigkeit des Erzählers. Dieser beschreibt seine »Aussicht« vom Schreibtisch: *Meine Augen dringen nur bis zu den nächsten Bäumen vor. Manchmal nimmt der graue Dunst auch ihre Gestalt von mir; dann wieder gibt er etwas des Ferneren frei. Es entsteht so eine unvollkommene Perspektive.* Der Leser vermag sie zu »vervollkommnen«, indem er Themen und Motive aus unterschiedlichen Handlungs- und Zeitebenen der Erzählung miteinander verknüpft und dadurch zwischen den Zeilen einen Handlungsstrang konstruiert, der quer zum Zeit- und Erzählfluß verläuft. Über die unsichtbar zwischen den Zeilen passierenden Ereignisse aber versucht Horn den Leser seiner Niederschrift mit der Erzählung der Vergangenheit zu täuschen. Das mitunter grotesk verzerrt und schrill wie auf einem traumhaften Rummelplatz anmutende Geschehen seines Berichts versucht er zu erklären: *Das Ferne der Zeit liegt im gleichen grauen Schatten, den keine Sonne durchdringt, keine gereinigte Luft umspült. Manchmal scheint die Fülle der Gesichte bedrängend anzuwachsen und in einer Flut von Farben zu prangen, aber wenn ich den Blick beharrlich darauf richte oder auch nur eine Einzelheit ganz nahe vor meine Seele stellen will, fällt der Glanz ab.* (Jahnn, Niederschrift I, 260)
Dann kommen hinter den farbig beschriebenen Kulissen exotischer Schauplätze, die Horn angeblich mit dem Leichtmatrosen Tutein bereiste, das im zweiten Band der *Niederschrift* beschriebene Heim Horns auf Fastaholm und die Leichensammlung zum Vorschein, aus der dieser die Figuren seiner Lebensgeschichte rekrutiert. *Ich bekomme einen faden Geschmack in den Mund.* Dann »sieht« der Leser, daß Horn – den »Leichtmatrosen« auf den »Mund« »küssend« – einem Leichnam die Wunde leckt, die er selbst an der Seele trägt. *Ich muß mich an die Bewegungen der Marionetten halten.* Denn sie spiegeln die mentalen und seelischen Zustände, denen Horn bei der Inszenierung des inneren Dramas auf der Spur ist.
Helwig hingegen wertete diese Bemerkung des Ich-Erzählers offenbar als Entschuldigung des Autors für die Unbeholfenheit seiner Figurendarstellung. Tatsächlich aber thematisiert Jahnn an dieser Stel-

le die Unholfenheit seines Erzählers bei der Figurendarstellung. So läßt er Horn zum Beispiel, die Zweifel aufgreifend, die schon der Fremde im Rotna-Hotel an der Trefflichkeit von Horns Erinnerung hatte, schreiben: *Ich habe darüber nachgedacht: es ist unmöglich, daß ich Gespräche, die direkte Rede authentisch wiedergeben kann, wenn mich viele Jahre von ihren Augenblicken trennen. Sie wurden nicht in den Trichter eines Grammophons hineingesprochen.* Sie werden hingegen augenblicklich von Horn erfunden, der in Wirklichkeit keinerlei Erinnerung an das hat, was er dem Leser als Vergangenheit verkauft. Die Erinnerung, die er wirklich hat, gibt er nicht preis – unter dem »Verhör« seines Schöpfers Jahnn jedenfalls nur gelegentlich und stückweise. An dieser Stelle versucht Horn seine Erfindungsgabe sogleich herunterzuspielen: *Ich verrücke den geographischen Ort von Bauwerken, dehne oder verkürze Wegstrecken. Straßenzüge schieben sich ineinander wie die Wagen eines entgleisten Eisenbahnzuges.* Doch tut Horn dies, wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird, nicht in der Erinnerung an die wirkliche Vergangenheit. Vielmehr »verrückt« Horn »geographische Orte« und »Bauwerke« aus der unmittelbaren Gegenwart und Umgebung seiner Niederschrift an die Orte, an denen er vorgibt, in seiner Jugend gewesen zu sein. Er »dehnt oder verkürzt Wegstrecken«, die er nicht dort ging, sondern täglich über die Heimat-Insel geht. Er verlegt die »Straßenzüge« heimischer Häfen nach Südamerika, Afrika und Norwegen und macht die in Wirklichkeit unbereisten Orte damit zum Schauplatz des Dramas, das sich in ihm und der Umgebung seines Hauses abspielt. Angesichts der bisher zu Papier gebrachten »historischen« Ereignisse läßt Jahnn Horn zugeben: *Ich ertappe mich zuweilen dabei, wie meine Leidenschaft, die Leidenschaft dieses Jahres, als Ausdeuter daran teilnimmt und die Redenden, das Ich, das ich ehemals war, und die anderen, die mir entrückt sind, ermahnt, nun durch Eigenwillen nicht den schönen Vortrag zu stören, sondern sich sklavisch in die Rolle zu fügen, die ihnen in dem Zusammenhang, den das schreibende Ich für sie gewählt hat, zukommt.*

Daß Jahnn jenes »schreibende Ich« die Vergangenheit erfinden ließ und dessen Lügen akribisch konzipierte, geht auch aus einem Brief hervor, den er am 3. Dezember 1938 an Gottfried Bermann-Fischer schrieb, den Leiter des ins Exil nach Stockholm verlegten S. Fischer Verlages. Schweikert zitiert in seinem *Nachwort* zu *Fluß ohne Ufer* aus

diesem Schreiben: *Bermann-Fischer erläuterte er* [Jahnn] *auch das seiner Ansicht nach »Unerhörte« der Fortsetzung* [der Trilogie]*: »die Ereignisse, die sich mit dem ›Holzschiff‹ verbanden mit allen Fälschungen der Erinnerung, die fünfundzwanzig Jahre alt ist, zu belasten und den Standpunkt der Erzählung, deren erster Teil der des Dichters ist, im zweiten Teil auf den einer mithandelnden Person zu übertragen.«* (Vgl. Schweikert 1986, 987)
Bei dieser »mithandelnden Person« handelt es sich zweifellos um Jahnns Co-Autor Horn, der die ihn belastenden Ereignisse der Gegenwart in eine ferne imaginäre Vergangenheit projiziert und sich auf diese Weise von seiner unheilvollen Leidenschaft zu erlösen versucht. Jahnn fährt fort: *»Dadurch löse ich die wirkliche Wirklichkeit in geschichtliche Tatsachen auf, die noch unglaubwürdiger sind, als die scharfen Augen des Verfassers. Ich hoffe, nicht zuviel gewagt zu haben.«*
Jahnn »hat« zumindest soviel »zuviel gewagt«, daß er eine Würdigung seiner komplexen erzählerischen Leistung nicht mehr erlebte. Dabei hatte er sich im Rahmen seiner Möglichkeiten zu Lebzeiten stets redlich darum bemüht, Leser, die wie Helwig mit Fragen an ihn herantraten, über den Sinn und Zweck seines Werkes aufzuklären.
Am 25. und 28. August 1946 antwortet Jahnn auf Helwigs verständnislose Äußerungen und gibt dabei jene Definition seines Verhältnisses zu Horn, die bereits einmal zitiert wurde: *Der Schauplatz, zu dem A. G. H. wird, ist durchaus etwas Aufgebautes. 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.*
Doch gab Jahnn keinerlei Hinweis auf die makabere Wirklichkeit des fiktiven Geschehens. Denn diese preiszugeben hätte in letzter Konsequenz bedeutet, den mühselig aufgebauten »Schauplatz«, »zu dem« Horn im Verlauf seiner Niederschrift »wird«, eigenhändig wieder zu zerstören. Das erzählende Ich lebt von den Projektionen der Leser, die diesem Realität verleihen. Im übrigen aber sind Horns Lügen ein unabdingbarer Teil seiner seelischen Realität, die einer angemessenen Darstellung bedarf, um die Projektionen der Leser zu begünstigen. Hätte Jahnn Horns Lügen preisgegeben, hätte er seinem Werk nicht nur den Reiz der inneren Erfahrung des Lesers genommen, sondern im Hinblick auf die persönliche Wahrheit der von ihm so respektierten Figur Horn auch gelogen.

So zog Jahnn es vor, in diesem Punkt zu schweigen. Ihm kam es vor allem darauf an, das Schicksal zu zeigen, das Horn im Gegensatz zu seinen Taten mit den Lesern der *Niederschrift* teilt. Dies geht auch aus einem Brief hervor, den Jahnn noch während der Niederschrift des Romans an seinen Lektor Werner Benndorf schrieb: *Ich glaube schon alle Einwände zu kennen, die man dagegen erheben wird, aber eine Tatsache wird man mir wohl oder übel einräumen müssen, ich habe das menschliche Leben und die Gesetze seines Ablaufs, die Verzerrung der Erinnerung sehr genau beobachtet. Und wo ich etwas verschweige, geschieht es aus dem Gefühl heraus, daß die volle Wahrheit nicht nur den Autor, sondern auch den Leser verbrennt.* (Vgl. Schweikert 1986, 997)

Die »volle Wahrheit verbrennt den Leser«, der sie einsieht, jedoch nicht nur, sie trägt im Falle eines Mangels an Einsicht auch absolut nichts dazu bei, diese zu gewinnen. Findet der Leser in seinem persönlichen Leben keine Entsprechung für das, was er liest, sagt ihm dieses auch dann nichts, wenn er um Horns Verbrechen weiß. In dieser Hinsicht steht *Die Niederschrift* ganz in der Tradition der rätselhaften alchemistischen Bilder- und Symbolsprache, über die Danzel in seiner Studie *Magie und Geheimwissenschaft* schreibt: *Man hat sich häufig gefragt: Wozu diese »dunkle Sprache«, wozu diese »Verhüllung durch allerlei seltsame Bilder und Gleichnisse«? Wer sich in diese Sprache eingelesen hat, dem sind ihre Bilder nicht mehr dunkel und keine Verschleierung, sondern ein durchaus gemäßer Ausdruck.* (Danzel, 187)

Denn im Sinne der Weisheit des Hermes Trismegistos hat der Leser durch die Spiegelung seiner selbst und seiner Erfahrungen in den Metaphern der alchemistischen Texte die Entsprechung und damit auch den Schlüssel gefunden, der ihm ihre Bedeutung offenbart. Danzel schreibt: *Wenn man den Erlösungsgang schildern, wirklich v o r s t e l l b a r machen will, dann muß man zu Bildern greifen.*

Nichts anderes auch tun die Interpreten der *Niederschrift*, ob sie nun Helwig, Reemtsma oder Stach heißen, um der Bedeutung des fiktiven Geschehens habhaft zu werden. Sie ahnen nur nicht, daß die »Bilder«, zu denen sie deutend »greifen« und die sie nicht als Bilder, sondern als wissenschaftliche Aussagen betrachten, der Bedeutung des Geschehens entsprechen, das ihnen daher trotz ihrer Bemühungen schleierhaft bleibt.

Jahnn aber stand der Hilflosigkeit der Deuter seinerseits hilflos gegenüber. Er konnte nichts tun, als die Leser zum Deuten zu ermuntern. Jeder Versuch der Selbstdeutung hätte den für den Deutungs- und Erkenntnisprozeß der Leser so zentralen Interpretationsspielraum von Jahnns Worten verschlossen. Daher hatte er eine überaus verständliche Scheu davor, seine Werke inhaltlich zu kommentieren. Deutlich zum Vorschein kommt diese in Jahnns Vortrag *Mein Werden und mein Werk*. Hier bemerkt Jahnn bereits im ersten Satz: *Es ist nicht wahrscheinlich, daß der Dichter der verläßlichste Deuter seiner Werke ist.* (Jahnn 1991 II, 18)

Doch wurde und wird dieser Satz ihm bis heute als Unfähigkeit ausgelegt, die eigenen Texte zu verstehen. Jan Bürger etwa zitiert den Satz in seiner Dissertation und kommentiert ihn: *Es folgen dann allerdings einige Bemerkungen, die durchaus Verständnishilfen bieten angesichts eines ›uferlosen‹ Werkes, dem der Autor zuweilen selbst mit einer gewissen Ratloskeit gegenüberzustehen schien.* (Bürger, 144)

Und so lautet eine jener »Verständnishilfen« des »Autors«: *Will er den Versuch machen, es* [d.h. »der verläßtlichste Deuter seiner Werke«] *zu werden, so muß er, seine Scham überwindend, der Versuchung erliegen, die mannigfachen innerlichen und äußeren Umstände, die ihn zur Ausformung seiner Arbeit bewegten, als Rechtfertigung für sein Tun mit anzuführen; er wird sie gleichsam durch einen von Blut genährten Kommentar erweitern, ohne doch seiner Urabsicht viel mehr hinzuzufügen als die Verwirrung, die jeden Schöpfungsprozeß kennzeichnet. Er bleibt also auf alle Fälle der ungeschickteste Ausleger.* (Jahnn 1991 II, 18)

Diese »Verwirrung«, von der Jahnn im Zusammenhang mit dem »Schöpfungsprozeß« spricht, bezieht sich allerdings nicht, wie Bürger offenbar meint, auf das fertige Werk, sondern auf dessen Konzeption und auf die ihr zugrundeliegenden persönlichen Erlebnisse des Autors. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf den Satz: *Das fertige Werk ist nicht identisch mit seiner Vorentstehung,* verwiesen, den Jahnn im Vortrag *Über den Anlaß* mehrfach zitiert (vgl. Kapitel 2.3.3). Da das »fertige Werk« den Anlässen und Schwierigkeiten seiner Herstellung nicht mehr entspricht, mißfiel es Jahnn, die »Vorentstehung« nachträglich damit in Verbindung zu bringen. Doch es gibt noch einen anderen Grund, aus dem Jahnn nicht gerne über die Entstehung und Bedeutung seiner Texte sprach: *Besteht hiermit bei*

mir das hindernde Empfinden, daß ich nicht der zur Aussage Berufene bin, so wird das Unbehagen noch dadurch vermehrt, daß ich zu den meist befehdeten Autoren der Gegenwart gehöre, zu jenen, die den Angriffen der Normalmenschen preisgegeben sind, weil sie die Zeit, in der sie leben, nicht als die ihre anerkennen. (Jahnn 1991 II, 18)

In der Tat handelt es sich beispielsweise bei *Fluß ohne Ufer* um ein Werk, das seiner Zeit weit voraus und damit äußerst gewagt war. Offensiv kritisierte Jahnn damit in einer Zeit, in der es in Deutschland noch die Todesstrafe gab und Homosexualität unter Strafe stand, den gesellschaftlichen Umgang mit Triebtätern, mit der gleichgeschlechtlichen Liebe und der Sexualität im Allgemeinen. Er fürchtete daher, von Zeitgenossen, die sich auf die Gesetzeslage berufen konnten, zur Verantwortung gezogen und in der Folge gar zensiert zu werden. Daß seine Furcht nicht unbegründet war, zeigt nicht nur die hitzige Debatte um das Drama *Pastor Ephraim Magnus*, auch Werner Helwigs Reaktion auf *Die Niederschrift* und die darin dargestellte sexuelle Problematik ist repräsentativ für die Reaktion von Jahnns Zeitgenossen und selbst heutiger Interpreten.

Am 4. August 1946 schreibt Helwig an Jahnn: *Der Kritiker C., nachdem er sich erstaunlicherweise mit Deinem ganzen Oeuvre beschäftigt hat,* [...] *also sagte: »Wenn ich ein Buch von Jahnn aufschlage, ist eines gewiß, nämlich daß ich auf Särge stoßen werde, auf Grüfte, auf Verwesung, auf Greueltaten, auf Pferde, auf Knaben, auf Brustwarzen, auf Verrichtungen des Stoffwechsels und zwar mit direkten Worten dargestellt, auf eine schauerliche Todesangst, die sich einem gradezu lähmend mitteilen kann und einen für Stunden mit einer drückenden tatenlosen Melancholie belastet, vor der man sich nur durch einen ausgedehnten Spaziergang retten kann.«*

Ich schwieg auf diese Frage hin, denn jede Antwort hätte mich verraten. (Jahnn 1986, 780f.)

Sie hätte in der Tat »verraten«, daß der angeblich so eigenständig handelnde »Kritiker C.« soeben all das zusammenfaßte, was an Jahnns Werk das Schamgefühl des Briefschreibers Helwig verletzte. Doch wollte Helwig das betretene Schweigen seines Alter Egos offenbar nicht in diesem Sinne aufgefaßt wissen, denn er schreibt: *Der Kritiker verstand aber mein Schweigen nicht als Zurechtweisung, sondern nahm es zum Vorwand, um fortzufahren.*

Daß Jahnn Helwigs »Schweigen« hingegen im eben erläuterten Sinne deutete, zeigt seine defensive Reaktion auf das vom »Kritiker C.« ins Feld geführte Argument. In jenem Brief vom 25. und 28. August 1946 antwortet Jahnn – und macht damit sogleich klar, daß er den Kritiker nicht als eigenständige Figur auffaßt, sondern als Sprachrohr Helwigs –: *Du sprichst von meiner Vorliebe für Särge, Brustwarzen und Melancholie des Sich-verwesen-Fühlens. Gut.* Wenn du auf derart unpersönliche Weise, sagt dieses »Gut«, mit mir über *Die Niederschrift* reden willst, dann antworte ich dir auch entsprechend: *Vielleicht dient es Dir dennoch zur Aufklärung, daß die Brustwarzenstellen nachträglich hineinkorrigiert worden sind, genau so wie im Perrudja – aus Gewissenhaftigkeit.*

Durch Helwigs schamhafte Reaktion fühlte nun offenbar Jahnn seinerseits sich beschämt. Helwigs implizite Unterstellung, Jahnn als Autor müsse wohl ein spezielles Interesse an »Brustwarzen«, »Knaben« und nekrophilen Handlungen haben, weist Jahnn verzweifelt zurück, indem er sein ästhetisches und bildnerisches Interesse bei der Figurendarstellung betont: *Ich habe es bis zu einem gewissen Grade satt, daß man den Menschen immer nur nach dem Gesicht unterscheidet. Ich finde es sogar blödsinnig. Die Hände sind bei mir ziemlich in den Vordergrund getreten.* In der Tat spielen sie von der ersten Seite der *Niederschrift* an eine zentrale Rolle und liefern wichtige Hinweise zur adäquaten Deutung des Geschehens. *Aber damit läßt sich eine menschliche Erscheinung auch nicht erschöpfen. Außer den Kniegelenken und dem Gesamtumriß, dem Rhythmus, sind nur noch die Brustwarzen interessant, weil sie einen Aufschluß darüber geben, woher der Mensch kommt, welcher Körperbildung seine Mutter war, welcher »Rasse« er angehört.*

Auch dieser scheinbar unbeholfene Versuch einer Selbstdeutung birgt einen Hinweis auf eine zentrale Bedeutungsdimension der Darstellung Alfred Tuteins. Dessen braune »Augen« weisen ihn als »dunklen Typ« und Sohn jener Ägypterin aus, die Tut-ench-Amun zur Welt brachte und von der man heute annimmt, daß es sich um eine Tochter Echnatons handelte. Doch weder über dergleichen äußerte sich Jahnn noch über die Tatsache, daß Tuteins Brust für Horn den Kopf ersetzt. Denn hierbei handelt es sich jeweils nur um eine Bedeutungsdimension des Geschehens, dessen Gesamtbedeu-

tung erst durch die Herstellung aller werkinternen und -externen Bezüge überschaubar wird.
Abgesehen davon war Jahnn keineswegs versessen darauf, von den Lesern der *Niederschrift* am Ende für den Verbrecher gehalten zu werden, den er in Horn dargestellt hatte. Die Tatsache, daß man ihn als Autor stets der Gelüste und Aggressionen des Erzählers verdächtigte, brachte ihm genug Ärger ein.

3.5 Das Annehmen fremder Identitäten als Motor schlecht erfundener Geschichten

3.5.1 *Die Maske des Ma-Fu*. Horns multiple Persönlichkeit gehüllt in einen Stoff aus Hollywood und Magie

Auch hierin unterscheidet Jahnn sich von der Figur des Superkargos, der nach dem Schiffbruch sein Leben dafür opfert, daß Horn und Tutein von der Polizei unbehelligt bleiben (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 47). Lauffers Freitod, berichtet Horn, sei von den Behörden als Eingeständnis der Schuld am Verschwinden von Kapitänstochter und Schiff genommen worden. Bevor er sich das Leben genommen habe, habe der Superkargo dem blinden Passagier überdies das in der Schiffskasse enthaltene Geld vermacht, eine stattliche Summe, die – worauf Horn mit keinem Wort eingeht – mutmaßlich das Eigentum des Reeders ist, von dessen Vermögen der junge Horn und sein neuer Freund von nun an ihr Leben bestreiten.
Mit dem Geld im Gepäck seien er und Tutein in einer südamerikanischen Hafenstadt von Bord des Frachtdampfers gegangen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 103f.) und hätten sich ein Doppelzimmer im Hotel »Golden Gate« genommen, einem schäbigen Stundenhotel, das farblich und in der Kargheit seiner Einrichtung verdächtig dem Logis im eisernen Frachter gleicht: *Es fehlte jede Spur einer wohltuenden Häuslichkeit. Die Wände, ehemals weiß getüncht, waren ergraut und beschmutzt. Ein paar Stühle, die dastanden, waren so wenig einladend zum Sichniedersetzen, daß ich sie anfangs gar nicht bemerkte.* (Jahnn, Niederschrift I, 107)
Horns neuem Lebensgefährten gelingt es offenbar nicht, die Seele und die Behausung seines Retters dauerhaft mit Leben zu erfüllen.

Die Melancholie, der Horn durch das Spiel mit dem »Leichtmatrosen« zu entkommen hoffte, bemächtigt sich nach der pathetischen Freundschaftsbekundung wieder seiner. Die erotische Anziehungskraft, über die der neue Mann in Horns Leben vor kurzem noch verfügte, erlischt in einer alten – und wie es Horn nun erscheint: – gewaltsam beseitigten, doch nicht minder leeren Sehnsucht: *Breit vor den Blicken, auf einem eisernen Gestell, stand ein weißes Spülbecken, wie ich mir einbildete zu wissen, daß Frauen es benutzen. Es war eine so einseitige hygienische Einrichtung, daß es mich beleidigte.*

Doch auch Horns »Freund« beginnt ihm – im wahrsten Sinne des Wortes – zu stinken: *Das Zimmer roch, trotz der milden und warmen Luft, die durch die geöffneten Fenster hereinkam, nach Befleckung.* Die seelischen Widerstände, die er in der Beziehung zu Tutein mobilisiert, lassen ihn sich vor diesem beziehungsweise dessen totem Leib ekeln wie vor sich und seinem lebendigen Körper. *Wir hätten vielleicht Jahr um Jahr zwischen den vier kahlen Wänden zugebracht, wenn die Ereignisse, die sich uns beigesellten, uns nicht vertrieben hätten.* (Jahnn, Niederschrift I, 115)

Noch zwar verspürt Horn nicht den Impuls, handgreiflich werden zu müssen, um sich aus dem immer unerträglicher werdenden Zustand des lebendigen Totseins zu befreien: *Die dunklen und giftigen Ströme der Leidenschaft, die am Ende der Meerfahrt begonnen hatten, mich zu peinigen, versiegten.* (Jahnn, Niederschrift I, 119)

Stattdessen versucht Horn, wieder einmal und gänzlich vergebens, sein Glück beim anderen Geschlecht: *Ich schlenderte durch Bordellstraßen, ohne jemals den schmählichen Angriff auf eines der unglücklichen oder oberflächlichen Mädchen zu wagen.* Sie lassen ihn auch in dem Augenblick kalt, da er angesichts des neuen Freundes wieder einmal glaubt, für sie bestimmt zu sein. *Ich sah viel, ich lernte wenig, ich erlebte nichts.* (Jahnn, Niederschrift I, 120)

So beschreibt er die Banalität und Langeweile, die für ihn von den Huren in den einschlägigen Vierteln ausgeht. *Denn ich unterschied mich von den anderen. Ich war ein halbes oder ein schwaches Tier.* Nur die Tatsache, daß er wie sein »Freund« Tutein, der das nackte Weib wie eine Trophäe auf dem Arm tätowiert trägt, gelegentlich zur Bestie wird, läßt ihn dem Sexualakt, ob mit Mann oder Frau, etwas abgewinnen. *Ich betrachtete die Brüste kleiner Halbnegerinnen und griff hinein,*

beschreibt er das Gefühl, das ihn überkommt, wenn er sich einer Frau sexuell nähert. Widersprüchlicherweise besteht es darin, daß diese ihm nicht anziehend und lebendig, sondern abstoßend und tot wie eine Puppe oder eine Leiche vorkommt. *Aber ich erfuhr von den Menschen doch nicht mehr als das Notdürftigste, die äußeren Bewegungen ihres Daseins, eine Summe von Mißgeschick und Schwierigkeiten, von Fehlern, Tollheiten, Krankheiten.* Allein, ihnen das Leben zu nehmen, belebt sie, in deren Zügen und Körpern sich für Horn die eigenen undurchschaubaren seelischen und sexuellen Probleme spiegeln: *Irgend etwas entging mir, das Wesentliche. Man verbarg es mir. Das Selbstverständliche, von dem sie alle wußten und deshalb nicht mehr sprachen: den inneren Weg, den sie gegangen, als sie ausgestoßen und bemißtraut die ungeheure Last der Selbstbehauptung weiterzuschleppen sich anheischig machten.* (Jahnn, Niederschrift I, 121)

Tutein aber, der »Leichtmatrose«, der ihm noch vor wenigen Tagen so reizvoll erschien, daß er ihn zu Tränen rührte, scheint Horn »das Wesentliche« auch nicht zeigen zu können. Er bleibt vorerst in der »oberen Koje«, während Horn rastlos in seiner Phantasie umherschweift, um eine Figur zu finden, die seinen im grauen Nebel der Unlust und Melancholie versackten »inneren Weg« kreuzt und ihm diesen wieder klar und deutlich vor Augen führt. *Es ist fast überflüssig, von meiner kalten Leidenschaft, von den verdorrten Monaten zu berichten. Aber mein Gang in die nutzlose Schule trug mir am Ende eine Bekanntschaft ein.*

Zu Beginn seiner Niederschrift hatte ihm die »kalte Leidenschaft« die »Bekanntschaft« des »Fremden« im »Rotna-Hotel« eingetragen. Dieser hatte Horn provozierend gefragt, ob er »je eine Schule besucht« habe, »wo man lehrt, wie man mannbare Mädchen gewinnt und ihrer wieder ledig wird, ohne zu viele Mühe mit den Tränen zu haben, die sie vergießen, wenn es ans Scheiden geht« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 14). Dieses Mal bringt ihm die »kalte Leidenschaft« die »Bekanntschaft« eines anderen Fremden in neuem exotischen Gewand ein: *Es war der Chinese Ma-Fu, Vater Pferd, wahrscheinlich ein angenommener Name.* (Jahnn, Niederschrift I, 122)

Denn in Wirklichkeit heißt auch Ma-Fu, dessen Name nicht zufällig die Vokale von Horns erstem Vornamen aufweist: Gustav. Zumal der junge Horn ihm, wie der Fremde im Rotna-Hotel dem alten Horn, in

einer Kneipe begegnet; und diese scheint mit der feucht-melancholischen Behausung des falschen Komponisten einiges gemeinsam zu haben. Horn, der offenbar vor kurzem einen Abstecher in den wohlweislich nirgends erwähnten Keller seines Hauses gemacht hat, verrät über Ma-Fu: *Ich begegnete ihm zum ersten Mal in einer Kellergastwirtschaft. Er saß an einem winzigen runden Tisch in eine Ecke gezwängt.* Wie die Figur in einem »Panoptikum«, leblos noch, unwirklich, doch bereit, in den Abenteuern des einundzwanzigjährigen Mannes, als den der Neunundvierzigjährige sich imaginiert, zum Leben zu erwachen. *Hinter ihm lief in blanken Tropfen Kondenswasser von den glatten kalten Wänden, wieder verdichteter Atemdunst, Schweiß, Tränen feuchter Augen, Kaffeedampf, wäßriger Alkohol.* All das, was Horn, von »kalter Leidenschaft« verzehrt, beim Schreiben ausdünstet und was die Wände des »Burgverließes« hinabrinnt, in dem Horn, wie der Bösewicht Fu-Manchu über die Horden des Ostens (vgl. Brabin 1932), einsam über seiner Leichensammlung wacht.

Bossard beschreibt die Anstrengungen, die de Rais' Bedienstete unternahmen, um die verbliebenen Leichen aus dem Turmverließ der Festung Champtocé zu beseitigen: *Mit Hilfe eines langen Seils steigen Poitou und Robin in die schreckliche Grube hinab. Ein widerwärtiger Verwesungsgeruch, eine durchdringende Feuchtigkeit umgibt sie von allen Seiten; im fahlen, auf Mauern und Boden dieses Abgrundes fallenden Licht sehen sie einen Haufen umherliegender menschlicher Glieder, vom Rumpf getrennter Köpfe, vertrockneter oder von der an diesem Ort herrschenden Feuchtigkeit verschimmelter Gebeine.* (Vgl. Bossard, 174f.)

Um jeglichen Verdacht einer Verwandtschaft zwischen dem an einem »winzigen runden Tisch« in der »Ecke« einer feuchten »Kellerwirtschaft« sitzenden »Chinesen« und dem Pferdenarr auszuräumen, der in Gestalt seiner selbst an Horns Schreibtisch sitzt, schreibt dieser über »Vater Pferd«: *Er hatte kein Alter. Er saß da, absichtslos, zufällig hierher verschlagen.* (Jahnn, Niederschrift I, 122)

»Hierher verschlagen« von der Leinwand des Kinos, in dem Horn bei einem seiner gelegentlichen Ausflüge aufs Festland offenbar *Die Maske des Fu-Manchu* gesehen hat.

Als wenn es gestern gewesen wäre, sieht er Boris Karloffs grobschlächtige Gesichtszüge und dessen zu Schlitzen geschminkte schwarze Augen beim Schreiben vor sich (vgl. Brabin 1932). Wie

Messer hatte sich der hypnotische Blick des gelbhäutigen Doktors in sein Gedächtnis gegraben und die fahlen, weidwunden Züge und tiefhängenden Lider von Frankensteins Geschöpf überlagert (vgl. Whale 1931), die ihm zuvor lange nicht aus dem Kopf gegangen waren und ihn mit zu der Szene von Tuteins Geburt inspiriert hatten.
Doch Dr. Fu-Manchu ist jetzt Horns Rettung. Gegen ihn wird der junge Horn mindestens so unschuldig wirken wie Sir Lionel Bartons gutaussehender zukünftiger Schwiegersohn Terry, der im Film vom tapferen Nayland Smith aus den Fängen des Bösen befreit wird.
Über Ma-Fu berichtet Horn: *Er besaß einen Laden, ein lichtloses Lokal, dessen Wände vor der Fülle aufgestapelter Gegenstände nicht sichtbar wurden*. Horn beschreibt sie zunächst nicht näher; und er hat Ursache, dies nicht zu tun. Während er zwischen den Zeilen jedoch Entsetzliches verbirgt, schafft Jahnn damit schlicht Raum, um dem »fremden Virtuosen Gelegenheit zu geben«, in den »Regalen« des »Chinesen« ein paar harmlose »Gegenstände« unterzubringen:
Etwa das goldene Schwert und die goldene Maske des Dschingis Kahn, die im Film *Die Maske des Fu-Manchu* nicht in die Hände des bösen Chinesen gelangen dürfen. Denn dieser droht mit Hilfe jener Utensilien zum auferstandenen Dschingis Khan zu werden und die »Horden des Ostens« gegen die zivilisierte westliche Welt aufzuwiegeln.
Um Fu-Manchu die begehrten Grabschätze vorzuenthalten, schickt der britische Geheimagent Nayland Smith, ein hausbackener ältlicher Ahne von Flemmings Secret-Service-Agent James Bond, den britischen Archäologen Sir Lionel Barton in die Wüste Gobi – mit dem Auftrag, das Grab des Dschingis Kahn zu finden und auszuräumen. Da Barton jedoch, kaum hat er den Auftrag erhalten, von Fu-Manchu entführt wird, bricht eine Expedition auf, die verdächtige Ähnlichkeit mit der Holzschiffhandlung und deren Figuren aufweist: Bartons Tochter Sheila zum Beispiel, die sich im Film auf die Suche nach ihrem Vater begibt wie Gustav sich im *Holzschiff* auf die Suche nach der Verlobten; oder Sheilas Verlobter Terry sowie zwei Archäologen, die in der Wüste Gobi ein chinesisches Grabungsteam heuern, wie Carter in den thebanischen Bergen ein ägyptisches Team heuerte; und wie Carter im Tal der Könige das Grab des Tut-ench-Amun entdeckte, so entdecken der Verlobte Terry und die anderen in ei-

nem abgelegenen Tal der Wüste Gobi das Grab des Dschingis Khan, auf dessen Grabsiegel sie schon nach wenigen Filmsekunden unter der dünnen Sandschicht der Kulisse stoßen. Wie Gustav in die bronzene Röhre und Poitou in den Keller von Chamtocé, wird Sheilas Verlobter Terry als erster mit einem Seil in das Grab hinabgelassen und warnt – nachdem er sich durch eine Vorkammer der Grabkammer genähert hat – die Begleiter mit den Worten: *»Denken Sie an den Fluch von Tut-ench-Amuns Grab. Die dabei waren starben, nachdem es geöffnet wurde!«* (Vgl. Brabin 1932, 15:18-16:19)

Howard Carter, dessen Kollege Carnarvon bereits ein halbes Jahr nach der Entdeckung verstarb, verwahrte sich allerdings gegen derartige Prophezeiungen. Fünf Jahre, bevor Brabins *Die Maske des Fu-Manchu* ins Kino kam, schrieb Carter, der die Öffnung des Grabes um immerhin sechzehn Jahre überlebte: *Der gesunde Menschenverstand sollte solche Erfindungen mit Verachtung von sich weisen. Das ägyptische Ritual hat für den Lebenden keinen Fluch dieses Inhalts, sondern nur eine Aufforderung, dem Toten fromme und wohlwollende Wünsche nachzusenden.* (Carter, 23)

Dies getan zu haben, war sich Carter, der sich über die Gerüchte und Mythen ärgerte, die sich bald schon um seine Entdeckung rankten, gewiß: *Mit tiefer Ehrfurcht standen wir vor dieser Entdeckung. Mit tiefer Ehrfurcht legten wir die Treppe und den steil abwärts führenden Gang frei, betraten die Vorkammer und erblickten zum ersten Male die unterirdische Pracht aus den Zeiten ägyptischer Weltherrschaft vierzehn Jahrhunderte vor Christo.* (Carter, 5)

Damit scheint Carter zugleich das »lichtlose Lokal« von Ma-Fus »Laden« betreten zu haben, »dessen Wände vor der Fülle aufgestapelter Gegenstände nicht sichtbar wurden«: *Diese schimmernden Schätze glichen eher verwirrend prächtigen Requisiten eines modernen Theaters als lebendig gebliebener Wirklichkeit aus alter Zeit.* So beschreibt Carter den ersten Eindruck, den er beim Betreten der Vorkammer von Tut-ench-Amuns Grab gewonnen hatte. *Es gab nicht ein einziges nützliches Gerät inmitten der überwältigenden Schau.* (Jahnn, Niederschrift I, 122)

Dies schreibt Horn in der *Niederschrift* über den Anblick, der sich ihm in Ma-Fus Ladenlokal bot. Ein Blick in den ersten Teil von Carters Grabungsbericht verschafft dem Leser der *Niederschrift* mit dem siebten Kapitel *Ein Überblick über die Vorkammer* auch Überblick über die

nutzlosen Gegenstände in Ma-Fus Laden. An erster Stelle erwähnt Carter zum Beispiel *eine bemalte hölzerne Truhe* (vgl. Carter/Mace, 130), die den Leser sogleich an die gemahnt, die an der Längswand von Horns Wohnzimmer steht. Doch Carters »bemalte hölzerne Truhe« enthielt keinen Leichnam, ihr Inhalt glich eher dem von Ma-Fus Laden: *Dies war der erste Kasten, den wir öffneten, und sein Inhalt, dessen einzelne Gegenstände so gar nicht zueinander paßten, schien uns ziemlich rätselhaft, ganz abgesehen von der Art und Weise, wie alles zusammengepackt und zerdrückt war.* (Carter/Mace, 131)

Auch gemahnt der »Inhalt« jenes »Kastens« an den der *Niederschrift*, der bisher manchem Leser »ziemlich rätselhaft schien«. Vertraut dürften dem Leser von Carters Bericht auch die darin erwähnten *lebensgroßen, hölzernen Statuen des Königs* (vgl. Carter/Mace, 131) vorkommen, die – wie Uschebti Alfred Tutein das schaurige Geheimnis seines Herrn und Gebieters – den vermauerten Eingang zu Tutench-Amuns Sargkammer hüteten. *Als wir uns dann der (West-) Längswand der Kammer zuwandten, sahen wir, daß der ganze Raum davor von drei großen Bahren eingenommen wurde, deren Seiten aus Tiergestalten bestanden; merkwürdige Möbelstücke, die wir von Grabmalereien kannten, von denen wir aber nie eines in Wirklichkeit gesehen hatten.* (Carter/Mace, 132)

Auch Horn bahrt, nachdem er die aus verwesendem Fleisch bestehende Uschebtifigur aus der »oberen Koje« geholt hat, diese mit Vorliebe auf der »unteren« auf, wenn er sie nicht gerade mit steifen Gliedern gegen die »Längswand« des Zimmers lehnt. *Alles war abgründigem Spiel, wildem Zauber, der ätzenden Leidenschaft, die mit Dämonen ringt, und der zähen Geduld einer schon verwesenden Erkenntnis entsprungen.* (Jahnn, Niederschrift I, 123)

Dies schreibt Horn über die Gegenstände in Ma-Fus Laden und gibt angesichts ihrer freimütig zu: *Vergeblich, an arbeitsame Hände von Menschen zu denken.* Denn er selbst hat diese fragwürdigen Dinge angeblich ja nicht geschaffen, seine Hände sind ausschließlich zum Musizieren und Schreiben da. *Eher fielen einem die schauderhaften Krallen riesenhafter Spinnen ein: Mordwerkzeuge, die ein Gott vor lauter Irresein mit einem Wald feinster Haare übergossen hat.*

Zwar hat Rohmers Fu-Manchu nicht die haarigen Pranken der Bestie, zu der Horn sich gelegentlich hingezogen fühlt, doch gewinnt er die Drogen, mit denen er die Menschen seinem Willen unterwirft,

unter anderem aus Spinnengift (vgl. Brabin 1932, 44:32-48:16). Terry, alias der einundzwanzigjährige Horn, muß sich also vorsehen, nicht wieder ins Dickicht der perspektivischen »Verwirrung« seines neunundvierzigjährigen Erfinders zu geraten. Die Wirkung, die Ma-Fus Raritätenkabinett auf ihn hat, spricht jedenfalls von einer allzu tiefen inneren Rührung, als daß es Horn noch gelingen könnte, sich aus den Fängen des Bösen zu befreien. Eingedenk des Bildes der Verwüstung, das sich ihm offenbar im Keller seines Hauses geboten hatte, schreibt er: *Als ich zum ersten Mal durch das Labyrinth geführt wurde, endete es damit, daß ich in lautes Weinen ausbrach.* Doch wie es so oft, im Leben wie im Film, ist: Was einen abstößt, zieht einen zugleich mit rätselhafter Magie an: *Mir saß ein Ruch in der Nase, süß, unwiderstehlich.* Vielleicht findet er dort unten einen Partner, der sich besser zum Spiel eignet als der düster in der »oberen Koje« vor sich hinbrütende Alfred Tutein. *So kam ich wieder, schon am nächsten Tage, mit dem törichten Vorwand, etwas kaufen zu wollen.*

Dies berichtet Horn in enger Anlehnung an die Handlung des Fu-Manchu-Films, in dem Smith unter dem Vorwand, etwas kaufen zu wollen, in den *Goy Lo Sung Bazaar* geht, der das unterirdische Reich des Bösewichts tarnt (vgl. Brabin 1932, 36:50-42:20). Smith dringt in den Laden ein, um Sheilas Verlobten Terry aus der Gewalt des Chinesen zu befreien. Horn freilich kann sich nur selbst aus der Gewalt des Bösen befreien. Dies tut er auf dem Papier, indem er den Kampf mit Ma-Fu aufnimmt, und in seinem Keller, indem er sich nochmals mit dem trostlosen Anblick der sterblichen Überreste seiner Opfer konfrontiert und sich mit der Konzeption neuer Figuren beschäftigt. *Die Luft im Laden war kalt und grau an Farbe. Die Gegenstände waren ohne den Wert des Zaubers, gleichsam nackt, als stünden sie dem Ewigen und Vollkommenen gegenüber, vor dem das Zeitliche, die Geschichte, die Leidenschaft und die vergänglichen Stoffe nicht bestehen.* Wenn er nicht etwas daraus machte, dann würde innerhalb kurzer Zeit nicht viel mehr von den »Gegenständen« in »Ma-Fus Laden« übrig bleiben als von den Opfern, die Gilles de Rais hinter den Mauern seiner Burgen und Schlösser verschwinden ließ: *Kein Kind entkam Gilles' Fängen, alles aber, was man von ihnen daraus hervorbrachte war ein bißchen Asche, die man für die Asche der verbrannten Opfer nahm, und ein kleines Kinderklei-*

dungsstück, das so widerwärtig roch, daß die Zeugen dieser Szene den Gestank nicht zu ertragen vermochten. (Vgl. Bossard, 211)
Horn hingegen hat sein »Burgverließ« offenbar noch nicht geräumt: *Mit fürchterlicher Deutlichkeit drängten sich mir die Materialien auf, als hielte ich eine Handvoll Kram aus der Hosentasche eines Knaben oder den Plunder eines Medizinmannes: abgegriffenes Holz, von Rissen durchfurcht, Stein, von dem es in der weiten Welt unter dem offenen Himmel Berge gibt.* (Jahnn, Niederschrift I, 123)
Auch dem Leser drängen sich dank des Spielraums, der ihm in der »Hosentasche« der *Niederschrift* für seine Vorstellung zur Verfügung steht, die »Materialien« auf, aus denen der »Medizinmann« Jahnn die Kultgegenstände im »Laden« geschaffen hat: *Die Haut der Beine war wie am übrigen Körper von grauweißer Farbe, sehr brüchig und voller Risse.* (Carter, 199)
Dies berichtet Carter im zweiten Teil seines Grabungsberichtes über den Zustand der Leiche des jungen Königs, mit dessen Grabgegenständen der Laden des Chinesen unter anderem offenbar bestückt ist. Unter der rissigen Haut von Tut-ench-Amuns Beinen kommt der »Stein« der im »Laden« lagernden Knochen zum Vorschein. Aber auch ein paar der vom Alter zernagten Kleidungsstücke Tut-ench-Amuns, von denen manches den Ausgrabern beim Räumen der Vorkammer unter den Händen zerfiel, finden sich bei Ma-Fu wieder: *Seidene Fetzen, brüchig, kaum noch fähig, den vergehenden Tand der Farbe zu sammeln.* (Jahnn, Niederschrift I, 123)
Wenn es sich nicht doch um das stinkende Kinderkleidungsstück handelt, das im Prozeß gegen de Rais als Beweisstück diente. *Vergoldung, abgeschabt, den braunen oder roten Lack unter der Oberfläche bloßlegend* [...]. So ramponiert sahen die dreitausend Jahre alten Truhen in den Grabkammern Tut-ench-Amuns aus. Wenngleich niemand sie – im Gegensatz zu jenen, welche die sterblichen Überreste von de Rais' Opfern aus dem Turm von Champtocé bargen – bewegt hatte. Vielleicht aber ist der »braune oder rote Lack« ohnehin das geronnene Blut, das in dem Augenblick, da Horn sich daran machte, einigen seiner Lieblinge die abgeschnittenen Gliedmaßen wieder anzukleben, von den Wundrändern abblätterte, als er *Gips und Leim und schrundiges Leinöl* auf die verkrusteten Schnittflächen auftrug. *Und*

diese schmalen Hände, mit den Fingern eines Müßiggängers, langnägelig, waren es die Segen bereitenden eines unverwüstlichen Gottes?

Doch spricht nicht nur der lebende Tote und der Mörder aus Horn, als er diese herausfordernde Frage niederschreibt; und wenn er im nächsten Satz ächzt: *Mit äußerster Anstrengung nur vermochte ich bei der Form der Kostbarkeiten zu verweilen*, dann erfahren wir auch etwas über die Kraft, die es Horns Schöpfer Jahnn gekostet hatte, das gesammelte Material, das aus noch viel mehr als den Teilen besteht, die wir hier vorstellen, soweit zu verdichten, daß es sich auf dem Papier zur wundersamen Szenerie von Ma-Fus Laden fügt. Keins der Teile ist freilich dann noch das, was es einmal war; hierin gleichen sie den »Kostbarkeiten«, die Horn im Keller aufbewahrt: *Ich sah sie gleichsam schon zerschlagen, angeätzt von einer gierigen Zerstörung, zerfallen auf dem Grunde ihres fernen Schicksals.*

Da Horn achtgeben muß, daß er dem Leser nicht zuviel preisgibt, wechselt er rasch das Thema und verwandelt die Werkstatt des Restaurators in die eines Flaschenschiffbastlers: *Endlich schickte ich mich an, um meine innere Verwundung zu verdecken, ein Schiff zu betrachten,* [doch wehe:] *ein dreimastiges Segelschiff, die kunstvolle Arbeit eines Seemannes, dessen Hände sich verselbständigt hatten* [wie sich augenblicklich die des fiktiven Schreibenden] *und, einer abtrünnigen,* [nämlich der] *Fantasie* [Jahnns] *untertan, das genaue Abbild einer eingebildeten Wirklichkeit geschaffen hatten.* (Jahnn, Niederschrift I, 124)

So traumhaft aber das Geschehen an Bord des Holzschiffes auch anmutet – die Tochter des Kapitäns kommt, wie Sheilas Vater Sir Lionel Barton aus dem unterirdischen Reich Fu-Manchus, als Leiche wieder hervor. *(Vielleicht hatte der alte Meister Lionel Escott Macfie, als er den Kiel, die Spanten und Innenräume der ›Lais‹ entwarf, mehr an das Geheimnis als an ein Schiff gedacht.)*

Dieses »Geheimnis« besteht im Sinne des »Schiffbauers« Jahnn in dem »Plunder«, den er, *Die Niederschrift* verfassend, zum Geheimnis seines Werkes verdichtet hatte; im Sinne des Dr. Frankenstein, als den der Ich-Erzähler sich hier zunehmend entpuppt, aber besteht jenes »Geheimnis« in dem, was er niemals, niemals niederschreiben darf. – *Aber dies Schiff war von einem anderen Gedanken abgestürzt. Die trockene Gründlichkeit, mit der die Form des Rumpfes und der Geräte nachgebildet waren, verdeckte eine verzweigtere Vorstellung: den inwendigen Teil.*

Mit diesem »inwendigen Teil« meint Horn nicht nur das Raritätenkabinett im Keller seines Hauses, das den Seelenzustand seines Besitzers widerspiegelt, sondern auch das weitverzweigte Innere des »Goy Lo Sung Bazaars«. In dessen vorderem Teil bekommt Nayland Smith, kaum hat er ihn betreten, von einem übereifrigen, schlecht geschminkten Verkäufer eine chinesische Vase angeboten (vgl. Brabin 1932, 15:18-16:19). Um in das Innere vordringen zu können, läßt Smith sich gegen Bares *»süße Träume«* bescheren und in die Opiumhöhle führen, die im hinteren Teil des Ladens liegt. In diesem hält er sich jedoch nicht lange auf, sondern dringt rasch in einen weiteren Vorraum von Fu-Manchus Reich vor: einen als Kneipe getarnten Kontakthof, in dem Chinesen wie Tiere lauthals buhlend übereinander herfallen. Von dort aus folgt Smith heimlich einem von Fu-Manchus Leuten zu einer verschlossenen Tür, die sich durch einen Mechanismus öffnen läßt, der in einer Vase versteckt ist. Im Gegensatz zu Gustav, der den Mechanismus der Tür im Kielraum des Holzschiffes nicht findet, braucht Smith dafür keine drei Sekunden und gelangt schließlich durch eine abwärtsführende Falltür in das labyrinthische, von Schlangen und Ungeziefer besiedelte Reich des bösen Chinesen. Dieser nimmt Smith nach kurzer Wanderung mit der Pistole in der Hand in Empfang.

Ich wandte mich ab. Ich sagte: »Es ist nicht mein Geheimnis. Es gibt viele dreimastige Segelschiffe.« (Jahnn, Niederschrift I, 124)

Während der junge Horn damit zweifellos das »Geheimnis« um das rätselhafte Verschwinden der Kapitänstochter im Schiffsinneren meint, meint Jahnn damit weit mehr die zahlreichen, unsichtbar in den Rumpf seines »Schiffes« eingeschachtelten Räumlichkeiten, die ihm bei dessen Erfindung inspirierten. *Die Augen des Chinesen glitten über mich hin. Ich spürte den lahmen Stich ihrer stummen Frage. Aber dies war nicht der Tag, mich geschwätzig zu machen.* Sollten die Leser es doch selbst herausfinden. Er würde standhaft bleiben wie Sir Lionel Barton, der das Geheimnis um den Fundort von Dschingis Khans Grab auch nicht ausplaudert, als Fu-Manchu ihn unter eine Glocke fesseln und ihn solange von ihrem Schlag beschallen läßt, bis Barton den für ihn vorgesehenen Märtyrertod gestorben ist (vgl. Brabin 1932, 12:00-12:39). Er würde standhaft bleiben wie de Rais an den ersten Prozeßtagen und verschwiegen wie der Kammerdiener Henri, der im

Geständnis vor dem weltlichen Gericht zu Protokoll gab, wie er in die Machenschaften seines Herrn eingeweiht wurde: *Item, erklärte er, Catherine, die Frau eines Mannes namens Thierry, der in Nantes wohnte, habe ihm ihr Kind anvertraut, auf daß es ins Kollegium der Kapelle des besagten Herrn aufgenommen werde. Und er, Henriet, habe es nach Machecoul ins Zimmer gebracht. Und dort ließen ihn der besagte Herr und Poitou schwören, ihr Geheimnis niemals preiszugeben.* (Vgl. Bataille 1987, 561)

Das Geheimnis um seine Verbrechen war jedoch nicht das einzige, das de Rais' Diener hüteten, bis das Inquisitionstribunal der Kirche sie und die Magiere und Beschwörer verhörten, die ebenfalls in de Rais' Diensten standen. Die Verhöre brachten ans Licht, daß der Marschall von Frankreich seit Jahren bereits versucht hatte, einen Pakt mit dem Teufel zu schmieden. Horn berichtet über de Rais: *»Als Jeanne d'Arc den König von Frankreich zur Krönung nach Reims führte, wurde Gilles de Retz beauftragt, die heilige Ampulle mit dem Salböl zu tragen. Aber er verfiel mystischen Studien.«* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

Horn bedient sich hier nicht zufällig ähnlicher Worte wie der Verfasser des Artikels aus dem *Bilder-Lexikon der Erotik* (vgl. Abb. 17), als er über de Rais schrieb: *Geb. 1404, trieb R., nachdem er tapferer Soldat gewesen, allerlei mystische Studien, Teufelsbeschwörungen und verfiel dann ungeheuerlichen sexuellen Ausschweifungen, war Päderast, Kinderräuber, Mörder, Sadist und Leichenschänder.*

»Er beschwor die Teufel Barron, Orient, Beelzebub, Satan und Belial. Ein Priester aus Italien hatte ihm versprochen, diese Dämonen vorzuführen.« (Jahnn, Niederschrift II, 295)

Scheinbar beiläufig bemerkt Horn dies. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Worten um einen zentralen Querverweis. Denn mit der Aufzählung der bösen Geister bezieht Jahnn sich auf den sechzehnten Artikel der Klageschrift, die von den Inquisitoren im Fall de Rais angefertigt wurde: *Und vor etwa fünf Jahren ließ er in einem der unteren Säle der Burg Tiffauges, die seiner Frau gehört und im Sprengel Maillezais liegt, von sogenannten Meistern, wie der Italiener François Prelati einer ist, der sich als Experte in der verbotenen Kunst der Geomantie bezeichnet, mehrere Symbole, Figuren und Charactere zeichnen,* [...] [er] *beschwor und ließ böse Geister beschwören, die auf die Namen Barron, Oriens, Belzébuth und Bélial hören, wofür er Feuer, Weihrauch, Myrrhe, Aloe und andere Geruchsstoffe verwendete.* (Vgl. Bataille 1987, 460)

Den in der Aufzählung des Artikels fehlenden »Satan« fügte Jahnn wahrscheinlich ein, um den im *Holzschiff* so zentralen Topos des »Satansanbeters« zu betonen (vgl. Jahnn 1959, 221). Aus »Barron« wurde in der *Niederschrift* aufgrund eines Tipp- oder Satzfehlers »Banon«, ein Blick in die Handschrift aber zeigt, daß Jahnn den Namen ursprünglich richtig abschrieb (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 m, Nachtragnr. 470). Ansonsten stimmt die Aufzählung der bösen Geister mit der in den Prozeßakten überein.

François Prelati, de Rais' Intimus und Lieblingsmagier, der mit jenem in der *Niederschrift* erwähnten »Priester aus Italien« identisch ist, wurde gemeinsam mit seinem Herrn verhaftet und ausgiebig über dessen Aktivitäten in schwarzer Magie verhört. Prelati beschreibt das im sechzehnten Artikel der Klageschrift angedeutete Beschwörungsritual in seiner Aussage noch etwas ausführlicher: *Nachdem sie die besagten Kreise und Charactere gezeichnet und das Feuer entzündet hatten, verließen auf den Befehl des besagten Herrn Gilles alle außer ihm selbst und dem Zeugen den besagten Saal, während derselbe, Gilles, und der Zeuge sich in die Mitte der obengenannten Kreise in einem bestimmten Winkel zu der Mauer stellten, auf die der Zeuge einen anderen Character gezeichnet habe, und vor der sich in einem irdenen Gefäß glühende Kohlen befanden: auf diese trugen sie magnetisches Pulver auf, das im Volksmund »Aimant« genannt wird, sowie Weihrauch, Myrrhe, Aloe, wovon ein wohlriechender Rauch aufstieg.* (Vgl. Bataille 1987, 504)

Doch so oft de Rais den Teufel auch mit magischen Zirkeln und Wohlgerüchen herbeizulocken versuchte, dieser wollte ihm partout nicht erscheinen. Auf Prelatis Rat hin ging der enttäuschte Edelmann in den letzten Monaten vor der Verhaftung schließlich dazu über, dem Teufel zu opfern. Daß de Rais, wie der Artikel XXXI der Klageschrift besagt, *in seinem Zimmer der Burg Tiffauges die Hand, die Augen, das Herz und das Blut eines der besagten Kinder in ein Glas tat, um sie als Zeichen der Verehrung und als Tribut dem obengenannten Dämon Barron darzubieten* (vgl. Bataille 1987, 464), änderte nichts – nur daß de Rais die Kinder, die er vierzehn Jahre lang sich selbst geopfert hatte, nun einem anderen opferte.

Trotz der am Ende unverkennbaren Ähnlichkeit seiner selbst mit dem gefallenen Engel, den er anbetete – Bossard spricht nicht zufällig stets vom *Baron de Rais* –, erkannte dieser nicht, daß der, den er

so sehnlich herbeiwünschte, bei den Beschwörungen in Gestalt seiner selbst längst anwesend war.

Ähnlich ergeht es Gustav im *Holzschiff* mit dem teuflischen Reeder und dessen Artgenossen, jenen »Sammlern merkwürdiger Gegenstände«: *Gustav kannte keinen dieser Satansanbeter. Sie waren auch unerkennbar; niemand drängte sich, die Schrecknisse mit ihnen zu teilen.* (Jahnn 1959, 221)

Dies aber scheint sich der Niederschrift des Neunundvierzigjährigen zufolge innerhalb kurzer Zeit geändert zu haben. Denn die Vorgänge, die der alte Horn im Zusammenhang mit dem dritten Besuch des jungen Horn in Ma-Fus Laden beschreibt, gleichen verdammt den Vorgängen während de Rais' Teufelsbeschwörungen: *Als ich durch die Tür trat, stieg schon der Rauch von Harzen auf, die er über glühende Kohlen geworfen hatte.* (Jahnn, Niederschrift I, 126)

Diese Handlung läßt – vom Autor wohlbeabsichtigt – allerdings noch eine andere Assoziation zu: *Scharf beizend stiegen die Ruchschwaden auf.* (Jahnn, Niederschrift I, 74)

Dies schrieb Horn über den Geruch des Holzteers, den Tutein über Ellenas Leiche schüttet und mit dem Horn im Keller seines Hauses offenbar die Leichen seiner Opfer zu präparieren pflegt. Vielleicht hat Horn, der gelegentlich Morphium nimmt (vgl. z. B. Jahnn, Niederschrift II, 526), aber auch an diesem Tag lediglich zum Rauschgift gegriffen. Hierdurch in der Phantasie beschwingt, macht er aus der im Gefäß träge vor sich hinbrodelnden, feinkörnigen schwarzen Masse kurzerhand die glühenden Kohlen, auf die der »Satansanbeter« im Kostüm des Chinesen die Essenzen schüttet, die sein gehörntes Spiegelbild anlocken sollen: *War seine Hand hastig gewesen, zu wenig gelassen, das genaue und feine Maß der borkigen Körner zu treffen, daß statt eines unwägbaren Dunstes grüner und roter Qualm aus dem Becken aufstieg, in dem nun eine Schicht über der Glut blasig zähe kochte? Oder sollte ich Zeuge und Opfer einer größeren Kunst werden?* – Etwa der »Kunst« Jahnns, den Ich-Erzähler auf subtile Weise der Identität mit dem Teufel zu überführen, den dieser in Ma-Fu sieht. *Ich nahm mir vor, nicht zu erliegen. Und doch folgten meine Augen bald willenlos dem Schauspiel der strudelnden aufwärtsstrebenden Farbwolken.* (Jahnn, Niederschrift I, 127)

Bossard beschreibt das »Schauspiel« – die soeben zitierte Aussage Prelatis um ein Detail ergänzend – mit folgenden Worten: *ein wohlriechender Rauch erhebt sich in dicken Wolken und erfüllt den Saal mit all diesen gemischten Düften*. (Vgl. Bossard, 159)

Die »Willenlosigkeit«, mit der der junge Horn den Rauchschwaden aus dem Teerkochtopf des neunvierzigjährigen Mörders zusieht, vor dessen vom Rausch vernebeltem inneren Auge sich die Schwaden beim Schreiben in ein farbenprächtiges Schauspiel verwandeln, ist allerdings auch Sheilas Verlobtem Terry entlehnt. Diesen hat Fu-Manchu – wie er dem inzwischen zu ihm vorgedrungenen Smith und dem Zuschauer geduldig erklärt – mit dem Spritzen *»eines Tröpfchens Serum«* zum *»Instrument«* seines *»Willens«* gemacht (vgl. Brabin 1932, 44:32-48:16). Dieses »Serum« ist jedoch kein Opiat wie Horns Morphium, sondern ein Konzentrat aus Spinnen-, Schlangengift und anderen undefinierbaren Substanzen, die der mit einem weißen Laborkittel angetane Dr. Fu-Manchu wie ein alchemistisch bewanderter Magier vor den Augen des Zuschauers zusammenrührt und erhitzt, bevor er sich über den halbnackt auf die Pritsche gefesselten Terry hermacht.

Der »Medizinmann« Jahnn aber macht aus der Veranstaltung, die im Film gehetzt und lieblos wirkt, ein Großes Werk. Denn das aus Ma-Fus teerschwangerem Beschwörungsritual hervorgehende Schauspiel beschreibt farblich und räumlich den alchemistischen Prozeß vom ersten bis zum letzten Stadium und verweist damit zugleich auf den Handlungsverlauf der *Niederschrift:*

Der »grüne Qualm« im Satz: *daß statt eines unwägbaren Dunstes grüner und roter Qualm aus dem Becken aufstieg*, steht für die giftige mercuriale Materia Prima. Diese verbindet sich als »grüner Drache« Mercurius in der »chymischen Hochzeit« mit dem »roten Löwen« Sulphur, symbolisiert durch den »roten Qualm«. Über den »grünen und den roten Qualm« heißt es sodann: *Die Farbströme, anfangs getrennt, mischten sich in der Höhe. Doch kaum daß sie zu einem trüben violetten, flachen Ballen geworden, leuchteten sie gelb auf, als wäre ein Nebel schimmernden Goldes zur Oberfläche vorgedrungen*. (Jahnn, Niederschrift I, 127)

Nachdem der weiblich-feuchte grüne Drache sich mit dem männlich-feurigen roten Löwen wie Tutein sich mit Horn in der »großen Ausschweifung« vereint hat, bilden sie gemeinsam den »Herm-

aphroditen«, dessen gelbe Farbe der Koffer hat, mit dem Ajax von Uchri Horn heimsucht (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 229). *Und alsbald zerteilten sich die Schwaden*, heißt es in der Ma-Fu-Szene in einer Variation der sich »zerteilenden Nebel«, die Gustav den Blick auf den Reeder freigeben, *breiteten sich aus und fielen auf die Gegenstände herab wie feinstes Flitterwerk*. Dieser Satz spielt auch auf das letzte, »Projektion« genannte Stadium des Großen Werkes an, in dem das bereits erarbeitete philosophische Gold auf andere unedle Metalle übertragen wird.

Hiermit weist das Farbschauspiel in Ma-Fus Laden einen weiteren Bezug zur Geschichte de Rais' auf, der nicht nur den Teufel beschwören ließ, sondern mit Hilfe von Scharlatanen auch Gold herzustellen versuchte. Obwohl de Rais seinerzeit als einer der reichsten Männer Frankreichs galt, benötigte er gegen Ende seines kurzen Lebens dringend Geld. In den vierzehn exzessiven Jahren des Verbrechens war es ihm gelungen, sein ganzes Vermögen zu verschleudern – als hätte er damit die Schuld abtragen wollen, die mit der Zeit immer schwerer auf ihm lastete. Seine kulturellen Aktivitäten, wie etwa die regelmäßig von ihm veranstalteten Theatervorstellungen und Mysterienspiele, seine pompöse Hofhaltung und nicht zuletzt die Ausgaben für Magiere, Alchemisten und all die, die sich als solche ausgaben, verschlangen Unsummen. So war de Rais gezwungen, Kredit um Kredit aufzunehmen und eines seiner Anwesen nach dem anderen zu verkaufen.

Über de Rais' hoffnungsvolle, doch leidlich enttäuschende Versuche, Gold herzustellen, berichtet Bossard im fünften Kapitel seiner Studie. Darin findet sich auch eine Textstelle, die Jahnn, der Bossards Werk offenbar gründlich las, möglicherweise zur Erfindung des Farbspiels in Ma-Fus Laden inspirierte. Unter der Überschrift *Die Suche nach Gold* gibt Bossard dem uneingeweihten Leser in Gestalt einer umfangreichen Fußnote einen kurzen Überblick über das schillernde Wesen des alchemistischen Endprodukts. Hierbei handle es sich schon dem Namen nach um eine mysteriöse Substanz: *man nannte sie den Stein, das philosophische Pulver, das große Werk, das große Elixier, die Quintessenz der Tinktur.* [...] *Die Autoren* [der hermetischen Texte] *sind sich ebenso uneinig wie über seine* [des Steines] *Natur über seine Farbe: Der eine sagt, er sei safrangelb, der andere*

mohnrot; dieser vergleicht ihn mit dem Karfunkelstein und jener mit der Farbe des Schwefels; bis ein letzter kommt und sagt: »Dieser Stein vereinigt alle Farben: er ist weiß, rot, gelb, himmelblau und grün«; und siehe da, alle sind einverstanden. (Vgl. Bossard, 120f.)

Um eine derart mysteriöse Substanz, die, wie Bossards »Stein« alle Farben, in sich Themen und Motive aus unterschiedlichsten Kontexten und Quellen birgt, handelt es sich, wie sich unschwer erkennen läßt, auch bei der *Niederschrift des Gustav Anias Horn*. Insbesondere bei jenem Abschnitt über Ma-Fus Laden, durch den der Leser im Anschluß an das Farbspiel der Rauchschwaden plötzlich wieder im unterirdischen Reich des Fu-Manchu landet. Dieser hält dem unter der Glocke gefesselten und vor Durst fast sterbenden Sir Lionel Barton im Film eine Schale mit Früchten vor die Nase, um ihn zum Reden zu bringen: *Ein eigentümlicher kühl saurer Geschmack netzte mir die Lippen, daß ich Durst nach saftigen Früchten bekam.* (Jahnn, Niederschrift I, 127)

Im Film handelt es sich um Äpfel, schwarze Trauben und Bananen (vgl. Brabin 1932, 12:00-12:39). Sie knüpfen farblich wiederum an die eben in »Ma-Fus Laden« emporgestiegenen Farbwolken an. *Ich schaute in den zähen Brei, der die glühenden Kohlen verklebte, aus dessen berstenden Blasen der Qualm sich aufhub.*

Doch nicht nur die unterschiedlichsten Motive eint *Die Niederschrift* in der chemischen Hochzeit ihres Entstehungsprozesses. Auch ihren Schöpfer bannt sie unter der Maske des Chinesen ins »Ladenlokal« – gemeinsam mit den Lesern, die Jahnns Werk, einschließlich dieser Szene, so fasziniert und skeptisch gegenüberstehen wie der ehemalige blinde Passagier den Werken des schlitzäugigen Teufels: *Ich sagte mit unnachgiebiger Stimme: »Mein Abenteuer ist nicht hier.« Und dabei wies ich kreisend mit meinen Händen auf die Götter, auf die Schiffe, auf das eingetrocknete Fleisch von Mädchenbrüsten und langsam geräucherter Schädel, auf eine verdeckelte Glaswanne, in der in Alkohol und Formalin ein zu früh geborener Kaiser lag, auf die unflätigen Bilder, in Jade eingegraben, auf die siedenden Freuden dieser Welt, in Elfenbein geschnitzt, in Messing gegossen, mit Tusche auf sanftes Papier gemalt, auf die rätselhaften fußhohen sechskantigen Säulen harten Bergkristalls, auf das ganze heilige Gerümpel von Gottes- und Menschenhand: die unruhigen Träume der Schaffenden, der*

elende Fleiß der Halbbegabten, die kitzelnde Überraschung der Irren, der tönerne Wille der ewig gleichen erdigen Triebe.
In der Tat könnte man, folgt man den Interpreten Stach und Reemtsma, glauben, es handle sich bei Jahnn um einen eher »halbbegabten«, halb »irren« und von sexuellen und gewalttätigen »Trieben« besessenen Autor, der »das heilige Gerümpel« in Ma-Fus Laden so chaotisch zusammengestellt hat wie die übrigen Szenen des Romans. Tatsächlich aber ist jedes noch so überflüssig wirkende Ding in Ma-Fus Laden von Bedeutung, insofern als es für ein Motiv im Roman steht.
Nahezu unverhohlen fordert Jahnn den Leser hinter der Maske des Ma-Fu auf, das Buch zu schließen: *»Es steht ihnen frei, zu gehen«, sagte er, «wenn die gastliche Abwechslung, mit der meine bescheidene Weisheit Ihnen angenehm sein wollte, Sie bedrängt oder Ihr Mißtrauen erweckt.«* (Jahnn, Niederschrift I, 128)
Denn Jahnn wußte, daß die meisten Leser der Schuh an derselben Stelle drückt wie den Ich-Erzähler; und tatsächlich bricht es schon wenige Sätze später unkontrolliert aus Gustav hervor: *»Rotes Gift, rotes Gift, fürchterliches, stark genug, um lebendiges Fleisch damit aneinanderzukleben –«* Die meisten Leser entbehren dasselbe wie der von »kalter Leidenschaft« geplagte Erzähler respektive dessen Jugendausführung. Um es zu erlangen, greifen sie jedoch statt nach dem Leben anderer Menschen oder nach Opium nach dem »Gift der Bücher«.
Er schaute mich entsetzt und traurig an. Wobei Ma-Fus Mitgefühl durchaus dem entspricht, das Jahnn für die Entschlossensten unter seinen Lesern aufbrachte. *Er schaute lange, und ich begriff, er fragte mit Stummheit. Er schien einzuräumen, ich war ihm in einem Punkt überlegen.*
In Wirklichkeit aber schrieb Jahnn den letzten Satz, um dem Leser das Gefühl zu vermitteln, dem Autor gegenüber im Vorteil zu sein. *»Rotes Gift«, sagte er nach langer Zeit, »es ist davon berichtet worden. Vor Jahrtausenden. Aus Blut gewonnen –« Er schien sich zu schämen, nicht mehr zu wissen, nur Ungenaues zu wissen.* In Wirklichkeit aber macht »Ma-Fu« nur eine Kunstpause, um dem »fremden Virtuosen Gelegenheit zu geben, seine Kadenz anzubringen«:
In der Tat war man »vor Jahrtausenden» im Osten, dem Ma-Fu entstammt, bereits im Besitz der alchemistischen Lehre und Weisheit.

Die Vorsilbe »Al-« des Wortes »Alchemie« ist ein arabischer Artikel, der dem griechischen »chemeia«, der »Lehre vom Feuchten«, vorangestellt wurde (vgl. Biedermann, 32). Die flüssige Variante des Steins der Weisen, das »große« oder »rote Elixier«, ursprünglich aliksìr genannt, ist eine orientalische Kreation – von ihren Schöpfern auch das *»Gift der Gifte«* genannt (vgl. Ullmann, 259). Als solches war es den Ur-Alchemisten zugleich Allheilmittel und unsterblich machendes Lebenselixier. Da es überdies das Produkt der Verwandlung der Materia Prima war, die durch das im festen Zustand zu kugelförmigen Tropfen zerfließende Quecksilber symbolisiert wird, nannte man das »rote Elixier«, auch *das Blut, das sich aus dem Herzen der »Schlange von Arabien«* [der sich selbst verschlingenden Schlange Uroboros] *ergießt. Demjenigen, der es finde, bringe es die Glückseligkeit und es fließe an jedem Ort der Welt rund zu wie ein Ball.* (Vgl. Roob, 417)
Vielleicht mehr noch, um in den heilsamen Genuß des »roten Giftes« zu gelangen als um unedle Metalle in Gold zu verwandeln, experimentierte auch Gilles de Rais mit Quecksilber. Wie aus den Prozeßakten hervorgeht, hielt er dieses für die mercuriale Materia Prima des Großen Werkes. Doch wer, wie es de Rais unter Anleitung der von ihm berufenen Alchemisten tat, die chemische Hochzeit von Sulphur und Mercurius auf materiellem Wege vollzieht, erhält weder Gold noch den Stein der Weisen. Er erhält Zinnober, hochgiftiges Quecksilbersulfid, das nur die rote Farbe mit dem Stein der Weisen und dem Elixier gemein hat. So versuchte sich de Rais, zumindest dem *Bilder-Lexikon der Erotik* zufolge, an einem anderen Grundstoff für den alchemistischen Prozeß: *Er lockte über 100 Kinder in sein Schloß, mißbrauchte und ermordete sie, um ihr Blut zu alchimistischen Zwecken zu gebrauchen.* (Vgl. Abb. 17)
Eine Information, die nicht von Bossard stammt, jedoch unter dem Gesichtspunkt, daß das Elixier *aus tierischen Substanzen, z.B. aus Mark, Blut, Haaren, Knochen, Urin und Sperma von Löwe, Schlange, Fuchs usw.* hergestellt wurde (vgl. Ullmann, 259), keineswegs abwegig ist. Auch der fernöstliche Bösewicht Fu-Manchu belehrt sein Opfer Terry vor der Injektion der willenlos machenden Droge: *»Dieses Serum aus Drachenblut, meinem Blut, den Organen verschiedener Reptilien vermischt mit dem magischen Sud aus sieben geheimen Kräutern wird*

Sie vorübergehend zum Instrument meines Willens machen.« (Vgl. Brabin 1932, 47:37)

Im übrigen fügte sich die Information, de Rais habe das Blut seiner Opfer »zu alchemistischen Zwecken« mißbraucht, in Jahnns Augen offenbar so gut in die von der gnostisch-alchemistischen Symbolik inspirierte Blut- und Wundenmetaphorik der *Niederschrift*, daß er sie in Horns De-Rais-Vortrag übernahm: *»Wäre es ohne einen sagenhaften Wohnsitz in den Wäldern von Nantes möglich gewesen, daß er die Herde der Kinder an sich brachte, um ihr Blut, das durch ihn besudelt war, in Rubinen oder Gold umzuschmelzen?«* (Jahnn, Niederschrift II, 295)

»Das rote Gift besitze ich«, sagte er.

Ich erschrak. (Jahnn, Niederschrift I, 128)

Der Leser, der sich des Zusammenhangs jener beiden viele hundert Seiten auseinanderliegenden Textstellen bewußt ist, wundert sich über die Reaktion des jungen Horn beziehungweise seines neunundvierzigjährigen Erfinders nicht. Denn dieser hat keinerlei Interesse, den Leser in die geheimen Machenschaften im Keller seines Hauses einzuweihen. Also schreibt er über Ma-Fu: *Er bückte sich. Als er sich wieder aufgerichtet hatte, hielt er eine rote Kugel in Händen. Eine glatte, blanke Kugel*, beteuert Horn. *Nicht ein schrundiges Gebilde, zu dem, wie man sich vorstellt, ein eingedickter Absud werden muß, wenn knetende Hände ihn hastig formen.*

»Ist das alles?« (Jahnn, Niederschrift I, 128f.)

Dies läßt Horn sein Jugend-Ich den Chinesen selbstbewußt fragen und trägt damit etwas vom Hochmut des Lesers zur Schau, der in Ma-Fus »rotem Gift« nicht mehr sieht, als das, was Horn beschreibt. Bei der Deutung der Szene fühlt er sich dem Autor überlegen wie der junge Horn dem Chinesen. Ob dem noch so ist, wenn sich herausstellt, daß es sich bei Ma-Fus »rotem Gift« um den Zinnober von Horns Niederschrift handelt, aus dem Jahnn die »glatte blanke Kugel« seines großen Werkes formte, ist allerdings ungewiß. *Er lächelte*, schreibt Horn über Ma-Fu, und es ist ein wahrhaft teuflisches Lächeln, das sich auf dem Gesicht mit den zu schwarzen Schlitzen geschminkten Augen abzeichnet. *Er nahm die Kugel wieder an sich, brachte sie auf dem Knöchel seines linken Zeigefingers in Rotation.* (Jahnn, Niederschrift I, 129)

Ein banaler Anblick vor dem inneren Auge des Lesers, der sich der Vielschichtigkeit von Jahnns Werk nicht bewußt ist. Doch wer den Bezug des »roten Gifts« zum Großen Werk der Alchemisten sieht, erkennt in der »Rotation« die unablässige Drehung der Schlange Uroboros und das in ihr symbolisierte Werk Jahnns in sich selbst. *Plötzlich griff er mit der freien Hand zu, preßte die Pole mit der Zange, die er aus Daumen und Zeigefinger gebildet hatte.* Die »Schlange« beißt sich in den Schwanz. *Die Kugel sprang auf.* Im »Herzblut der Schlange« offenbart sie die Fügung des Textes und der beiden Menschen, die ihn im Prozeß des Schreibens und Deutens geschaffen haben: *In den zwei Hälften lagen, jetzt getrennt, genau nachgebildet, mit Farben ausgelegt, lebendig anzuschauen wie Fleisch, durch das der Blutstrom kreist, der männliche und weibliche Geschlechtsort zweier Menschen.* Wenn diese beiden »Menschen« mit ihren unterschiedlichen Begabungen sich bei der Arbeit nicht zusammenschließen wie Sulphur und Mercurius, dann bleibt *Die Niederschrift* zumindest in den Augen des einen eine halbpornographische Schrift, die den Leser beschämt wie Ma-Fus »Kugel« den ehemaligen blinden Passagier: *Mein Antlitz übergoß sich rot.* Doch die Rötung auf den Wangen des jungen Horn zeugt von der falschen Erkenntnis, der leibhaftigen, die Jan Philipp Reemtsma ebenso wie Becky Thatcher zum Sündenfall wurde. Noch ein Drittes also läßt sich in der roten Kugel Ma-Fus erkennen: der verbotene Apfel vom Baum der Erkenntnis, den Adam und Eva um jeden Preis besitzen möchten – wie der junge Horn Ma-Fus Kugel (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 129). Doch um den Sündenfall aus grauer Vorzeit nachzuspielen, fehlt, wie die »Schlange« Ma-Fu zurecht erkennt, noch die dritte Person des Dramas: *»Ich werde meine Tochter in den Laden rufen; sie soll den Preis mit Ihnen ausmachen.«*
»Ihre Tochter?« fragte ich verwirrt, ohne zu erkennen, welcher Art Beschämungen mir bevorstehen könnten. (Jahnn, Niederschrift I, 130)
In der Tat geht im Drama um Dschingis Khans Schwert, das diesem Abschnitt der *Niederschrift* Pate steht, die Geschichte der Verführung des jungen Terry durch Fu-Manchus Tochter Fah Lo See gut aus (vgl. Brabin 1932, 54:21-55:22). Die Wirkung des Serums, das Terry Fu-Manchus Willen unterwirft und das ihn eine Zeitlang zum Sexsklaven von dessen Tochter macht, ist nur von kurzer Dauer. Nachdem Terry aus der Trance erwacht ist, während der er selbst seine

Verlobte Sheila nicht mehr erkannte, wendet er sich von der exotischen Verführerin ab. Schon aus diesem Grund fürchtet Horn, der sich des in der »oberen Koje« liegenden »ewigen Freundes« Tutein sicher glaubt, bei der Niederschrift der folgenden Szene wenig. Nach sätzelangem Zögern schreibt er: *Schritte.* Im übrigen bietet ihm die Szene eine herrliche Gelegenheit, aus der ältlichen Myrna Loy, die in *Die Maske des Fu-Manchu* »die Tochter« spielt, ein appetitliches kleines Mädchen zu machen: *Ein Mädchen, fünfzehn oder sechzehn Jahre alt, stand vor mir. Ich wollte die Kugel verbergen; aber sie nahm mir die Hälften aus den Händen, setzte sie behutsam zusammen, drückte die Schalen gegeneinander, spielte mit dem Ball, indem sie ihn hochwarf, gegen die Wangen drückte.*

Schamlos ist das »Mädchen« wie die kleinen Luder, denen Horn bisweilen auf der Straße begegnet und die wie die Käuflichen schon von Ferne durch knappe Kleidung und verführerische Blicke auf sich aufmerksam machen: *Sie lächelte frisch und belehrt zugleich.*

So erlebt Horn offenbar auch die Begegnung mit seinen weiblichen Opfern, bevor er sich entschließt, sie zu sich nach Hause zu locken. *Ganz unerfahren, aber auch ohne den Stolz, Ekel zu spüren.* Eine begehrenswerte Eigenschaft, die Horn in die unschuldigen Gesichter kleiner Mädchen projiziert und die ihn aus demselben Grund letztlich dazu bringt, mit der Beute zu Hause angelangt, wie ein strafender Gott über sie herzufallen. *Während ich flammend, gedemütigt, dastand, unverwandt in das milde ungefurchte Anlitz schauend, nannte der makellos geformte Mund den Preis, den objektiven Handelswert.* Eigentlich wollte Horn an dieser Stelle eine wörtliche Rede der »Tochter« einfügen. Wie unter Zwang aber schreibt er etwas ganz anderes: *Ich sah große regelmäßige Zahnreihen, die redenden Lippen entblößten sie.* Plötzlich erinnert er sich genau der Art und Weise, wie sich der Mund des letzten Mädchens zum Schrei geöffnet hatte. *Die tiefbraunen Augen des reifen Kindes umhuschten die erdige Grube der meinen.* Mit unsteten ängstlichen Blicken hatte es ihn angesehen, nachdem er es nach der Vergewaltigung umgedreht und von oben bis unten gemustert hatte. *Ich erkannte unter dem seidenen Überwurf junge spitze Brüste, die vorstoßenden runden Warzen.* Heute modern sie an einem eingetrockneten Torso in »Ma-Fus Laden« vor sich hin. Doch die deutliche Erinnerung an den Augenblick, in dem sich, kurz bevor er das Mädchen getötet hat-

te, die mirabellengroßen Brüste unter raschen Atemzügen über dem heftig pochenden Herzen gehoben und gesenkt hatten, läßt Horns Blut in Wallung geraten, als hätte man ihn in einen Athanor gesteckt: *Ich erkannte, zu spät, daß ich dem Gift verfallen war und daß bei meinen Jahren kein Schutz zu finden.* Der neunundvierzigjährige Mörder, der den Sex nicht anders zu genießen weiß als in Verbindung mit einer blutigen Gewalttat, durchbricht wie ein Monster die Züge seines unschuldigen einundzwanzigjährigen Ichs: *Ein schändliches Vorgefühl sagte mir, nur noch wenige Augenblicke trennten mich von einer unflätigen Dreistheit. Ich würde Worte aussprechen, deren beleidigender Inhalt nicht verziehen werden konnte, die mich unglücklich machen würden, mich bloßstellen, wie es der unwürdige Handel noch nicht vermocht.* (Jahnn, Niederschrift I, 131)

So beschreibt Horn den plötzlichen und nur mühsam unterdrückten Impuls, sein wahres Gesicht zu zeigen. Eben noch gelingt es ihm, die gewalttätige Wendung des Geschehens hinter einem Anfall ungestümen jugendlichen Begehrens zu verbergen. Darauf, daß der unausgesprochene Preis des »roten Gifts« die »Preisgabe« von Horns »Geheimnis« ist, weist jedoch auch die Tatsache hin, daß ein ähnlich unwürdiger Handel Gilles de Rais zum Verhängnis wurde:

Erst in dem Augenblick sahen die geistlichen und weltlichen Machthaber sich imstande, den blutrünstigen Edelmann der Verbrechen zu überführen, als dieser sich an einem Geistlichen vergriff. Dessen Bruder, dem Schatzmeister der Bretagne Geoffroys Le Ferron, hatte de Rais in Geldnot einen seiner schönsten Wohnsitze verkauft, Saint-Étienne-de-Mermorte. Bald nach Geschäftsabschluß hatte de Rais es sich wieder anders überlegt und wollte die Immobilie zurückkaufen. Da Le Ferron sich weigerte, machte de Rais sich mit seinem Gefolge am 15. Mai 1440 während des Gottesdienstes in der Kirche von Saint-Étienne-de-Mermorte über den von Le Ferron als Verwalter eingesetzten Bruder des Schatzmeisters, Jean Le Ferron, her. Er verschleppte ihn, um den Wohnsitz mit dem Leben des Geistlichen freipressen zu können. Mit diesem leichtsinnigen Schritt forderte de Rais mehr noch als die Staatsmacht, die Macht der Kirche heraus, die bis dahin geflissentlich über die Klagen der Gläubigen hinweggehört und über den schamlos offenen Umgang de Rais' mit seinen Verbrechen hinweggesehen hatte. Im Artikel XLII der

Klageschrift steht zu lesen, *daß der besagte Gilles de Rais es wiederum zwei Jahre danach, in gotteslästerlicher Weise und jeglicher Ehrfurcht entbehrend, gewagt hat, bewaffnet und in tollwütiger und tollkühner Weise in die besagte Kirche des Kirchspiels Saint-Étienne-de-Mermorte im Sprengel Nantes einzudringen; und daß er wahnsinnigerweise Gewalt gegen einen gewissen Jean Le Ferron, Geistlichen aus Nantes, anwandte, Hand an ihn legte und andere Hand an ihn legen ließ.* (Vgl. Bataille 1987, 466)

Abgesehen davon, daß es sich nicht um einen jungfräulichen Körper, sondern um den Leib der Heiligen Mutter Kirche handelt, ähnelt die Art, in der Gilles de Rais sich über diesen hermachte frappant der, in der Horn sich anschickt, über Ma-Fus Tochter herzufallen. Erst die Verletzung der kirchlichen Immunität, die »Vergewaltigung« der Heiligen Mutter Kirche, führte zu de Rais' Festnahme und seiner Anklage aufgrund der Morde und Mißhandlungen, die er jahrelang an Kindern und Jugendlichen in seinem Herrschaftsgebiet begangen hatte. Ihre Körper und Seelen waren den geistlichen und weltlichen Machthabern vierzehn Jahre lang noch wertloser erschienen als vielen Eltern. Diese hatten – meist bitterarm – das Leben ihrer Kinder oft genug selbst aufs Spiel gesetzt, indem sie diese gegen die Zahlung einiger Livres de Rais und seinen Dienern anvertrauten, die versprachen, sie als Chorknaben oder Pagen einzustellen.

Auch der Chinese Ma-Fu, in dieser Hinsicht eine Ausgeburt der von Schuldgefühlen geprägten Phantasien Horns über die Eltern seiner Opfer, bietet diesem seine Tochter zum Kauf an. Die auf Horns Gewissen lastende Schuld treibt den Preis des Mädchens bei der Niederschrift der Verhandlungsszene allerdings in unwahrscheinliche Höhen: *»Die erste Nacht kostet hundert Pfund. Die zweite Nacht kostet zweihundert Pfund, weil sie die köstlichste ist. Über den Preis der dritten spricht man noch nicht« sagte Ma-Fu leise.* (Jahnn, Niederschrift I, 132)

Denn »in der dritten Nacht« ist »die Tochter« schon seit zwei Nächten tot und eignet sich nurmehr zur szenischen Interpretation der historischen Tragödie.

»Das eigene Kind zum Verkauf anbieten. Ausstellen und verhandeln.« Läßt Horn, der Ältere, den Jüngeren scheinbar kritisch bemerken. Tatsächlich ist die Tochter des Chinesen keineswegs die einzige Halbwüchsige, die Horn und Tutein, der seinen Herrn stets mit Frisch-

fleisch versorgt, von den eigenen Angehörigen verkauft werden – und was diesen recht ist, ist Horn fast immer billig genug, um dafür zu bezahlen. Für ihn ist die Vorstellung von Ausgaben für seine Opfer – ob nun den Angehörigen in den Rachen geworfen oder nicht – eine willkommene Gewissenserleichterung. Nicht nur, weil die Vorstellung ihm das Gefühl vermittelt, für seine Verbrechen bezahlt zu haben, sondern weil sie die Opfer in seinen Augen auch aus ihrer mißlichen sozialen Lage und der Obhut von Rabeneltern erlöst, denen das Leben ihres Kindes nicht mehr wert ist als ein paar Geldstücke.

Seine Verbrechen erscheinen ihm dagegen wie Kavaliersdelikte, und er kommt sich vor wie der Retter aus der größten Not. In dieses verzerrte Selbstbild fügen sich auch die zahlreichen sozialkritischen Äußerungen, die eines Körnchens Wahrheit auch aus Horns Perspektive zwar nicht entbehren, im Kontext seiner Niederschrift jedoch immer zugleich als Versuch seinerseits betrachtet werden müssen, sich auf Kosten der Kritisierten zu entschuldigen. An einer Stelle etwa läßt Horn seinen Vater über die »königlichen Kaufleute« schimpfen, die sich soviel auf ihren ausgezeichneten Beruf einbildeten: *»Sie waren Seeräuber und Sklavenhändler. Ihre Nachfahren haben sich wenig oder gar nicht gebessert, seitdem ihre Väter oder Großväter die Geschäftsbücher mit Blut schrieben.«* (Jahnn, Niederschrift I, 240)

So intendiert und berechtigt diese Sozialkritik aus der Perspektive des Autors Jahnn auch sein mag, im Hinblick auf das Leben des Erzählers ist sie Selbstanklage beziehungsweise eine Anklage Horns durch seinen Schöpfer. Denn auch Gilles de Rais war im Besitz eines derartigen »Geschäftsbuches«. In Henris Geständnis vor dem weltlichen Gerichtshof heißt es: *Item, sagte er, der besagte Herr habe ein kleines Buch gehabt, das mit Blut oder roter Tinte beschrieben war, was genau es gewesen sei, dessen sei er sich nicht sicher.* (Vgl. Bataille 1987, 563)

Der Bossard-Kenner aber kann sich denken, daß es sich dabei um das »Herzblut« von Horns »Verteidigungsschrift« handelt. Denn er sieht die roten Zahlen von Horns Schuld zwischen den schwarzen Buchstaben des Berichtes und sieht, daß Horn in Wirklichkeit selten gewillt ist, Geld für den Erwerb eines neuen Opfers auszugeben.

Nachdem der junge Horn mehr als eine Seite lang versucht hat, Ma-Fu ein schlechtes Gewissen einzujagen und ihn herunterzuhandeln,

ohne damit etwas zu erreichen, macht er diesem ein mehr als scheinheiliges Angebot: *»Ich möchte für eine kleine Bezahlung mit meinen Augen Ihre Tochter sehen«, sagte ich mit halbem Atem.* (Jahnn, Niederschrift I, 134)

Der falsche Chinese aber, der über Horns Praxis, den Eltern die Kinder schlicht abzuschwatzen, bestens informiert zu sein scheint, höhnt: *»Sie prahlen mit einem Abenteuer. Ist das Ihre tägliche Lüge, um eines zu finden?«*

»Nein«, sagte ich.

»Dann muß die Bekanntgabe Ihres Geheimnisses in den Preis miteingehen«, sagte er.

Ich schrie: »Sind Sie neugierig?«

»Welche Bürgschaft bieten Sie, daß meine Tochter nicht beleidigt wird?« fragte er schlagfertig.

Ich schwieg lange. Dann sagte ich: »Das Geheimnis.«

Da das »Geheimnis«, das Horn hütet, in seinen Augen allerdings das seines Freundes, des Mörders Tutein ist, führt der Weg des jungen Horn im Anschluß an dieses Angebot des gelben Teufels sogleich zu Tutein: *Er war im Hause, das heißt im Hotelzimmer, das wir bewohnten.* (Jahnn, Niederschrift I, 136)

Beinahe hätte er sich auch im Hinblick auf Tuteins Versteck in seinem »Hause« verraten. Lange Zeit hat er den »Leichtmatrosen« nicht mehr aus der »oberen Koje« geholt. Doch hält seine Neugier ob der Veränderungen, die inzwischen unweigerlich mit ihm vorgegangen sein müssen, sich dieses Mal in Grenzen. Unmerklich hat Horn sich, wie Terry sich von der Verlobten Sheila, beim Schreiben der Ma-Fu-Episode von seinem »ewigen Freund« abgewandt. Dies kommt ihm aufgrund der Reaktion zu Bewußtsein, die Tutein auf Horns Bericht über sein Abenteuer zeigt: *»Du darfst niemals wieder in den Laden gehen. Es ist schon zuviel gesprochen worden«, sagte er.* (Jahnn, Niederschrift I, 138)

Denn Tutein »weiß«, daß mit der »Preisgabe« seines »Geheimnisses« seine Rolle im Drama von Horns Leben auf dem Spiel steht. Zumindest auf dem Papier wird dieser Schritt das Schicksal von Horns ergebenem Diener besiegeln; und in Wirklichkeit wird es dazu führen, daß der »Leichtmatrose« stückweise auf dem Scheiterhaufen in Horns Ofen landet. *»Du kannst mich nach so kurzer Zeit nicht*

verraten. Du kannst noch nicht aufhören, mein Freund zu sein. Du darfst mich nicht allein lassen.« Um seinen Worten Nachdruck zu verleihen, gewährt Tutein dem ehemaligen Peiniger und dem Leser einen bedrohlichen Augenblick lang Einblick in sein wahres Wesen: *Während er sprach (und er sprach bestimmt nicht länger, als ich es hier vermerke), geschah die Verwandlung seines Wesens, die zu fassen oder zu deuten über mein Vermögen war.*

Aus der Horn immer unverwandter erscheinenden Vorstellung des gutaussehenden, ihm in jeder Hinsicht überlegenen jungen Mannes, zu der sich der »Leichtmatrose« auf den letzten vierzig Seiten entwickelt hat, wird weniger noch als der mercuriale Grundstoff vom Beginn des gemeinsamen Experiments, wird der vom Leichengift bereits zerfressene, unansehnliche tote Körper, der als einziger wirklich in der Lage ist, den lebenden Toten Horn zu spiegeln: *Der Duft der Haut erstarb, und von innen drang gelbes Wasser durch alle Poren nach außen.* Bestürzt fährt Horn fort: *Der innere Stolz dieses Menschen, der mich immer wieder wünschen ließ, ich möchte er sein, diese frische, überwindende Erscheinung, zerbrach. Und eine geknechtete ohnmächtige Seele entblätterte das menschliche Antlitz, daß nur ungeordnete Muskeln blieben, die nichts weiter ausdrückten als den anatomischen Bau. Die Augen schienen zu vergehen, wie wenn sie zum Ausgerissenwerden verurteilt wären. Der Mund, groß, fleischig, öffnete sich halb.* Zu einem stummen, das steinerne Herz zu Wachs erweichenden Schrei. Angesichts der Wirklichkeit dieser armseligen Existenz überkommt Horn wieder die heiße Leidenschaft, die ihn diesen »Leichtmatrosen« zu seinem »ewigen Freund« erküren ließ, und er verspürt nochmals das Mitleid, das er im Spiegel des anderen, der noch schlimmer dran ist als er selbst, für sich aufzubringen vermag. *Ich stürzte meine Lippen auf den faden fleischigen Mund. Ich genoß diese Minuten, in denen ich ihm* [Tutein] *etwas wert war, mochte er mich auch eine Sekunde lang verabscheut oder gehaßt haben. Ich spürte, das rote Gift durchtränkte unsere Haut, daß das Fleisch ineinanderwachsen konnte.* (Jahnn, Niederschrift I, 139)

Tatsächlich ist – Ironie des »Schicksals« – Tutein weit gefährlicher für Horn als es eines der »Mädchen« jemals werden könnte. Die stets mit Horns Abwendung von Tutein einhergehende Zuwendung zu einem der Mädchen kommt Tutein letztlich voll zugute. Denn sie vergegenwärtigt Horn zunehmend die Abneigung, die er gegen

das vermeintlich so begehrenswerte andere Geschlecht empfindet. Aus diesem Grund bewirkt das von Tutein auf Horn überspringende »Gift« widersprüchlicherweise, daß Horn in den nächsten Tagen doch noch schwach wird. Als er eines abends nach Hause kommt, in sein Haus auf Fastaholm wie auch in jenes Hotel einer fernen südamerikanischen Hafenstadt, befindet er sich, unerwartet, wie er schreibt, in Gesellschaft.

Ich trat ins Zimmer. (Jahnn, Niederschrift I, 142)

»Zimmer« – jenes magische, in den Prozeßakten an zahllosen Stellen vorkommende Wort. *Beim letzten Licht des Tages erkannte ich, ich war nicht allein.* Behutsam hatte er die bewußtlose Begleiterin auf der Kiste im Wohnzimmer abgelegt: *Tuteins Bett war in Unordnung. Ein Mensch lag darin. Und ich setzte voraus, er müsse es sein.* Aber »Tutein« liegt seit der letzten tröstlichen Begegnung wohlverwahrt ein Stockwerk höher. *Ich trat hinzu. Und wiewohl ich gleich erkannte, es war der Kopf der hübschen Melania* [das angeblich in Tutein verliebte Zimmermädchen des Hotels] *auf dem Kopfkissen, ergriff ich die Decke und schlug sie weit zurück.*

Als Horn gesehen hatte, was der »seidene Überwurf der Tochter« Herrliches verdeckte, hatte er das nackte, wie tot vor ihm liegende Fleisch des betäubten »Zimmermädchens« geküßt und liebkost, bis es wie Dornröschen aus tausendjährigem Schlaf erwacht war: *Und plötzlich, wie ein Stein zuboden fällt, stürzte ich mich schluchzend über sie, vergrub Kopf und Hände an ihre Haut, preßte meine Lippen gegen die Reglose wie ein Verdurstender den Mund zur Quelle senkt, übereifrig, ihn in das Naß einzutauchen.* Dornröschen aber hatte die zärtliche Berührung als unzüchtige Belästigung empfunden: *Da spürte ich, sie schob mich von sich. Ihre kräftigen Arme preßten meinen Kopf zur Seite, daß er auf die Bettkante fiel, und mit schneller Bewegung hatte sie die Decke wieder über sich gebracht.* (Jahnn, Niederschrift I, 143)

Doch nicht nur, daß das Gör Gewalt angewandt und ihm beim Zappeln eine Beule geschlagen hatte; als er ihr nach dem gewalttätigen Ausbruch den Knebel wieder in den Mund geschoben und die Hände gefesselt hatte, hatte sie wie ein junger Hund zu wimmern begonnen: *Mit kläglicher Stimme winselte sie unablässig: »Dom Tutein, Dom Tutein, Dom Tutein –«* Das penetrante Gebettel war kaum auszuhalten gewesen; und so blieb Horn nichts übrig, als dem Wunsch des

»Zimmermädchens« nachzukommen: *Endlich, nach einer Zeit, die nicht gemessen werden kann, kam Tutein.* (Jahnn, Niederschrift I, 144)
Nur wenige Minuten hatte der Sexualakt ihn gekostet, bevor das Ritual dem Höhepunkt entgegenging. *Er schien Wohlgefallen an der Entkleideten, die ihm verfallen war, zu finden. Sein Kopf senkte sich, eine erste Bewegung, daß der Mensch sich zu seinem waghalsigen Genossen niederneigte.* Die unter dem eng um den Hals gewundenen Seil pulsierende Schlagader hatte ihm signalisiert, daß der Zeitpunkt gekommen war: *Aber plötzlich vereiste das Sichhinneigen. Wie von Fingern eingepreßt höhlten sich Tuteins Wangen; die hinteren Muskeln des Unterkiefers schwollen an.* Der Tod hatte die Fratze gehabt, die Horn in den aufgerissenen Augen des »Zimmermädchens« erblickte, als es begriff, daß es ihm zum Opfer fallen würde: *Eine Maske wie aus eigenwilligem Glas überwuchs seinen Kopf, sodaß die Haut wie gegen eine fremde durchschimmernde Form gepreßt, erglänzend sich den Zügen eines Dämons fügte. Tutein griff mit der rechten Hand rücklings in seine Hosentasche. Im nächsten Augenblick stach er mit seinem Messer auf das Mädchen ein.*
Doch kaum hatte er ihm den Garaus gemacht, hatte es Horn auch schon gereut, schlimmer gereut, als es ihn jemals bei einem der Jungs gereut hatte, die wie der »Leichtmatrose« durch ihn den Tod gefunden hatten. *Da sagte Alfred Tutein: »Ich habe es nicht gewollt.«*
Und als er es gesprochen hatte, neigte Melania mir ihren Kopf zu und sagte, sie will in ihre Kammer geführt werden. (Jahnn, Niederschrift I, 145)
Kaum sind die Mädchen in seinem »Zimmer« gestorben, erstehen sie stolz und unangefochten zu neuem Leben auf: *Sie erhob sich, schritt weiß, mit blutbenetzten Tüchern behängt, durchs Zimmer, warf sich ihr Kleid über.* Nach langer Wacht neben ihrem toten Körper hatte Horn mit den Fetzen der Kleidung ihre Blöße bedeckt. *An der Tür mußte ich sie stützen. Ich half ihr die vier Stockwerke zu ihrer Kammer hinauf.* Weit hinauf, in den Himmel über der Hölle, zu der Horn dem »Zimmermädchen« das Leben in seinem Haus gemacht hatte.

3.5.2 Der *Selbstspielapparat*. Wie Boëtius sich mit Horn identifiziert

Nach dem »Unfall« mit dem »Zimmermädchen« läßt Horn sich und Tutein überstürzt abreisen. Sie schiffen sich ein und steuern eine Stadt namens »Bahia Blanca« an (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 156).

Diesen Schauplatz projiziert Horn in die »weiße Bucht« der nächsten achtzig Seiten. Ihrer Farbe entsprechend steht die Stadt aber auch im Zeichen der »blutbenetzten weißen Tücher«, welche die Unschuld des Zimmermädchens betonen, und im Zeichen des »weißen Spülbeckens«, das Horn bereits im Hotel »Golden Gate« ins Auge fiel und von dem er sich »einbildete, daß Frauen es benutzen« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 107). Horn und Tutein wechseln den Ort also nur, um noch gewisser in dem Raum anzukommen, dessen Schwelle Horn durch den Zwischenfall mit dem »Zimmermädchen« bereits überschritten hat.

Er schreibt: *Wir gingen und glaubten uns nicht verirren zu können.* [...] *Hinter den toten Mauern die Zimmer, die wir alle kennen; und doch gibt es nicht ihrer zwei, die sich ganz gleichen, nicht zwei Schicksale, die sich ganz ähnlich sind.* (Jahnn, Niederschrift I, 156)

Auch das Schicksal, das Horn in der Niederschrift ergründet und das sein eigenes ist, weist verschiedene Aspekte auf, von denen er nun, nach dem Erlebnis mit Ma-Fus rotem Gift, einen neuen beleuchtet und ins Auge faßt. *Es ist nicht auszumachen, welches Gesetz für uns entschied, in welches Hotel wir uns einmieten sollten.* (Jahnn, Niederschrift I, 157)

In der Tat ist dem fiktiven Verfasser der Niederschrift das »Gesetz«, das er auf den Seiten der »Bahia Blanca«-Episode näher erkunden wird, augenblicklich noch völlig unbekannt. *(Und doch war es sehr wichtig, daß wir gerade das Hotel wählten, das wir am nächsten Tage gewählt hatten.)* Eines aber ist – wenn Horn sich auch noch so bemüht, dies zu verbergen – gewiß: Wie schon bei Ma-Fus Laden handelt es sich auch beim Hotel in Bahia Blanca um die Räumlichkeiten von Horns Haus, in denen sich die Tragödie seines Schicksals abspielt.

Scheinbar unschlüssig läßt er sich und Tutein eine Weile ziellos in einem Block von Häusern umherirren. *In das vierte traten wir ein. Ein finsterer Gang. Zur Rechten eine Tür, die in ein Gastzimmer führte.* Das »Gastzimmer«, das auch schon als »Gastzimmer« des »Rotna-Hotels« diente, ist identisch mit Horns *Wohnstube* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 21), jenem Zimmer, in dem Tuteins »Sarg« vor der Wand steht. Dies geht aus der Beschreibung der Räumlichkeiten des Hauses im zweiten Band der Niederschrift hervor: – *Dies Haus, unsere Wohnung: Drei Stuben, deren Fenster nach Osten und Süden weisen, Küche,*

Futterkammer, Stall und Tenne, ein langer Korridor nach Norden, der alle Räume miteinander verbindet. Eine Tür nach Süden, die Stalltür nach Norden, der Wiese zugekehrt. (Jahnn, Niederschrift II, 12)

Betritt man also Horns Haus durch die »Tür nach Süden«, gelangt man in jenen »langen Korridor«, dessen Längswand nach Norden weist, und von dem rechts die nach Süden gelegenenen Zimmer des Hauses abgehen. Aus Horns Beschreibung der Zimmeraufteilung geht hervor, daß es sich bei den nach Süden gelegenen Zimmern um sein eigenes und das Wohnzimmer handelt: *Tutein wählte das Zimmer, das am Giebel nach Osten liegt; so fiel mir das westlichste zu, das ich noch heute benutze. Im gemeinsamen Wohnzimmer verbrachten wir jene unbestimmten glücklichen Tage eines neuen Beginnens, einer leichtfertigen Zuversicht.*

In eines dieser beiden Zimmer, läßt Horn nun offenbar sich und Tutein im »Hotel in Bahia Blanca« gehen: *Ein finsterer Gang. Zur Rechten eine Tür, die in ein Gastzimmer führte.* (Jahnn, Niederschrift I, 157)

Da die »Tür in ein Gastzimmer führt«, handelt es sich in Wirklichkeit um die Tür des Wohnzimmers, in dem Horn im zweiten Band der *Niederschrift* mehrfach Gäste empfängt und in dem er sich obigen Angaben zufolge meist gemeinsam mit Tutein aufhielt – was auf die Gegenwart seiner Niederschrift insofern zutrifft, als er Tuteins Leichnam im Wohnzimmer aufbewahrt.

Daß Jahnn Horns Haus so ausführlich beschrieb, um es gemeinsam mit der nächsten Umgebung des Hauses zum Schauplatz von Horns Tragödie auszubauen, belegt auch der Grundriß, der bis heute dem Manuskript der *Niederschrift* in Heft 76 q beiliegt. Offenbar fertigte Jahnn den Grundriß eigens zum Zweck einer anschaulichen Beschreibung der Räumlichkeiten an (vgl. Abb. 19). Aus dem Plan geht eindeutig hervor, daß es sich bei der Tür, die in Bahia Blanca im »Gang zur Rechten« liegt, um die Tür zu Horns Wohnzimmer handelt. Auf den im Grundriß skizzierten Räumen basieren alle, die Horn in der *Niederschrift* beschreibt und in denen er sich angeblich an verschiedensten Orten, häufig in Begleitung von Tutein oder anderen Personen, aufgehalten haben will.

Teil des Grundrisses von Horns Haus, der sichtliche Ähnlichkeit mit dem Grundriß von Tut-ench-Amuns Grab und den Räumen im

Holzschiff aufweist, ist offenbar ein Treppenhaus mit zwei Stiegen (vgl. Abb. 19). Diese führen vermutlich in den von Horn wohlweislich verschwiegenen Keller des Hauses.
Daß Horn mit Tutein in jenem »Hotel in Bahia Blanca« die »Wohnstube« seines Hauses auf Fastaholm betritt, zeigt sich überdies daran, daß im »Gastzimmer« des »Hotels«, ähnlich Tuteins Truhe im Wohnzimmer, ein kastenförmiger Gegenstand an der Wand steht.
Folgendermaßen beschreibt Horn seinen ersten Eindruck vom »Gastzimmer«: *Wir waren die einzigen Menschen in einem schwach erleuchteten Raum.* (Jahnn, Niederschrift I, 157)
Fast scheint es, als seien der junge Horn und der junge Tutein wieder im unwirtlichen Logis des eisernen Frachtdampfers gelandet; doch da nähert sich schon das »Zimmermädchen«, das sich den beiden Männern in der letzten Episode in Gestalt von Ma-Fus Tocher hinzugesellte und von da an eine unablässige Präsenz im Leben der Freunde gewann: *Aus dem Hintergrunde kam eine Frau herbei.* Dieses Mal aber handelt es sich nicht um eine Dienstmagd, sondern um die Wirtin des Hotels, eine geschäftstüchtige korpulente Matrone namens Uracca de Chivilcoy, bei der die jungen Männer an diesem Abend in letzter Minute einkehren und ein sättigendes Mahl erhalten.
Horn schreibt: *Die Frau ließ ein paar elektrische Birnen aufleuchten. Aus der Dämmerung sprang der Raum uns an, plötzlich.* Doch der Anblick dieses Raumes unterscheidet sich nicht wesentlich von den bisher ins Auge gefaßten Räumen: *Häßlich, mit grüner und blauer Ölfarbe bemalt. Und der Geruch der Luft war trübe und alt.*
Farblich gleicht der Raum dem düsteren Ladenlokal des bösen Chinesen und ist das Gegenteil des »roten Giftes«, das in Horns Erinnerung mit Ma-Fus begehrenswerter Tochter verschmolzen ist. Vielmehr gemahnt die Farbe des Raumes an den »grünen Drachen«, der im ersten Stadium des Großen Werkes noch ungeläuterten giftigen Materia Prima. Gleichwohl – beziehungsweise aus eben diesem Grund – ist auch »Uracca«, deren Vorname lautmalerisch wiederum eine unverkennbare Verwandtschaft zu dem Horns aufweist, im Besitz eines Gegenstandes, der den jungen Horn magisch anzieht. Kaum hat er sich mit Tutein an einem Tisch in Uraccas »guter Stu-

be« niedergelassen, fällt ihm etwas ins Auge: *Ich erhob mich, ging der einen Wand zu.* (Jahnn, Niederschrift I, 158)
Im Wohnzimmer steht dort die Truhe, zu der sich Horn zwischen den Zeilen des öfteren begibt, um den »Marionetten« die ungelenken Glieder zurechtzurücken. *Es gab dort ein elektrisches Klavier. Ein hoher Aufbau reichte fast bis an die Decke des Raumes. Ich klappte den Deckel auf. Da waren Tasten, wie bei den tausend Instrumenten, die wir kennen.* Aber dieses Instrument ist im Gegensatz zu den Orgeln, die Horns Schöpfer Jahnn baute, keines zum Selbstspielen. Wer darauf spielt, wird gespielt. *Ich schloß den Deckel wieder. Ich strich im Hintergrund umher.* Da, wo »Uracca« herkam, die das Instrument besitzt wie Horn seine Niederschrift: aus dem Raum hinter der »Bühne«, von wo aus sie die Regie in der Tragödie von Horns Schicksal zu führen scheint.
Die Vorrichtung zur musikalischen »Befruchtung« des Instruments beschreibt Horn: *Ein kleiner Kasten mit einem Schlitz für Geldstücke; darüber eine Belehrung, in Messingblech graviert: »Nach Einwurf einer Münze wird das kunstvolle Instrument der Gebrüder Monzzi ohne weiteres Hinzutun des erlauchten Spenders seine schönsten Melodien hören lassen und dazu die angenehme Vielfalt überraschender Lichteffekte zum Besten geben.«*
Doch ist das »kunstvolle Instrument« der »Gebrüder Monzzi«, das für die den beiden jungen Männern gewidmete Niederschrift Horns steht, Uracca nur deshalb zu Diensten, weil Horn sich von dieser instrumentalisieren läßt: – *Mechanisch schob ich eine Münze in den Schlitz.* Wie er dem Chinesen Ma-Fu Geld für die begehrenswerte Tochter geboten hatte. *Aus dem Kasten tönten mit gedoppelten Akkorden die ersten barbarischen Takte eines Marsches.* Sie zwar klingen nicht weniger abstoßend, als das mit kalten Farben ausgemalte »Gastzimmer« der Matrone aussieht. *Aber nach wenigen Sekunden, nachdem die Stille ausgerottet war, schien es mir, als löste sich aus dem wilden Wirrwarr der Töne der matte Abdruck eines Geschehens, das unser inneres Ohr, Augenblick um Augenblick, in Musik verwandelt.*
Denn was Horn beim Schreiben dieser Szene vernimmt, ist die Melodie seines Schicksals, das immer anders spielt, als er will, das ihn töten läßt, was er liebt, und sich ihn in die Arme von Frauen flüchten läßt, wenn er sich in einen Mann verliebt hat: *Diese ungebrochene Reihe der Gegenwart, in der die Vergangenheit noch nicht vernichtet ist, und die die*

Zukunft mit gewisser Zuversicht ahnen läßt. Ohne daß Horn das Gefühl hat, daran auch nur das Geringste ändern zu können. – *Ich schlug den Deckel abermals auf. Die Tasten bewegten sich, wie von unsichtbaren Händen gespielt.* Ein Zweiter neben ihm, den er nicht kennt und der unter ihm ganz und gar unvertrauten Gesichtspunkten handelt, scheint ihn und sein Leben zu steuern. *Ich griff nun ein paar Tasten, schlug hart zu, und es wurden Töne erzeugt, die denen, die der Mechanismus wußte, glichen.* Schreibend versucht er, das undurchschaubare Spiel seines Lebens in den Griff zu kriegen und die Akzente zu verlagern. *Doch sie waren fremd in diesem Spiel.* (Jahnn, Niederschrift I, 159)

Horn steht so wenig mit sich im Einklang, daß er die Kontrolle über den anderen in sich nicht zu erlangen vermag. *Ich fühlte einen tiefen Schmerz. Heimweh und Sehnsucht.* Die ihn an den Schreibtisch treiben und ihn gegen sein Schicksal anschreiben lassen. *Ich rückte einen Stuhl herbei, setzte mich vor die Klaviatur, schloß die Augen, verschloß mich dem Getön, das das mechanische Hirn auswendig gelernt hatte, griff mit vollen Händen ein paar tragische Banalitäten.* Doch die Erfindung Tuteins vermochte nicht zu verhindern, daß er diesem abtrünnig wurde und wieder zu »braquemard« griff: *Aber die im Instrument heimlich verborgene perforierte Papierrolle war stärker als ich. Sie wußte ihren Inhalt, ich den meinen nicht.*

In diesem Punkt ergeht es dem angehenden Komponisten Horn mit dem *Selbstspielapparat* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 591) wie den Interpreten mit der *Niederschrift* – nur daß statt der Löcher in der Papierrolle des elektrischen Klaviers die Worte von Jahnns Werk das Muster ihres Lebens bilden.

Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Henning Boëtius, der 1967 im Alter von achtundzwanzig Jahren eine der ersten Doktorarbeiten über *Fluß ohne Ufer* veröffentlichte und als Schriftsteller inzwischen etliche Romane vorgelegt hat. Im Jahr 2000 erschien sein Roman *Phönix aus Asche,* in dem Boëtius den Absturz des legendären Luftschiffes »LZ 129 Hindenburg« literarisch verarbeitet. Der Roman weist einige bemerkenswerte thematische und motivische Ähnlichkeiten mit *Fluß ohne Ufer* auf. Nicht jedoch, weil es sich bei *Phönix aus Asche* um eine Hommage an das große Werk Jahnns handelt, sondern weil die Handlung des Romans sich als unbewußte Spiegelung der Geschichte von Gustav Anias Horn darstellt. Mit diesem

hatte schon der achtundzwanzigjährige Literaturwissenschaftler Boëtius vieles gemeinsam. Der mittlerweile über neunundvierzigjährige Schriftsteller Boëtius ist mit Horn inzwischen offenbar eine perfekte Symbiose eingegangen ist.

Utopie und Verwesung. Zur Struktur von Hans Henny Jahnns Roman »Fluß ohne Ufer« lautet der Titel von Boëtius' Dissertation. Viel mehr aber als die »Struktur« von *Fluß ohne Ufer* analysiert Boëtius die sein Leben prägende und in den Text Jahnns projizierte »Struktur« seiner Persönlichkeit. Bemerkbar macht sich der Zusammenhang von Boëtius persönlicher Struktur mit der des Romans schon in der *Einleitung* seiner Dissertation. Hierin erläutert Boëtius *DAS VERHAELTNIS VON KUNSTWERK UND INTERPRETATION* und bemerkt: *Die Methode der Interpretation schliesst nicht nur einen ästhetischen Ansatz ein, sie ist auch vom Kunstwerk selbst abhängig. Die Richtigkeit einer Interpretation zeigt sich daran, dass sie zu ihrem Objekt in einem symbiotischen Verhältnis steht.* (Boëtius 1967, 1)

Um verständlich zu machen, was er unter einem »symbiotischen Verhältnis« versteht, zitiert Boëtius aus einem 1951 erschienenen Wörterbuch der Philosophie das Stichwort »Symbiose«: *Der Begriff der Symbiose meint das »Zusammenleben von Organismen verschiedener Art in der Weise, dass eine gegenseitige Förderung der Lebensinteressen der ›Symbionten‹ stattfindet. Angewandt auf das Verhältnis von Dichtung und Interpretation, sagt diese Begriffserklärung folgendes aus: Dichtung und Interpretation müssen in einem harmonischen Verhältnis gegenseitiger Förderung stehen.* (Boëtius 1967, 1f.)

Diesem Ideal fühlt Boëtius offenbar auch die eigene Interpretation verpflichtet. Doch weist schon die Zwanghaftigkeit, mit der er das Ideal betont, ohne es im Hinblick auf das »Verhältnis« seiner »Interpretation« zur »Dichtung« Jahnns auch nur ansatzweise zu überprüfen, darauf hin, daß von seiner Seite aus etwas an dem »harmonischen Verhältnis gegenseitiger Förderung« nicht stimmt. Denn tatsächlich steht Boëtius mit seiner »Interpretation« – wie sich zeigen wird – vor allem »in einem harmonischen Verhältnis« zu Horn und dessen Niederschrift; und so dient ihm die prinzipiell richtige Bemerkung: *Die ›Interpretierbarkeit‹ des Kunstwerkes muss also selbst in ihm angelegt sein* (Boëtius 1967, 2), letztlich nur zur Entschuldigung der Tatsache, daß er seine Interpretation für prinzipiell richtig hält, nur

weil sie in einem nicht näher charakterisierten »Verhältnis« zu Jahnns Werk steht. Daß dieses kein sonderlich »harmonisches« ist, geht auch aus der Formulierung des nächsten Satzes hervor: *Andererseits übernimmt die Interpretation bei dem Versuch, das Leben des Kunstwerks nicht durch die Analyse zu zerstören, notgedrungen etwas von seiner Eigenart.* Was diese »Eigenart« ist und wie sie sich anhand seiner »Interpretation« manifestiert, darüber äußert sich Boëtius bezeichnenderweise nicht. Der nächste Satz deutet jedoch darauf hin, daß Boëtius sich aufgrund seiner ihm unbewußten Projektion durch die Trilogie ähnlich instrumentalisiert fühlt wie Horn sich durch Uraccas Selbstspielapparat: *Dieser Anpassungsversuch der Interpretation führt zu ihrer teilweisen Selbstaufgabe, zur Einschränkung ihrer begrifflichen Intentionen.* Was er unter »Selbstaufgabe« und »Einschränkung der begrifflichen Intentionen« versteht, klärt Boëtius ebensowenig – und zwar, weil er es aufgrund seiner persönlichen Verstrickung in das fiktive Geschehen der *Niederschrift* nicht kann.

Boëtius' Sprachlosigkeit steht vollkommen im Einklang mit der Horns. Auch diesem fehlen in dem Augenblick, da er sich das »Verhältnis« seines Geklimpers zu den ihn übertönenden Klängen des Selbstspielapparates zu erklären versucht, die Worte: *Ich fühlte einen tiefen Schmerz. Heimweh und Sehnsucht.* (Jahnn, Niederschrift I, 159)

So beschreibt Horn, wie bereits zitiert, seine Gefühle bei der Konfrontation mit den unbarmherzigen Klängen des Automaten. Wie es Horn daraufhin drängt, mit dem »kunstvollen Instrument der Gebrüder Monzzi« weiter zu experimentieren, so drängte es auch Boëtius, sich weiter mit dem ihn magisch anziehenden »Klimperkasten« von Horns Niederschrift auseinanderzusetzen. Denn beide »Instrumente« sind der Spiegel des Unbewußten ihrer »Spieler«.

Je stärker das Kunstwerk das Unbewußte des Interpreten spiegelt und je subjektiver die dem Werk abgelauschte Interpretation daher ausfällt, desto nachdrücklicher muß der Interpret das Publikum davon überzeugen, daß seine Interpretation autonom und objektiv ist – im Gegensatz zum Kunstwerk: *Zugleich – und in dieser Wechselseitigkeit der Beeinflussung besteht die Symbiose –, bedarf das Kunstwerk der Interpretation, um aus der es gefährdenden Zone der Subjektivität, der spontanen Anteilnahme zu gelangen.* (Boëtius 1967, 2)

Tatsächlich aber »gelangt« *Fluß ohne Ufer* gerade durch Boëtius' Deutung in die »Zone der Subjektivität«, die das Werk »gefährdet«. »Gefährdet« insofern, als Boëtius auf der Grundlage des Verhältnisses zum eigenen Werk zu Erkenntnissen über Jahnns Werk »gelangt«, die mit dessen Realität nicht übereinstimmen. Wie sich zeigt, war schon das Verhältnis des achtundzwanzigjährigen Boëtius zu seiner Tätigkeit als Interpret literarischer Werke schwierig; und so schwierig gestaltet sich noch heute das Verhältnis des Schriftstellers Boëtius zum eigenen literarischen Werk. In dem Bändchen *Der Lesereiser*, in dem Boëtius seine Erfahrungen anläßlich der Lesereise zu seinem Roman *Phönix aus Asche* verarbeitet, weist Boëtius darauf hin, daß er das Scheitern für das Prinzip seines eigenen künstlerischen Schaffens wie für das aller anderen Schriftsteller hält: *Kein Autor wird je zufrieden sein mit seinem Produkt. Er wird nur widerwillig, veranlaßt durch das Drängen des Verlegers, durch Termindruck oder den eigenen wachsenden Überdruß, die Arbeit an seinem Werk beenden.* (Boëtius 2002, 125)
Von sich auf den Autor schließend, über dessen Werk er promovierte, gelangte Boëtius offenbar schon in seiner Dissertation *Utopie und Verwesung* zu der Auffassung, Jahnn sei mit *Fluß ohne Ufer* »unzufrieden« gewesen und das Werk sei in seinen Augen »Utopie« geblieben. Da Jahnn dies schon während der Niederschrift bewußt geworden sei, habe er dem Leser dies in nahezu unverschlüsselter Form eingestanden – insbesondere in den musiktheoretischen Reflexionen Horns, die, wie Boëtius ausnahmsweise richtig bemerkt, die texttheoretischen Positionen Jahnns weitgehend spiegeln. In diesem Zusammenhang kommt Boëtius zu folgendem Ergebnis: *Die stellvertretende Funktion der ›Grossen Symphonie‹ Horns für den Roman ›Fluß ohne Ufer‹ erlaubt Jahnn eine werkimmanente Kritik.* (Boëtius 1967, 7)
Um dieses, seiner persönlichen Perspektive entsprechende Ergebnis zu belegen, zitiert Boëtius sodann einige Textstellen, an denen Horn sich Gedanken über die Symphonie *Das Unausweichliche* macht. Eine davon lautet: *Vielleicht bedecken zuviele Schatten den Wohllaut. Allegrofreude prägt nur den ersten Satz. Später bedeuten die lebhaften Bewegungen Auflösung, Verzweiflung, Heftigkeit, Ruhelosigkeit. (...) Vielleicht ist einer ihrer Fehler, dass sie keinen rechten Platz in der Geschichte der Symphonie hat. Sie ist abendfüllend; das war von mir gefordert worden.* (Vgl. Boëtius 1967, 7 sowie Jahnn, Niederschrift II, 225)

Boëtius kommentiert das Zitat mit folgenden Worten und liegt mit dieser Deutung zunächst keineswegs falsch: *Jahnn stellt damit indirekt selbst die Frage nach einer literarischen Einordnung seines Werkes.*
Doch »stellt« Jahnn dem Leser diese »Frage« nicht, um diesem die Schwächen der *Niederschrift* zu demonstrieren und sie – eine mögliche Reaktion des Publikums vorwegnehmend – selbst zu kritisieren. Er wirft die Frage nach der »Einordung seines Werkes« vielmehr auf, um die nicht nur mögliche, sondern – wie Boëtius' Interpretation zeigt – sogar höchst wahrscheinliche Reaktion des Lesers zu spiegeln und ihn dadurch zu einer Reflexion und Klärung seines Verhältnisses zu Jahnn und dessen Werk zu bewegen. Denn »vielleicht bedecken« nur deshalb »zuviele Schatten den Wohllaut« der *Niederschrift*, weil dem Leser das dumpfe Echo seiner selbst daraus entgegenschallt. Dies hält Boëtius nicht für möglich, wie seine Weigerung zeigt, das bezeichnende Wörtchen »Vielleicht« mit in die Deutung der Textstelle einzubeziehen. Auch auf die anderen Bestandteile des Zitates geht Boëtius nicht ein. Dabei sagen auch sie einiges über sein inniges Verhältnis zum Ich-Erzähler der *Niederschrift* aus. Boëtius' Verhalten ist gegen Ende seiner Dissertation von derselben »Auflösung, Verzweiflung, Heftigkeit und Ruhelosigkeit« geprägt (siehe Kapitel 3.7.4.3), die auch das Ende von Horns Niederschrift kennzeichnet. Dieses ist jedoch, wie sich zeigen wird, keineswegs mit dem Ende von Jahnns *Niederschrift* identisch, mit dem dieser in Gestalt eines »gewaltigen Finales«, eines »Rondos con Menuetto« (vgl. Brief an Helwig vom 29. April 1946) souverän die zahlreichen roten Fäden des komplexen Werkes zusammenführt und zum abschließenden Knoten schlingt.
Im übrigen stellt sich angesichts von Boëtius' Deutung die Frage, warum Jahnn, hätte er tatsächlich ein so negatives Verhältnis zu seinem Werk gehabt, es überhaupt hätte publizieren sollen, statt sich nochmals daran zu machen und es so weit zu verbessern, daß es die Veröffentlichung wert ist. Auch die Antwort auf diese Frage ergibt sich aus Boëtius' Verhältnis zu seinem eigenen Schaffen. Als Schriftsteller ist er es offenbar gewöhnt ist, der Öffentlichkeit unfertige Werke wie *Phönix aus Asche* zu übergeben: *Seiner inneren Gewißheit nach ist und bleibt es unvollständig und von sprachlichen Mängeln übersät,*

von Krankheitsmerkmalen, die ihm [dem Autor Boëtius] *vorkommen wie Blattern oder Pocken in einem lieblichen Angesicht.* (Boëtius 2002, 125)

Wie er es in seiner Dissertation bereits Jahnn unterstellt hatte, jagt Boëtius noch heute als alternder Romanautor einem unerreichten Ideal nach – jener »Utopie« seiner Werke, die sich schon im Titel seiner Dissertation andeutete und für deren Verwirklichung er stets weder Raum noch Zeit genug aufbringt. Über den Autor, der er selbst ist, bemerkt Boëtius verallgemeinernd: *Hätte er Kraft und Gelegenheit, würde er sich vielleicht wieder an die Arbeit machen, um wie ein mildtätiger Arzt oder Quacksalber sein kränkelndes Kind zu behandeln.* Doch leider hat er die Totgeburt dem Publikum bereits als quicklebendige Kreatur verkauft: *Da dies jedoch nun, nach der Publikation des Werkes, nicht mehr möglich ist, möchte er sich hadernd und klagend in seine Kammer zurückziehen, um sich nach einer gebührenden Zeit der Trauer an die Zeugung eines neuen Kindes zu machen, in der Hoffnung, es möge besser gelingen.*

Solche offenherzigen Geständnisse vermag Boëtius allerdings erst abzulegen, seit genug Menschen trotz der Unzulänglichkeit all seiner nicht zu Ende geborenen Werke Zuneigung zu diesen gefaßt haben. Denn, o Wunder, wie verunstaltet die halbverweste Kreatur auch sein mag, die Boëtius dem Publikum präsentiert – immer ist da jemand, der an den offenkundigsten Schwächen seines »Kindes« noch etwas Schönes findet. So vermag der Autor Boëtius heute sogar den Eindruck zu gewinnen, man liebe sein »Kind« und ihn gerade ob des Scheiterns der Kreation.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift seiner Dissertation gestaltete sich dies noch anders. Damals ehrte es den jungen Literaturwissenschaftler nicht, daß das »Kind kränkelte«, und er tat einen Teufel, die Unzulänglichkeit seiner Interpretation einzugestehen. Kurzerhand dichtete er sein Scheitern dem Autor an, über dessen Werk er – wie er in der aktuellen Vita angibt (vgl. Boëtius 2002) – promovierte und in dem er bis heute Jahnn sieht: *Es findet sich bei Jahnn nicht nur der Zweifel am Produkt seiner ästhetischen Ueberzeugung. Auch ein entscheidender Bestandteil ihrer selbst, die wesensmässige Parallelität von Musik und Dichtung, wird an wenigstens zwei Stellen der Niederschrift in Frage gestellt.* (Boëtius 1967, 7)

Daraufhin zitiert Boëtius jene Textstelle, die wir bereits in Kapitel 2.3.3 analysierten: *Ich weiß wohl, die Musik vermag keine Gestalten einzufangen, keine Begriffe abzugrenzen, keine Sittlichkeit zu lehren, kein Empfinden mit Genauigkeit zu beschreiben. (...) Sie ist vieldeutig und autonom.* (Vgl. Boëtius 1967, 7 sowie Jahnn, Niederschrift II, 223)
Boëtius kommentiert: *Was hier mit negativen Bestimmungen bezeichnet wird, ist die qualitative Ueberlegenheit der Musik über die Dichtung. Weil die Wahrheit immer ihren Begriff übersteigt, ist die Musik zu ihr eher fähig als die Dichtung.* Zu dieser Auffassung gelangte Jahnn, wie wir feststellen konnten, tatsächlich erst gegen Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn, nachdem man seine Werke – auch und vor allem *Fluß ohne Ufer* – jahrzehntelang mißverstanden und sich um deren musikalische Qualitäten ebensowenig geschert hatte wie um die der eigenen Interpretationen.
Wer jedoch genau hinhört, vermag den Worten des Literaturwissenschaftlers Boëtius einiges abzulauschen, was dieser geflissentlich überhörte. Boëtius schreibt über Jahnn: *Wenn Jahnn dennoch an einem analogen Verhältnis beider Kunstgattungen festhält, dann unter dem Aspekt der Idealität der Musik für die Dichtung.* (Boëtius 1967, 8)
Abgesehen von dem logischen Fehlschluß, den Boëtius hier zieht, ist der letzte Teil des Satzes durchaus bedeutsam für sein eigenes Verhältnis zu Jahnns Werk. Denn er selbst »hielt unter dem Aspekt der Idealität von« Jahnns Werk »für« das eigene an der Auseinandersetzung »fest«, ohne allerdings »das schöne Ziel« von Jahnns Meisterschaft zu erreichen. In den Worten seiner Dissertation liest sich das folgendermaßen: *Musik als Idee einer vollkommenen Dichtung verhindert letztlich ihre Erfüllung, denn sie liegt ausserhalb ihrer selbst. Aber sie bleibt sinnvoll als Idee einer unendlichen Aufgabe von Dichtung, als ihre Utopie.*
Es scheint zwar, als hätte Boëtius den Nicht-Ort seiner jugendlichen Wünsche heute erreicht, doch im Grunde ist der Schriftsteller Boëtius noch immer der Literaturwissenschaftler, als der er in Gestalt des jungen Horn von Uraccas Klaviermaschine gespiegelt wird: *Horns musikalische Laufbahn beginnt als Konfrontation mit einem mechanischen Klavier.* (Boëtius 1967, 9)
Dies schreibt Boëtius, der jüngere, über Horn, wie der ältere es heute über die »Konfrontation« des jüngeren Boëtius mit *Fluß ohne Ufer* sagen könnte. *Ihr Anlass ist in mehr als einer Hinsicht ausdeutbar, denn er*

enthält keimhaft die Vorwegnahmen zentraler Motive des späteren Geschehens. Dies läßt sich so auch im Hinblick auf das »spätere Geschehen« von Boëtius Leben feststellen, das der »Papierrolle« von Horns Niederschrift eingeschrieben ist. Dies erkennt Boëtius so wenig wie der Ich-Erzähler, mit dem er sich identifizierte.

Der fiktive neunundvierzigjährige Verfasser der Niederschrift begegnet in einem Bild, das sein einundzwanzigjähriges Ich plötzlich auf der Frontseite von Uraccas Klavier entdeckt, einer verdichteten Fassung seines Lebensberichtes. Im Hinblick auf die Bildbeschreibung Horns schreibt Boëtius: *So wird der enge Zusammenhang zwischen Musik und Landschaft, der sich im Verlauf des Werkes in zahlreichen verbalen Inszenierungen von Musik niederschlägt, bereits hier konkret vorweggenommen, wenn Horn das Klavier beschreibt:*

Erst jetzt gewahrte ich, daß recht in der Mitte der Schauseite ein bewegliches Gemälde angebracht war, eine Landschaft, Weg und Feld und Baum, dazu auf einem Hügel eine Windmühle im Hintergrund, und die vier Flügel der Mühle bewegten sich langsam, als ob das ohnmächtige Kreisen des kleinen Kreuzes die Wirklichkeit hätte vortäuschen können. (Vgl. Boëtius 1967, 9 sowie Jahnn, Niederschrift I, 159)

Hierbei handelt es sich um eine ironische Spiegelung von Horns unreflektiertem Lebens- und Schaffensprozeß. In den exotischsten Schauplätzen wie beispielsweise der Stadt Bahia Blanca beschreibt Horn stets die nordisch-ländliche küstennahe Umgebung seines Hauses, das wie die »Windmühle« im Bild auf einer Anhöhe über der Küste liegt. Daß das Bild auf dem Klavier an Horns Schreibgegenwart auf Fastaholm erinnert, entgeht zwar auch Boëtius nicht: *Diese Landschaft enthält die Vorwegnahme einer für Horns späteres Leben typischen Situation, die Fahrt mit einem Fuhrwerk.* (Boëtius 1967, 10)

Doch damit ist seine Erkenntnis erschöpft wie die des Erzählers im Hinblick auf die Durchsichtigkeit der von ihm geschilderten Ereignisse. Weil er keinen Einblick in die eigene Gegenwart und die Produktionsweise seiner Werke hat, hat Boëtius auch keinen Einblick in die des fiktiven Verfassers und dessen Produktionsweise: *An einem Himmel, mit Wolken schwer beladen, hing eine Sonne, die nicht leuchtete.* (Jahnn, Niederschrift I, 159)

Daß diese, nur trübes Licht spendende »Sonne« seiner eigenen mangelnden Einsicht beim Schreiben entspricht, erkennt weder

Horn noch erkennen es seine zahlreichen Doppelgänger aus Fleisch und Blut: *Vielmehr, es leuchteten die roten und gelben Lampen hinter kleinen Jalousien.* Dann schreibt Horn: *Plötzlich belebte sich die gemalte Straße. Ein Fuhrwerk, von einem Esel gezogen, glitt vorüber.* Horns Kalesche mit der Stute Ilok, die bei näherem Hinsehen an allen Ecken und Enden der von Horn beschriebenen Welt auftauchen. Auch Pferd und Wagen fügte Jahnn bei der Überarbeitung des Textes zum Teil nachträglich ein, um den Leser auf die *Duplizität der Ereignisse* aufmerksam zu machen (vgl. Jahnn 1986, 771 sowie Kayser, 356f.). Der Ich-Erzähler hingegen versucht mit dem ihm vertrauten Motiv von Pferd und Wagen vergeblich etwas südamerikanische Atmosphäre in »Uraccas Gastzimmer« zu zaubern. Über den Ritter von der traurigen Gestalt, der er selbst ist, schreibt er: *Ein Mensch saß auf dem Wagen. Er bewegte die Arme.* Doch nur der Leser, der das Geschehen als ironische Spiegelung auffaßt, sieht, daß sich die Arme des »auf dem Wagen« sitzenden Don Quijote wie die Flügel der Fastaholmer Windmühle bewegen, die Horn in Gestalt der abgebildeten auf den südamerikanischen Kontinent versetzte. Die von ihm beschriebenen exotischen Landschaften bleiben kulissenhaft, die Figuren flügellahm wie ihr Schöpfer: *Die Räder des Wagens, altertümlich, einem früheren Jahrhundert entstammend, massive Holzscheiben, drehten sich nicht.* Alles in der *Niederschrift* spielt sich – wie das Geschehen auf dem Holzschiff, mit dem die »Räder des Wagens« unverkennbar verwandt sind – in denselben Räumen ab und ist geprägt von dem sich unerbittlich wiederholenden Schicksal des fiktiven Schreibenden. *Aber der Wagen glitt vorüber, langsam, der Mühle zu.* Dem bereits vom »Fremden« angekündigten »Ziel« des »Rennens« (vgl. Niederschrift I, 13). *Es verwandelten sich die Lichteffekte an der Schauseite des Kastens. Aus einer roten Stimmung wurde eine solche grüner und blauer Farben (nicht unähnlich der freudlosen Bemalung der Stube).* Hiermit weist Jahnn nochmals deutlich auf die Bedeutung des »Bildes« für Horns Niederschrift hin, um sodann in Horns Schreibgegenwart überzuleiten: *Und ich wußte sogleich, es sollte Nacht bedeuten. Die Sonne mußte sich bequemen, ein Mond zu werden, und es gelang ihr recht gut.* Der fiktive Verfasser hat soeben offenbar nach einer weiteren durchschriebenen Nacht beschlossen, ins Bett zu gehen. *Auch während der Nacht zog der Wagen vorüber. Tag und Nacht.*

Der fiktive Verfasser selbst sieht nicht, daß er in der Bildbeschreibung ein Bild seines Lebens und Schreibens zeichnet, und sieht nicht, daß die Figuren, selbst die scheinbaren Randgestalten seiner gefälschten Lebensgeschichte, allesamt Aspekte seiner selbst repräsentieren.

Am nächsten Tag macht Horn sich daran, die Menschen zu beschreiben, die in Uraccas Schankraum ein- und ausgehen. In diesem Zusammenhang fällt ein für die *Niederschrift* geradezu magisches Wort, das nicht nur Boëtius, sondern auch manch anderen Deuter in hoffnungslose Verwirrung darüber stürzte, wie es zu deuten sei. Über die Gäste des Hotels in Bahia Blanca schreibt Horn: *Auch in dieser Gesellschaft gab es eine Art Ausgestoßener, geringe Männer, deren Geschäfte schlecht gingen, deren Herden klein waren oder deren Verläßlichkeit in den verworrenen Begebnissen des tätigen Lebens nicht ausreichend war.* (Jahnn, Niederschrift I, 162)

»Verwirrung«, »verworren«, »das Verworrene« sind Varianten eines Begriffs, den Jahnn in der *Niederschrift* immer wieder verwendet, um dem Leser die geistige Verwirrung des Ich-Erzählers und die perspektivische Verworrenheit von dessen Niederschrift zu signalisieren. In der De-Rais-Passage zwar verwendet Jahnn den Begriff nicht – offenbar um den Zusammenhang nicht allzu deutlich herauszustellen. Er läßt Horn über de Rais lediglich bemerken: *»Er war verrückt, aber er kannte seine Taten.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

Thematisch aber verkoppelt Jahnn hiermit die Geschichte des Mörders dem Motivkomplex von »Verwirrung« und »Veworrenem«, der von Beginn an *Die Niederschrift* durchzieht. Schon den Fremden im Rotna-Hotel läßt Jahnn Horn anklagen: *»Ihr Standpunkt ist verworren. Sie gestehen es selbst.«* (Jahnn, Niederschrift I, 15)

Frühzeitig läßt er Horn sich selbst eingestehen: *»Ich erkenne meine Verwirrung; aber ich schreibe doch. Ich habe einen Plan.«* (Jahnn, Niederschrift I, 32)

Auch im Zusammenhang mit Horns Reflexionen über das Verhältnis zwischen Sprache und Musik spielt der Begriff des »Verworrenen« eine Rolle. Da *Die Niederschrift* Horns geistige Verwirrung spiegelt, wirkt selbstverständlich auch der Text auf den ersten Blick recht verwirrend; um aber den Eindruck zu verhindern, sein Werk sei von schöpferischer Verwirrung geprägt, reflektierte Jahnn auch diesen

Aspekt und nutzte hierzu die musiktheoretischen Äußerungen des Erzählers. Diesen läßt er beispielsweise anmerken: – *Sehr dumm kommen mir die kritischen Köpfe vor, wenn sie etwa den vielschreibenden und abschreibenden Michael Praetorius für eine gleich große Begabung halten wie den Abgrund an Lauterkeit Samuel Scheidt.* (Jahnn, Niederschrift I, 465)
Im übertragenen Sinne erweckt diese Äußerung zunächst den Eindruck, als zeichne die von Horn konstatierte »Lauterkeit« auch dessen Niederschrift aus. *Bei dem einen ist alles Papier, bei dem anderen geschliffene Bronze. Wo findet man die Form mehr dem Kristall vergleichbar als in den Partituren des Hallenser Meisters? –*
Der Gedankenstrich gibt dem Leser Raum für Überlegungen, die sich im günstigsten Fall auf die metaphorische Ebene der Überlegungen des Erzählers verlagern und in eine Reflexion über das gelesene Werk münden. Dieses eint, ähnlich der perspektivischen Klanglandschaft von Scheidts Kompositionen, unterschiedliche Perspektiven in sich: die des Erzählers, die des Autors und die des Deuters, wie ein »Kristall« die aus verschiedenen Winkeln einfallenden Lichtstrahlen in sich bündelt.
Auf die Platzhalter-Funktion des Gedankenstriches deutet auch hin, daß Jahnn Horn unmittelbar im Anschluß, scheinbar völlig unvermittelt, einen Vergleich zwischen Musik und Sprache ziehen läßt: *Es ist so, die geschriebene Musik besteht aus Noten, und die Noten machen Musik. Ein Dur-Akkord ist ein Wort. Aber Worte machen keine Rede.*
Hiermit weist Jahnn den Leser auf das zentrale perspektivische Problem hin, das *Die Niederschrift* diesem durch die Bündelung der Perspektiven stellt. Denn sowohl die »geschriebenen Akkorde« als auch die »geschriebenen Worte« erklingen, werden erst, was sie wirklich sind, wenn sie gedeutet, und das heißt im Idealfall: aus mehreren möglichen Perspektiven betrachtet und verstanden werden. Sodann läßt Jahnn den Erzähler die verschiedenen Tonfälle aufzählen, die dieser im Verlauf der »Rede« seines Berichts anschlägt und die der Leser der *Niederschrift* aus dem Werk herauszuhören vermag, wenn er die möglichen Perspektiven bei der Deutung ins Auge faßt: *Es gibt falsche Rede und ehrliche Rede; es gibt auch das Verworrene.*
Als solches erscheint *Die Niederschrift* dem Leser, der die »Rede« Jahnns von der des Erzählers und von seiner eigenen, in die Horns projizierte »Rede« nicht zu unterscheiden weiß. Diesen Standpunkt

spiegelt Jahnn im nächsten Satz: *Es gibt auch das Unverständliche oder nur Schwerverständliche.* Letzteres fügte er für den Leser hinzu, der wenigstens den Funken einer Bereitschaft in sich verspürt, seinen Standpunkt im Spiegel der *Niederschrift* zu überprüfen; und für den, der diesen Schritt vollzogen hat und Jahnn als Autor hinter dem Erzähler erkennt, fügte Jahnn hinzu: *Es ist immer die ganze Persönlichkeit in der Musik, auch wenn sie nicht leiblich sichtbar wird. Es gibt Musiken, die sich nur langsam öffnen. Wir sind immer in der Gefahr, sie zu verkennen.* Wenn wir als Leser nicht gerade den spontanen Durchblick Benndorfs haben, der Jahnn am 29. Juli 1940 über *Das Holzschiff* mitteilte: *Und was für mich das freudigste Erlebnis bei Ihrem Werk war, muß ich noch ausdrücken: als schöpferischer Autor stehen Sie persönlich mitten in Ihrer Arbeit, Sie sind als Mensch sichtbar und Sie bekennen sich zu sich selbst.* (Vgl. Schweikert 1986, 992)

Da es sich bei Boëtius jedoch um einen kreativ gehemmten Autor handelt, der hinter seinen Figuren zu verschwinden versucht, ist es nicht verwunderlich, daß es ihm als Leser weder gelang, Jahnn hinter dem Erzähler zu erkennen noch die oben zitierte Textstelle aus der *Niederschrift* als Spiegelung des Leserstandpunktes zu begreifen. Boëtius sah darin vielmehr die Spiegelung des Autorstandpunktes und stieß nun bei der Deutung jener Textstelle auf das ihm durch die verwirrende Aufzählung dreier möglicher Tonfälle gestellte Problem, einen davon für den Jahnns halten zu müssen. Unter den dreien wählte er zielsicher den aus, der seinen eigenen Standpunkt am treffendsten beschreibt: *Die Wahrhaftigkeit einer Dichtung ist für Jahnn das ästhetische Korrelat zur Wahrhaftigkeit (Moral) seines Schöpfers (s. o.). Neben die Alternative von ›falsch‹ und ›ehrlich‹ wird jedoch noch eine dritte Möglichkeit eines Stadiums der Kunst gestellt: das »Verworrene«. Es bezeichnet einen sprachlichen Zustand, in dem es schwer oder unmöglich ist, seinen Grad an Wahrhaftigkeit zu bestimmen.* (Boëtius 1967, 14)

Wer aber, ob Horn, Jahnn oder womöglich gar er, Boëtius selbst, mit einem unbestimmten »Grad an Wahrhaftigkeit« seiner »Rede« und Gedanken zu kämpfen hat, darüber äußert sich Boëtius nicht. Doch mischen sich im nächsten Satz schon gewisse Töne in die »Rede« des Literaturwissenschaftlers Boëtius, die dem Leser inzwischen aus den autopoetischen Äußerungen des Schriftstellers Boëtius vertraut sind: *Kunst im Zustand der Verworrenheit ermöglicht, etwaige Schwächen*

dem Mangel an formaler Durchbildung zuzuschreiben, und nicht dem weit schlimmeren Verhalten der Unehrlichkeit ihres Schöpfers. Daß es sich bei diesem, die eigene »Unehrlichkeit« fürchtenden »Schöpfer«, der öffentlich mit den »Schwächen« seiner Romane kokettiert, nicht um Boëtius handelt, geht allerdings recht eindeutig aus dem nächsten Satz hervor: *Wahrscheinlich legt Jahnn hier den Keim zu einer Apologie seines eigenen Werkes.*

Daß es sich hierbei tatsächlich »um den Keim zu einer Apologie« von Boëtius' eigenem »Werk« handelt, geht wiederum aus der kleinen, 2002 erschienen Schrift *Der Lesereiser* hervor. Darin klagt der Schriftsteller Boëtius über die ihm abverlangte Zumutung, sich mit dem in seinen Augen so unfertigen Werk an die Öffentlichkeit zu begeben: *Genau in dieser Lebensphase zwischen Enttäuschung und aufkeimender Hoffnung* [auf einen neuen Romanversuch] *ihn auf Reisen zu schicken, um jenes halb mißratene Kind* [den Roman] *aller Welt als vermeintlich vollkommene Schönheit zu präsentieren, bringt ihn in die verzweifelte Lage eines Scharlatans, der eine Schönheitscreme auf dem Jahrmarkt anpreist, von der er doch genau weiß, daß sie aus ziemlich wirkungslosen Substanzen wie Rattenkot und gemahlenen Walfischzähnen zusammengesetzt ist.* (Boëtius 2002, 125)

Hier kommt Boëtius' »Unehrlichkeit« als Autor, die er in seiner Dissertation Jahnn unterstellt, deutlich zum Vorschein. Der inzwischen bekannte Schriftsteller Boëtius geht mit seinen freimütigen Geständnissen jedoch nicht hausieren, um vom Publikum ausgescholten, sondern um davon überzeugt zu werden, daß er sich für »jenes halb mißratene Kind« nicht zu schämen braucht. Hierauf deutet zumindest die Tatsache hin, daß es Boëtius nicht genügt, sich für die Mißlungenheit seiner Werke unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu kasteien. Ist er hingegen mit dem »halb mißratenen Kind« allein zu Hause, bringt er immerhin soviel Zuneigung für es auf, daß er es kaum erwarten kann, es der Öffentlichkeit zu präsentieren. Wenngleich ihm auch bei diesem Gedanken nicht ganz wohl zu sein scheint. Über die Situation der öffentlichen Lesung aus dem Roman *Phönix aus Asche* schreibt Boëtius: *Dies muß notwendig eine verstörende Wirkung auf ihn haben, weil er als liebend Wissender zum Täuschenden wird, und das ausgerechnet gebeugt über jene Wiege aus weißem Papier, in*

dem sein letztes häßliches, wiewohl von ihm herzlich geliebtes Kindlein liegt, sein neuester Roman. (Boëtius 2002, 126)

Den jemand, der in Boëtius nicht das Kind sieht, das er in seinem Werk sieht und als das er vom Publikum geliebt werden möchte, eines Tages immerhin einmal als das erkennen könnte, was er ist: eine unbeholfene Reproduktion der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*, an der Boëtius sich bereits vor vierzig Jahren so erfolglos abmühte wie der junge Horn an Uraccas Selbstspielapparat. Bemühte sich der junge Boëtius jedoch noch krampfhaft um eine Distanzierung seiner selbst von dem mißlungenen Werk, das er in der Trilogie sah, greift der alte Boëtius beherzt in die Tasten des »Automaten«, der sich unverkennbar als sein eigenes Werk entpuppt.

Horn schreibt: *Eines Tages griff ich in die Akkorde hinein, die die Papierrolle spielte, nicht als phantastischer Besserwisser wie in der ersten Nacht meiner Bekanntschaft mit der Musikmaschine, sondern als Diener, als Mitgeschleppter, als Rekrut, der die gleichen Harmonien exerzierte: ich steigerte die Kraft des Instrumentes. Meine Hände ersetzten ein paar Löcher in den Papierrollen. Verdoppelung der Akkorde, Verdoppelung der Läufe, einfallende Terzgänge, hineingetuschte Triller.* (Jahnn, Niederschrift I, 169)

Und zu hören ist, schlägt man *Phönix aus Asche* auf, eine reichlich schräg klingende Fassung der *Niederschrift*: Statt des Holzschiffes »Lais«, das auf hoher See untergegangen ist, ist in *Phönix aus Asche* das Luftschiff »Hindenburg« im Himmel über Lakehurst in Flammen aufgegangen. Birger Lund, ein Journalist und Schriftsteller, der, wie Horn den Untergang des Holzschiffes, den Absturz der »Hindenburg« überlebt hat, sucht zehn Jahre später, wie Horn Jahrzehnte später die Gesellschaft des Fremden im Rotna-Hotel, die Gesellschaft der ehemaligen Mitreisenden Marta, um mit ihr über das Schiffsunglück ins Gespräch zu kommen. Marta, die, wie der Fremde von Horn, von Boëtius hauptsächlich dazu erfunden wurde, um jenen dunklen Teil der Lebensgeschichte seines Helden Lund zu beleuchten, liefert wie auf Knopfdruck die Fakten, die der Leser wissen muß, um eine Vorstellung von Lunds gegenwärtiger Situation und der Ursache seines Erscheinens bei Marta zu gewinnen: *»Ich habe natürlich gedacht, dass du tot bist! Die Zeitungen haben darüber berichtet. Du warst bei den Opfern, hieß es. So stark verbrannt, dass du der Letzte warst, den man identifizieren konnte.«* (Boëtius 2000, 13)

Martas leiernde Auskunft wäre ästhetisch allerdings nur gerechtfertigt, wenn sie perspektivisch reflektiert und ironisch gebrochen wäre, wie dies bei Horns Gespräch mit dem Fremden der Fall ist. Marta hingegen ist als Figur lediglich die Stichwortgeberin des Helden, der im selben leiernden Tonfall antwortet und die Fakten im Sinne des Autors Boëtius pflichtschuldigst ergänzt: *»Ich bin nie im eigentlichen Sinne identifiziert worden. Das Ganze war pure Mathematik.«* Im Gegensatz zur Zahlen- und Buchstabenmystik des »Fremden« in *Fluß ohne Ufer* verfügt die »Mathematik« Lunds über keinerlei Symbolwert: *Die Anzahl der Passagiere plus die Anzahl der Besatzungsmitglieder minus der Anzahl der Überlebenden, minus der Anzahl der identifizierten Leichen. Ein Name blieb übrig, Birger Lund. Und einige verkohlte Knochen. Also war es nur logisch, dass man sie in den Sarg tat, den man nach Schweden an meinen Bruder schickte. Die Rechnung hatte jedoch einen Haken. Sie stimmte nur für den Fall, dass außer den offiziell registrierten Personen nicht noch jemand an Bord war. Ein Unbekannter, ein blinder Passagier.«* Dessen Gebeine irrtümlicherweise anstelle der Gebeine Birger Lunds in den Sarg gelegt wurden, der an dessen Bruder ging, und die es Lund auf diese Weise ermöglichten, sich aus seinem bisherigen Leben zu stehlen, wie dies auch Jahnns blinder Passagier Gustav tut. Wie dieser seine Eltern und seine Verlobte, ließ Birger Lund Frau und Kinder hinter sich und lebte unter falschem Namen und mit einem chirurgisch veränderten Gesicht weiter. Auf diese unglaubliche Geschichte erwidert die Automate Marta mit blecherner Stimme: *»Das ist doch unmöglich, Birger! Ein Luftschiff ist eine sehr überschaubare Welt.«* Doch Marta ist und soll auch nicht in der Lage sein, das Geschwätz von Lund als Lügen zu entlarven, wie der Fremde dies mit dem Geschwätz Horns in der *Niederschrift* tut. In *Phönix aus Asche* »meint«, wie Stach über *Fluß ohne Ufer* meint, in der Tat »jeder Satz«, was er »sagt«; was darüber hinaus einiges über Boëtius' Unfähigkeit verrät, einen guten literarischen Text zu schreiben. Wie es dem Autor an Einfühlungsvermögen in seine Figuren mangelt, so mangelt es diesen auch an Einfühlungsvermögen in die »Mitfiguren«. Boëtius verkauft sie dem Leser seines Romans gleichwohl als Menschen aus Fleisch und Blut. Beispielsweise fragt Marta den vorübergehend von ihr beherbergten Lund – und ihre Frage verbindet sich fast automatisch mit der Vorstellung eines kumpelhaften Knuffs in die Seite des

Befragten –: *»Was machen übrigens deine seelischen Wunden? Denkst du nicht immer noch an deine Söhne? An deine Frau?«* (Boëtius 2000, 14)
»Das stimmt«, bestätigt Lund wie aus der Pistole geschossen. Denn in den Augen seines Schöpfers Boëtius ist es höchste Zeit, jenes lästige Kapitel im Leben seines Helden mit ein paar »tragischen Banalitäten« abzuschließen: *»Es vergeht kein Tag ohne das Treibgut der Erinnerungen.«*
Jenes »Treibgut der Erinnerungen« ist offenbar verschiedenen Textstellen der *Niederschrift* entlehnt, die Boëtius vor vierzig Jahren in seiner Dissertation zusammentrug, woran er sich – Ironie des Schicksals – bei der Niederschrift von *Phönix aus Asche* wohl nicht mehr erinnern konnte. Zum einen folgende Textstelle: *Die Erinnerung ist ein weites Meer. Man kann eine Strecke hinausschwimmen. Man kann es nicht durchschwimmen. Man würde versinken.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 41)
Horn spricht von der »natürlichen Verwesung der Erinnerung« (s. Bd. III, S. 473); es heisst, seine Erinnerungen »trieben wie Leichen in einem Flusse«. (III, S. 422) (Boëtius 1967, 91)
Das leidige Thema von Frau und Kindern beendet Lund in *Phönix aus Asche* schließlich mit folgenden Worten: *»Aber ich will sie nicht wieder sehen. Um keinen Preis. Alles, was wir miteinander zu tun haben, ist die Vergangenheit. Eine Brücke über einen Fluss macht keinen Sinn mehr, wenn das eine Ufer verschwunden ist.«* (Boëtius 2000, 14)
Diese Aussage läßt sich treffend auf Boëtius' Verhältnis zu Jahnn übertragen, dem gegenüber er ähnlich in der Schuld steht wie Lund gegenüber Frau und Kindern. Beide, Boëtius wie Lund, neigen offenbar, wenn's ernst wird, zur Flucht. Denn statt die »Vergangenheit« in einer Begegnung mit Frau und Kindern aufzuarbeiten, entschließt Lund sich, den Ursachen des Hindenburgabsturzes und dessen Zusammenhang mit seiner Lebensgeschichte nachzuspüren, wie auch Horn sich nach dem Gespräch mit dem Fremden entschließt, den Ursachen des Verbrechens auf hoher See und dessen Zusammenhang mit seiner Lebensgeschichte nachzuspüren; und wie Horn in der *Niederschrift* den Schiffbruch zur Metapher für das Rätsel seines persönlichen Schicksals stilisiert, so stilisiert Boëtius in *Phönix aus Asche* den Schiffbruch der »Hindenburg« zur Metapher für das Schicksalsrätsel seines Helden. Boëtius läßt Lund der traurig

zurückbleibenden Marta erklären, warum er sie so kurz nach seiner Ankunft schon wieder verlassen muß: *»Ich werde erst eine Zukunft haben, wenn ich über eine Vergangenheit verfüge, die ich begreife. Ich ertrage es nicht, dass mich etwas aus der Bahn geworfen hat, das ganz offensichtlich mehr war als ein bloßer Zufall. Ich will die Hintergründe kennen von diesem angeblichen Unfall.«* (Boëtius 2000, 22)

Auch hiermit bezieht Boëtius sich wortwörtlich auf den Anfang der *Niederschrift* und bezeichnenderweise auf jene Textstelle, die in Stach so nachhaltigen Eindruck hinterließ: *»Vielleicht leben noch viele der Besatzung«, sagte ich, »und der Schiffbruch hat sich ihnen eingegraben. Des nachts träumen sie davon. Es hat vielleicht ihr Leben verändert, wie das meine verändert worden ist. Ich wurde angefaßt und aus der Bahn geworfen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 9)

Damit sind die Parallelen in der Handlungs- und Motivstruktur der *Niederschrift* und ihres Wiedergängers »aus Asche« keineswegs erschöpft. Um die mysteriösen Umstände des Schiffsunglücks aufzudecken, nimmt Horn in der *Niederschrift* schließlich Kontakt zum Reeder auf, indem er sich per Post an ein ehemaliges Besatzungsmitglied wendet (siehe Kapitel 3.6.2). So nimmt auch Lund in *Phönix aus Asche* über die Angehörigen eines ehemaligen Besatzungsmitgliedes der »Hindenburg« namens Edmund Boysen Kontakt zu diesem auf. Von Boysen erhofft er sich, die wahren Ursachen des Absturzes betreffend, Aufklärung. Im Gegensatz zu Jahnns Reeder besitzt Boëtius' Boysen allerdings – worauf die Namensähnlichkeit indiskret hindeutet – ein lebendiges Vorbild: Henning Boëtius' Vater Eduard Boëtius, der tatsächlich den Absturz der »Hindenburg« überlebte und auf dessen historischem Zeugnis der Roman des Sohnes basiert. Boëtius hat diesen dem Vater denn auch gewidmet. Der Roman-Boysen hat eine Frau und einen Sohn, der bezeichnenderweise den Vornamen Jan trägt und mit seiner Mutter auf einer Nordseeinsel wohnt, wie dies in Boëtius' Kindheit tatsächlich der Fall war. Indem Boëtius Lund den Kontakt zu Boysens Familie aufnehmen läßt, läßt er den Helden also einer Vorstellung seiner selbst im Kindesalter und einer Vorstellung seiner noch jugendlichen Mutter begegnen. Jan Boysens Mutter lebt, wie vermutlich einst Boëtius selbst und dessen Mutter, zeitweise getrennt vom Vater, der nach der brüsk beendeten Laufbahn als Luftschiffer nun zur See fährt.

Doch flüchtet der erwachsene Boëtius sich damit, wie Reemtsma mit der Vorstellung seiner selbst als Junge in der väterlichen Bibliothek, in eine rein fiktive Vergangenheit, die es ihm ermöglicht, die Dinge so zu sehen, wie sie ihm behagen. Die in *Phönix aus Asche* fiktional verfremdet erzählte Geschichte seiner Jugend hat nichts mit deren Realität und nur wenig mit der des Erwachsenen zu tun, der Boëtius inzwischen geworden ist. Dieser Realität könnte er sich nur durch die Begegnung mit sich selbst im anderen nähern. Ihr aber wich Boëtius wie Horn schon als junger Mann aus und tat es, wovon *Phönix aus Asche* zeugt, wie Horn auch noch, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war. Da er des seit Jahrzehnten unerkannt in ihm hausenden Fremden nicht gewahr wird, bleibt das sich unter der Maske Lunds verbergende Gesicht des Autors Boëtius unleidlich: *Am nächsten Tag wurde er krank. Er hatte Schmerzen im Gesicht. Als ob hinter seinem neuen Gesicht das alte wuchs. Eine Maske hinter der Maske, die sie zu sprengen drohte.* [...] *Er stand vor dem Spiegel und hatte eine Nadel in der Hand, mit der er am liebsten in diesen Ballon gestochen hätte. Mit einem Knall das ganze aufgeblähte Monstrum an Gedanken, Gefühlen, Erinnerungen in kleine, schrumplige Fetzen zerplatzen lassen.* (Boëtius 2000, 17)

Doch die Begegnung mit dem anderen in sich findet nicht statt. Dafür möchte Boëtius viel zu sehr für das geliebt werden, was er nicht – und gerade dadurch in den und durch die Augen der Vielen – eben doch ist: *Ich hatte großen Erfolg mit meiner Sklavenleistung. Die anwesenden Gäste rotteten sich um mich zusammen. Sie klatschten, sie klopften mir auf die Schulter, sie schrien bravo und Meister. Und alles nur, weil ich mich der Maschine unterworfen hatte und den Tyrannen übertyrannisierte.* (Jahnn, Niederschrift I,169)

Horn, der Blut geleckt hat, gibt darauf in Kürze sein erstes Konzert. Sein Freund und Diener Tutein rührt für ihn die Werbetrommel und *verkündete, so daß auch fremde Besucher es hören konnten, sein Freund werde den ehrenwerten Gästen auf eine neue Weise vorspielen: mit Händen und Füßen und einer Papierrolle dazu, wie sie es schon vordem gehört, aber doch beispiellos schwieriger in der Ausführung, als akrobatische Leistung, unter Zuhilfenahme aller Extremitäten, auch der Nase. Usw.* (Jahnn, Niederschrift I, 172)

Die Weltneuheit dieser Vorführung aber beruht, wie auch das Werk des Literaturwissenschaftlers und Schriftstellers Boëtius, auf einer Täuschung. Was der junge Horn dem Publikum mit wildem Gezappel als eigenständige Improvisation auf dem Klavier verkauft, ist derselbe »barbarische Marsch«, der stets auf dem »kunstvollen Instrument der Gebrüder Monzzi« erklingt und den Horn, der die gelochte Papierrolle heimlich ausgebaut hat, mit einem Lederschlageisen um ein paar Löcher ergänzt hat, die seine gymnastischen Übungen an der Tastatur gerechtfertigt erscheinen lassen. Horn verrät dem Leser: *Tutein, im Hintergrund, warf eine Münze in den dafür bestimmten Kasten, und die mit Löchern überschwemmte Papierrolle entfesselte die Symphonie der passenden und unpassenden Übermalungen einer Komposition, deren Einfall nicht von mir stammte.*

Das getäuschte Publikum aber ist begeistert von Horns »akrobatischer Leistung«. Kaum ist die Papierrolle abgespult, muß Horn »sein Stück« nochmals zum Besten geben. *Als aber die Hälfte des Musikstückes vorüber war, gab ich mein Spiel zum Schein auf, erhob mich, verließ die Tastatur, ging zu den Gästen und überließ der Maschine die Ausführung des Restes. Ich glaubte damit das Wunder der Darbietung ins Ungemessene zu steigern.* (Jahnn, Niederschrift I, 173)

Der junge Horn verbindet mit diesem Schritt die Hoffnung auf eine echte Wertschätzung seiner Leistung, die in seinen Augen immerhin in einem durch und durch gelungenen Täuschungsmanöver besteht. Doch Horns Publikum reagiert, wie wohl auch das Publikum einer Lesung reagieren würde, wenn Boëtius den Zuhörern das ins Gesicht sagen würde, was er im *Lesereiser* über sein Verhältnis zu dem Werk sagt: *Das Ergebnis meines Tuns aber war niederschmetternd. Das Publikum kam allmählich zu der Überzeugung, daß es enttäuscht war. Man konnte sich das Ganze nicht erklären. Und als man es sich erklärt hatte, fühlte man sich genasführt.*

Mit falschen Vorstellungen von Originalität und künstlerischer sowie wissenschaftlicher Leistung drängen die Hörer und Leser sowohl den jungen Horn als auch den Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Boëtius geradezu in die Rolle des Betrügers und geben diesem keinerlei Anlaß, sich schöpferisch weiterzuentwickeln. So bleibt dem »Künstler«, will er von seiner Tätigkeit leben beziehungsweise einen nennenswerten Erfolg mit ihr haben, letztlich nichts übrig, als

das Publikum und in diesem zugleich sich selbst für das zu verachten, was er tut: *Und deshalb hat ein Autor, der diesen Titel verdient, auf einer Lesung auch jenen chimärischen Gesichtsausdruck, in dem sich eine curiöse Mischung aus Entsetzen, Stolz und Hilflosigkeit spiegelt. Und deshalb wirkt er im Grunde wie ein dem Grabe Entstiegener, der nun davon berichtet, daß er elysische Felder gesehen habe, die nirgendwo anders existieren als in den Köpfen wohlmeinender Idioten.* (Boëtius 2002, 126)

3.6 *Die Niederschrift* als Psychogramm eines Sexualstraftäters. Horns kreative Forschung nach den Ursachen seines Verbrechens

3.6.1 *Das große Weib.* Horns Selbsterfindung als Frau im Bewußtsein unabänderlicher Männlichkeit

Zu Beginn seiner Laufbahn als Komponist ist Horn dem reproduktiven materiellen Prinzip verhaftet. Dieses verkörpern der Selbstspielapparat und dessen Besitzerin Uracca de Chivilcoy. Wie Horn sich im Verlauf der *Niederschrift* psychisch und sexuell vom materiellen Prinzip zu lösen beginnt, vollzieht sich auch die Ablösung auf dem Gebiet der Kompositionskunst. Noch in Bahia Blanca tut Horn den ersten Schritt in die schöpferische Freiheit. Das enttäuschende Konzerterlebnis mit Uraccas automatischem Klavier führt dazu, daß er sich, gleich dem Superkargo, selbst überbietet, auf die vorgefertigte Komposition der gestanzten Papierrolle im Inneren des Instruments verzichtet und auf jungfräulichen Rollen eigene Kompositionen für das »kunstvolle Instrument der Gebrüder Monzzi« zu stanzen beginnt: *Weltvergessen wuchtete ich meine Arbeit vorwärts, rechnend, stanzend, den Irrgarten harmonischer Zufälle durchtappend.* (Jahnn, Niederschrift I, 182)
So beschreibt Horn die Anstrengungen des jungen Künstlers, der er gewesen sei. In diesem Stadium künstlerischer Entwicklung vollzieht der junge Horn musikalisch nach, was den Schreibakt seines neunundvierzigjährigen Erfinders prägt: *Wenn mir mein Tun nur noch Gestrüpp schien, dachte ich an die geläuterte Form harter Kristalle, zeichnete ihre Umrisse und Projektionen auf das Papier, das ich zu stanzen vorhatte, suchte die reinen Durentsprechungen des Bildes, die harten Klänge des Glaubens.*

So schwer es Horn auf künstlerischem Gebiet fällt, zur vergeistigten Schöpfung vorzudringen, so schwer gelingt ihm dies auch auf sexuellem Gebiet. In diesem Sinne repräsentiert Horns Beziehung zu Uracca de Chivilcoy sein Verhaftetsein in einer rein körperlichen Vorstellung von sexueller Erfüllung. Wie der Fremde, Tutein und Ma-Fu ist auch Uracca kein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern entspricht Horns Vorstellung von einem Typ Frau, mit dem ihn innerlich und äußerlich nichts zu verbinden scheint – in Wirklichkeit aber ist er Uracca von Herzen zugetan. Dies gibt die sich zwischen den Zeilen seines Berichts abzeichnende Verkleidungsaktion zu erkennen, die Horn dem Leser wohlweislich verschweigt und durch die er sich offenbar zur Erfindung der »Uracca«-Figur inspirieren ließ: *Dueña Uracca de Chivilcoy, die sich den Viehhändlergästen kaum auffällig gekleidet zeigte, benutzte die stillen Tage, um sich herauszuputzen.* (Jahnn, Niederschrift I, 178)

So beschreibt Horn die sonntäglichen Auftritte der drallen Wirtin vor ihren jugendlichen Hotelgästen, durch deren Augen Horn sich im Kostüm Uraccas offenbar vor kurzem wohlgefällig im Spiegel betrachtet hatte: *Sie gehörte zu jenen alternden Frauen, die freiwillig und endgültig auf das krause Wellenspiel der Liebe verzichtet haben, aber den Anschein aufrechterhalten, als wären sie große Kokotten.*

Auch diese Äußerung über die südamerikanische Hotelwirtin sagt viel über deren Erfinder Horn aus. Zwar ist dieser weder eine »große Kokotte« noch präsentiert er sich in der Öffentlichkeit so, doch vermag er dem Geschlechtsakt gewöhnlichen Zuschnitts so wenig abzugewinnen wie die altjüngferliche Uracca; was Horn jedoch wiederum nicht daran hindert, den Geschlechtsakt und die Frauen zu idealisieren, wie Uracca dies mit ihrer zur Schau getragenen Fruchtbarkeit vor den Augen der beiden jungen Männer im Hotel tut: *Sie besaß prächtige und auffallende Roben.* (Jahnn, Niederschrift I, 179)

Wie ihre »Roben« die Wirtin kurzfristig darüber hinwegtäuschen, daß sie eine unfruchtbare alte Vettel ist, so täuschen sie Horn, der diese Vettel verkörpert, zumindest kurzfristig darüber hinweg, daß er keine richtige Frau ist, wo er doch – zumindest seinem eigenen Männlichkeitsideal entsprechend – schon kein richtiger Mann, sondern nur eine geschwätzige alte Tunte ist: *Es gefiel ihr, wenn sie mit dem Ankleiden fertig war, sich zu uns an den Tisch zu setzen und mit mög-*

lichster Ausdehnung zu plaudern. Beim Schreiben dieses Satzes verliert Horn völlig aus den Augen, daß er mit dem Leser ähnliches zu tun gerade dabei ist. *Ihr Gesicht beschattete meistens ein radgroßer Hut aus feinstem Strohgeflecht, von einer mächtigen Straußenfeder eingefaßt, unter dessen Rand sie beständig an ihren Haaren ordnete.*

Doch »beschattet Uraccas Hut« deren »Gesicht« nicht nur, weil Horn, der im Spiegel stets nur seine verführerisch geschminkten Lippen sah, dadurch die Illusion aufrechtzuerhalten vermochte, er sei tatsächlich Uracca. »Uraccas« Gesicht bleibt auch im Schatten, weil die Schilderung ihrer Gesichtszüge dem Leser verraten hätte, daß Uracca in Wirklichkeit ein Mann ist. Fast schon eine Spur zu deutlich kommen kurz darauf sogar die Gummibälle zum Vorschein, mit denen Horn bei der Kostümierung offenbar die Körperpartien betonte, auf die es ihm besonders ankam und die wie echte Brüste und Fettpolster schwer um seinen kantigen Männerkörper herumschlenkerten: *Ihre Hüften waren gleich dem Busen wie Gummiblasen herausgearbeitet und zitterten anstößig.*

Die an Uracca »herausgearbeiteten« Körperpartien markieren die weiblichen Geschlechtsorgane, die Horn, der mit seinem Körper und seinem Geschlecht stets hadert, ähnlich faszinieren wie der Reproduktionsmechanismus des automatischen Klaviers. Für Horn, der sich auf künstlerischem wie sexuellem Gebiet gleichermaßen sinnlos und unproduktiv vorkommt, sind künstlerische wie auch sexuelle Reproduktion der Inbegriff des Schöpferischen. Das Austragen und Gebären eines Kindes ist ihm künstlerische Leistung, Schwangerschaft und Wehen sind dem Martyrium vergleichbar, das ein Künstler bei der Herstellung seines Werkes durchlebt. Daß es keineswegs damit getan ist, einem Kind das Leben zu »schenken« – wie es dem gängigen Klischee »produktiver« Weiblichkeit entsprechend heißt –, sieht der dem Mutterleib zwar entbundene, psychisch jedoch noch darinsteckende Horn nicht. Erst muß er sich in einem zweiten, mit beträchtlichen Seelenqualen verbundenen Geburtsakt von den falschen Vorstellungen befreien, denen er sich hinsichtlich des eigenen wie des anderen Geschlechts hingibt. Diesen »Geburtsakt« leitet er nun, sieben Jahrsiebente, nachdem seine Mutter ihn zur Welt brachte, mit der Spiegelung seiner selbst in den Figuren ein, die er sich im Rahmen seines so grotesken wie makaberen Schauspiels vorstellt.

Als Hauptfigur kommt Uracca, die mit ihrer Aufdringlichkeit und ihrer Putzsucht Horns latente Abneigung gegen das weibliche Geschlecht verkörpert nicht in Frage. Weit interessanter erscheinen Horn in dieser Hinsicht die ihm charakterlich und altersmäßig fernerstehenden weiblichen »Schätze«, die im Keller lagern und die es nur nach oben zu befördern gilt, um sie am Liebesdrama teilnehmen zu lassen.

Tutein ist von dieser Idee – wie schon beim Chinesen- und dem Zimmermädchen – keineswegs erbaut. Denn er repräsentiert jenen Teil von Horns Persönlichkeit, der dem weiblichen Geschlecht abgeneigt und in seinem Selbstbild entsprechend unterdrückt ist: *Meine Augen streiften das starre Gesicht Alfred Tuteins. Ich las darauf gleichgültige Abwehr, einen müden Schrecken.* (Jahnn, Niederschrift I, 184)

Doch erstens bleibt Tutein nichts übrig, als sich der Übermacht zu beugen, und zweitens »weiß« auch er, daß er seinen Herrn nur anhand von dessen latenter Abneigung gegen das weibliche Geschlecht für sich gewinnen kann. In gewisser Weise sogar in ihrer beider Sinn betätigt sich der mittlerweile vom Leichtmatrosen zum Viehhändler aufgestiegene Tutein also als Menschenhändler.

Mir kam, im äußersten Drang meines Verlangens, die Photographie eines Negermädchens in die Hände. (Jahnn, Niederschrift I, 185)

Wie sich sogleich zeigen wird, macht Horn nach dem Vorbild dieser »Photographie« aus dem weißen »Zimmermädchen« Melania mit Hilfe des bereits aus der Ma-Fu-Episode bekannten Teerkochtopfes ein hübsches Negermädchen. Der Name »Melania«, der an den Pigmentstoff Melanin erinnert, verweist bereits auf das tragische Schicksal, das den weiblichen Leichen unter Horns Händen gewöhnlich zuteil wird. *Die blanken Schenkel des jungen Menschentieres, der gewölbte Schatten ihrer Leibesmitte warfen mich in einen roten Strom, wo es keine Gedanken gab, keine Verantwortung, kein Sichentsinnen, keinen Reichtum, keine Armut, keine Jugend, kein Alter.*

Durch die »Schwarze« erhofft Horn sich den ersehnten Einblick in das Gesetz des undurchsichtigen Schicksals, das ihn dem weiblichen Geschlecht stets entgegenstreben und ihn sich beinahe im selben Augenblick brüsk wieder davon abwenden läßt. Über Tutein schreibt er: *Er schleppte ein braunhäutiges Mädchen in unser Zimmer. Ich habe niemals erfahren, welcher Art seine Bemühungen gewesen sind, ihrer*

habhaft zu werden, sie gleichsam mir, sich selbst, einem krausen Plan dienstbar zu machen. (Jahnn, Niederschrift I, 185f.)

Daß Horn den geteerten Schatz, den er auf den nächsten Seiten als die etwa vierzehnjährige jungfräuliche Prostituierte Egedi in seine Lebensgeschichte einführt, vor kurzem selbst die Kellertreppe hinaufgeschleppt hat, um ein wenig zu improvisieren, soll niemand erfahren. Doch fällt es Horn im Gegensatz zu Tutein, der ihm als Figur immer besser gelingt, sichtlich schwer, das »Negermädchen« zum Leben zu erwecken. Den Namen erhält das schwarze Kind erst einige Seiten nach seiner ersten Begegnung mit dem jungen Horn. Außerdem fällt dem alten Horn beim besten Willen nicht ein, was er das Mädchen mit dem jungen sprechen lassen könnte: *Sie hatte, um ihre Vorstellungen und die mancherlei Stufen ihrer Gefühle bekanntzugeben, nur wenige ausdruckslose Worte bereit. Ihr Gesicht war ernst oder es lächelte. Aber es konnte nicht weinen oder einen Schimmer echten Glückes bekommen.* (Jahnn, Niederschrift I, 186)

Was zum einen daran liegt, daß dieses weibliche Wesen nicht mehr ist als ein Stück verwesendes Fleisch, zum anderen daran, daß das »Gesicht« wie immer aus einem kopflosen Rumpf besteht; und drittens spiegeln sich in der nicht-spiegelnden geteerten Körperoberfläche die Gefühle, die sich in Horns Auseinandersetzung mit einem weiblichen Wesen stets rasch verflüchtigen und ihn als lebendigen Toten zurücklassen: *Es war starr, unverbraucht, von strenger Einfalt, die Haut der Wangen war körnig wie gebörtelter Marmor, doch dunkel wie teergetränktes Tauwerk.*

Im ersten Band von *Hagers Handbuch der pharmazeutischen Praxis* aus dem Jahr 1925 heißt es: ***Pix liquida, Holzteer. Eigenschaften** und **Erkennung.*** [...] *Braunschwarze, in dünner Schicht durchscheinende, klebrige Flüssigkeit von eigenartigem brenzlichen Geruch. Er enthält körnige Ausscheidungen.* (Hager, 478)

Die Präparierung des weiblichen Leichnams hat Horn offenbar liebevoll wie der ägyptische Priester vorgenommen, der, bevor der Sargdeckel über Tut-ench-Amun geschlossen wurde, noch einige Eimer voll Konservierungsflüssigkeit über den Leichnam des jungen Pharao geschüttet hatte. Daß der Priester damit auf Dauer mehr kaputt als ganz machte, ahnte er gewiß nicht: *Die Mumie sowohl wie der goldne Sarg hatten den großen Mengen Salböls, das aus flüssigem Fett, Harz*

und möglicherweise Holzteer bestand, nicht standgehalten. Die Reste dieser Öle hatten sich zu einer schwarzen, pechartigen Masse verdickt, die sowohl die Mumie als auch ihre Maske an den Boden des Sarges festklebte. (Carter, 19)

Im Falle Tut-ench-Amuns führte dies zu erheblichen Schäden am kostbaren hölzernen Innensarg und an der Leiche des jungen Königs und erschwerte überdies die wissenschaftliche Untersuchung des Leichnams, der dem Sarg nicht entnommen werden konnte. Auch die von Horn durchgeführte Präparierung des weiblichen Leichnams steht unter keinem guten Stern: *Sie stand plötzlich im Zimmer; ein dürftiges Kleid aus Baumwolle, von schmutziggrüner Farbe, hing wie eine Besudelung an ihr.* Er hätte ihr wenigstens ein neues Kleid kaufen können, statt ihr nochmals das in Fetzen gerissene Gewand des »Zimmermädchens« überzustreifen. Horn – sich des kurzen, aber hinreichend verführerischen Reigens erinnernd, den er mit der dunklen Schönheit vor dem Spiegel getanzt hatte – schreibt: *Gleich einem vergrößerten Schatten bewegte sich Tutein unmittelbar hinter ihrem Rücken, schritt nach links, wenn sie es tat, wich zurück, wenn sie sich dazu anschickte.* Und schon ging es zur Sache: *Noch ehe es zum Austausch irgendwelcher Worte kam, begann er an ihrem Kleide zu nesteln.* Kurzerhand dichtet Horn die Handgriffe, die er selbst vorgenommen hatte, dem treuen Diener an. *Es fiel plötzlich von ihrem Körper ab, und die junge Negerin bot mir die volle Pracht ihrer schrundenlosen mattglänzenden Haut.* Liebevoll hatte er die Stichwunden und Schnittstellen genäht und versiegelt, bevor er das »Mädchen« mit der »schwarzen Haut« versehen hatte, die ihm später, zumindest für Augenblicke, eine Illusion von Unversehrtheit vermittelte: *Wie nur auf dem Grunde unserer angstlosen Träume, wo die Erfüllungen, die uns die Wirklichkeit unseres Wachseins verschließt, uns während einer Sekunde streifen, um wieder zu zerschellen, den Durst nach jener vollkommenen Harmonie hinterlassend, so war dieser Augenblick: Die fleischlichen Formen so natürlich in der Wärme des atmenden Menschen, so tierhaft zum Milchabsondern vorbestimmt die feste Rundung der jüngst erwachten Brüste, und doch alles – als ob wir es nicht im Traume wüßten – nur ein durchsichtiges Glas.* (Jahnn, Niederschrift I, 187f.)

Jenes »durchsichtige Glas«, an dessen Rand ein unsichtbarer Dritter mit dem Finger entlangzufahren scheint, bis es tönt, ruft im hörenden Menschen eine Erinnerung wach. Vor seinem inneren Auge er-

steht ein Bild, das Horns undurchsichtige Schwärmerei in neuem Licht erscheinen läßt: Rhythmisch und motivisch knüpfen die zuletzt zitierten Sätze aus der *Niederschrift* an jene Sätze aus Jahnns Versuch über *Das große Weib* an, das dem Betrachter auf den ersten Blick so lebendig erscheint wie die Prostituierte Egedi dem Leser von Horns Niederschrift: *Die jungen Brüste wie Knospen. Und doch bildete sie kein Verliebter. Als Sache thronen sie. Wann je wurde ein Weib, ein totes Weib so erniedert, so entblößt und gleichzeitig so erhoben? Denn das gezeichnete Innere erhebt sich wie eine versunkene Märchenwelt an die Oberfläche des plastischen Leibes, der bestehen bleibt, durchsichtig wie Glas, fest auch in den Formen. Er wölbt sich wie nur je unzerstückt.* (Jahnn 1991 I, 702)

Nicht nur vor Jahrhunderten, als da Vinci nach zahlreichen Sektionen weiblicher Leichname im Schweiße seines Angesichts *Das große Weib* schuf, »wurde ein Weib, ein totes Weib so erniedert, so entblößt und gleichzeitig so erhoben«. Über das »Weib« Egedi schreibt Horn: *Ich faßte nach dem jungen Menschen. Ich preßte ihn, betastete ihn, ich warf ihn nieder.* (Jahnn, Niederschrift I, 187)

Über da Vincis Zeichnung *Das große Weib* äußert sich Horn, wie sich im zweiten Band der *Niederschrift* herausstellt, entsprechend kritisch: *Auch er* [Leonardo] *hatte auf einem riesigen Bogen Papier das große Weib dargestellt, mit blühendem Fleisch und jungen Brüsten; aber auf gespenstische Weise ausgehöhlt, verraten, soweit entblößt, daß man ihre erste kaum aufgesprossene Schwangerschaft erkennen kann.* (Jahnn, Niederschrift II, 513)

Allerdings ist Horns Darstellung des mehr schwarzen als großen Weibes Egedi bei näherem Hinsehen nicht minder »gespenstisch« und »durchsichtig« zumindest für den, der Jahnns Hinweise entsprechend zu deuten weiß. Jahrhunderte nach da Vinci, der dem Weib so schamlos ins Eingeweide blickte, erniedrigt Horn das Weib auf seine Weise: *Ich schmiegte mich ihm keuchend an.* (Jahnn, Niederschrift I, 187)

Doch Sex mit der Toten interessiert Horn fast so wenig, wie er da Vinci im Zusammenhang mit den Leichen interessierte, die er zur Herstellung seiner Zeichnung aufschnitt: *Mein Genuß war zuende, ehe er in mir vorbereitet war.* Horn hat offenbar auch die Körperöffnungen des »Weibes« vorsorglich mit der schwarzen Masse verschlossen und muß sich nun mit Masturbation begnügen. *Doch mein Fleisch war weiser als ich, es betrog mich diesmal nicht, es gab mir die zähe Kraft einer*

gewalttägigen Überzeugung; daß ich ein wildes Recht ausübte, daß ich Blut mit Blut mischte, daß ich erst schweißnaß und erschöpft bekennen würde, dankbar und wunschlos zu sein. Wie Gilles de Rais, der, noch ehe da Vinci das Licht der Welt erblickte, bereits dem Willen der Kirche zuwidergehandelt und in seinen Exekutionsräumen manche Sektion durchführt hatte. Das Protokoll von Gilles de Rais' öffentlichem Geständnis besagt: *Die toten Kinder beschlief er, und die, welche die schönsten Köpfe und Glieder hatten, stellte er zur Schau, ließ in grausiger Weise ihre Körper öffnen und ergötzte sich am Anblick ihrer inneren Organe.* (Vgl. Bataille 1987, 488)

Im Essay-Fragment *Die anatomischen Zeichnungen Lionardos* beschreibt Jahnn das Mysterium, das die weiblichen Geschlechtsorgane mutmaßlich auch für Horns historisches Vorbild darstellten und verrät damit zugleich, was Horn dem Leser seiner Niederschrift verschweigt: *Die Schenkel schließen sich über ein unaussprechliches Geheimnis, das nun plötzlich mit seinem inneren Gesicht hervorbricht und Organ wird, sich fortsetzt zum Uterus, der abstrakt, unwirklich, nicht nachgebildet, halb schwanger als ein sphärisches Gebilde erscheint, als Symbol ferner Welten, die in ihm erträumt werden.* (Jahnn 1991 I, 702)

In Wirklichkeit war Horns Traum von der sexuellen »Offenbarung« des »Weibes« bald schon zu Ende geträumt: *Als ich schwer atmend im schwarzen Strom der jagenden Pulsschläge dalag, bemerkte ich einen Gestank.* (Jahnn, Niederschrift I, 187)

Dies berichtet Horn, offenbar angewidert des Augenblicks gedenkend, in dem es ihm nach einiger Anstrengung endlich gelungen war, die teerversiegelte Bauchdecke ein Stück weit zu öffnen. Wenige Tage im Keller hatten aus der vierzehnjährigen Jungfrau innerlich eine alte Vettel gemacht: *Ein Abscheu beschlich mich. Ich glaubte, mich erbrechen zu müssen.* Da er aber nicht niederschreiben darf, warum »er sich erbrechen zu müssen glaubte«, und den Verdacht des Lesers, er hätte es mit einem Leichnam zu schaffen gehabt, nicht nähren möchte, läßt er sich rasch etwas anderes einfallen: *Die Haut der schwarzen Gefährtin roch nach Knoblauch und Asa foetida. –*

Der inzwischen offenbar verfaulte Schoß »Egedis« ist auf zynische Weise ein Sinnbild für Horns Liebe zum »Weib«. An dieser ist nicht weniger faul als an dem von Horn so begehrten Geschlechtsorgan. Der geschwärzte Leichnam, dem es angehört, verweist darüber hin-

aus auf die »Schwärzung«, das erste, auch »Fäulnis« genannte Stadium des Großen Werkes. Die Erkenntnis seiner sexuellen Bestimmung betreffend, befindet Horn sich zu diesem Zeitpunkt seiner Niederschrift noch immer in der »Fäulnis«. Die Tatsache aber, daß er sich nach der bitteren Enttäuschung mit dem großen schwarzen Weib sogleich dem Freund Tutein zuwendet, deutet bereits auf den zunehmenden psychosexuellen Erkenntnisgewinn hin: *Ich suchte die Blicke Tuteins, einen Trost. Er* [der dem »Geschlechtsakt« offenbar in der Manier der de Rais'schen Diener beiwohnte] *stand lächelnd da, ganz ungerührt, als wäre jene dem Dritten peinliche Vereinigung zweier Menschen fern von ihm vollzogen worden; als hätte er die Rolle eines wohlmeinenden Gratulanten, der gerade angekommen und sich auf ein Gläschen Süßwein und feines Gebäck freut, als Belohnung für einen unbekümmerten Glückwunsch.* (Jahnn, Niederschrift I, 187f.)

Für »Tutein« ist Egedis Gestank keine Überraschung, sondern ein schicksalhaftes und begrüßenswertes Ereignis, das mit ebensolcher Gewißheit eintritt wie die Verwesung der Toten. Horn aber mag die Schicksalhaftigkeit dieses Ereignisses so wenig einsehen, wie er einsehen mag, daß auch lebendige Frauen, denen er sich sexuell nähert, ihm wie der Leichnam vorkommen, den begattet zu haben er vorgibt.

»Das Fett an meiner Hand stinkt«, läßt er den jungen Horn Tutein ungeduldig anschreien, nachdem dieser ihn zuvor mit dem Satz *»Neger riechen stark«* zu trösten versucht hatte (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 188). Horn gerät so in Rage über die scheinheilige Wohlgemeintheit von Tuteins Reaktion, daß er sich fast verrät: *(Die Überraschung war so heftig, daß ich einen entsetzlichen, kaum vorstellbaren Zusammenhang für möglich hielt, etwa, daß ich es mit einem Leichnam zu schaffen gehabt hätte.)*

Horn hat nicht übel Lust, Tutein die Schuld an der stiefmütterlichen Behandlung der weiblichen Geschlechtsorgane zuzuschieben. Doch eine derartige Bezichtigung käme ihn selbst teuer zu stehen. So beschränkt er sich darauf, Tutein die Schuld am Gestank der Geliebten zuzuschreiben: *»Du wolltest mich zum Erbrechen bringen. Du suchtest einen Apotheker oder Drogenhändler auf und verlangtest ehrbaren Gestank.«* (Jahnn, Niederschrift I, 190)

Doch in seinem Zorn entlarvt Horn auch weiterhin mehr sich selbst als den ehemaligen Leichtmatrosen, der auf die Vorwürfe seines

Herrn verstockt schweigt. Denn nicht Tutein, sondern Horn erweist sich im zweiten Band der *Niederschrift* als Stammkunde eines Fastaholmer Apothekers, von dem er unter dem Vorwand, es für landwirtschaftliche Zwecke zu gebrauchen, nicht nur die Chemikalien für die Konservierung des »Leichtmatrosen« bezieht, sondern offensichtlich auch das immer häufiger gebrauchte Morphium (siehe Kapitel 3.7.3). Auch die uninspirierte Art und Weise, in der Horn im fiktiven Gespräch mit Tutein den ihm als Brechmittel bekannten Stoff »Asa foetida« einsetzt, klingt wenig überzeugend: *»Er gab dir, was dir bis dahin unbekannt war, ein braunes Harz, den Abstrich des Teufels, wie man sagt. Ich kannte dies Brechmittel und erkenne es wieder.«*
Dies klingt mit voller Absicht Jahnns, wie aus dem Handbuch abgeschrieben. Denn Horn verschweigt an dieser Stelle, daß »Asa foetida«, der sogenannte Teufelsdreck, sich Handbüchern des Aberglaubens und der schwarzen Magie zufolge zum Exorzismus eignet. Bei dem Teufel aber, den jemand dem »Negermädchen« Egedi mit Hilfe des Teufelsdrecks austreiben wollte, handelt es sich um niemand anderen als Horn selbst. Der Gestank des »Weibes« bietet ihm einen wunderbaren Vorwand, am Ende dieses unglückseligen Tages den Kopf in den Schoß des besser gepflegten, frisch gewaschenen und ungeteerten »Leichtmatrosen« zu legen: *Da gewahrte ich, Tutein hielt sich über mich gebeugt. Seine Brust war entblößt.* Wie die einer Mutter, die dem daruntergebetteten Säugling den Quell ihres Trostes bietet. *Seine Brustwarzen zeichneten sich undeutlich vor meinen ertränkten Augen. Wie ein lichter Himmel mit einer dunklen Sonne und mit einem dunklen Mond.* Wieder einmal beschert ihm die Entzweiung mit dem grossen Weib einige Stunden himmlischer Harmonie mit dem besten Freund: *Ich lag unter dem weißen Himmel und starrte gegen die warme Wölbung, verwundert und ergeben wie ein Tier, das, eben noch verfolgt, die Rettung in einer Höhle gefunden hat.*
Gegen Ende der »schwarzen Phase der Verwesung« geht Horn allmählich ein Licht auf. Doch bis die »dunkle Sonne« und der »dunkle Mond« in die erlösende Konjunktion treten, muß Tutein seinem Herrn »mit Weibern« noch eine Weile zu Diensten sein. Mit einer neuen, leicht parfümierten Haut stellt er Horn »Egedi« kurz darauf wieder zur Verfügung: *Ihre Haut war frisch, duftete in tiefen Tönen nach*

Nuß und englischer Seife, nach ihr selbst, ein schwacher Ruch nach angesengtem Horn und Verwesung. (Jahnn, Niederschrift I, 191)
Doch kommt Horn die Liebe zu Egedi nun trotz der Mühe, sich ihren Körper schmackhaft zu machen, anrüchig vor; zumal er spürt, daß er Tutein, der ihn so selbstlos über das tragische Ereignis mit dem großen Weib hinweggetröstet hat, mit der Liebe zu Egedi zuwiderhandelt: *Nun bemerkte ich an einem der folgenden Tage, Tutein war verweint, als er die Negerin von mir fort durch die nächtliche Stadt geleitete.* (Jahnn, Niederschrift I, 192)
Zu diesem Zeitpunkt beschließt Horn, das »Mädchen« endgültig in der Versenkung verschwinden zu lassen. *Er war noch immer der Vermittler zwischen ihr und mir. Ihre Wohnung wurde mir verheimlicht. Und sie bewahrte das Geheimnis so gut wie er.*
Dieses Mal ist es jedoch nicht Tutein, der dem unschuldigen Kind den Garaus macht. Es ist das »große Weib« namens Horn, der es in Gestalt der scheinbar treusorgenden und dem jungen Horn überaus wohlgesonnenen Uracca de Chivilcoy tut. Zunehmend entpuppt diese sich als das Monster, zu dem der alte Horn gelegentlich wird und als das er sich auch jetzt wieder aufspielt, nachdem sein Beschluß gefallen ist, das »Negermädchen« loszuwerden: *»Ein anständiger Mensch vereinigt sich nicht mit Tieren!«* (Jahnn, Niederschrift I, 193)
So läßt er Uracca, die dem Kommen und Gehen der Prostituierten einige Tage zugesehen hat, den jungen Horn anherrschen. Im Schatten der herrschsüchtigen Matrone können der junge wie der alte Horn sich an der Katastrophe, die sich langsam aber sicher anbahnt, vollkommen unschuldig fühlen.
Daß Uracca mehr mit Horn gemein hat, als dieser einzusehen bereit ist, zeigt sich auch anhand der abenteuerlichen Vergangenheit der Hotelwirtin. Eines Tages erzählt sie Horn und Tutein, vor Jahren sei auch zwischen den vier Wänden ihres Hotels ein Mord begangen worden (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 164f.). Der unbekannte Täter habe einem reichen Viehhändler namens Sulliver die Kehle durchgeschnitten. In diesem Verbrechen spiegelt Jahnn den Mord, den Horn einst zwischen den eigenen vier Wänden an »Tutein« verübte, der sich in Bahia Blanca ebenfalls als Viehhändler verdingt und dessen Name nicht zufällig dieselben Vokale aufweist wie der in Uraccas Hotel zu Tode gekommene Sulliver. Noch unverkennbarer wird

die Ähnlichkeit zwischen Horn und Uracca, als der alte den jungen Horn, nachdem dessen Mißtrauen gegen die »Hotelwirtin« ins Maßlose gestiegen ist, Uracca unachtsamerweise desselben Vergehens beschuldigen läßt, dem er sich im Hinblick auf Tutein verdächtig gemacht hat: Mitwisserin, wenn nicht gar Mittäterin beim Mord am Viehhändler Sulliver gewesen zu sein und von der mit dem Geliebten, dem Mörder, geteilten Beute das Hotel gekauft zu haben, in dem Uracca sich zuvor als Zimmermädchen hatte verdingen müssen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 197).

Ebensowenig, wie er zögert, Uracca der von ihm selbst begangenen Tat zu verdächtigen, zögert Horn, ihr das Verbrechen an Egedi anzuhängen. Dieses läßt er der »Negerin« auf dem Papier nun so ähnlich widerfahren, wie es sich vor kurzem im »Hotel« seines Hauses abspielte. Über Uracca schreibt er: *Ich beschuldigte sie, ihren Geliebten von einst, einen Mörder, gedungen zu haben, als Lyncher aufzutreten.* (Jahnn, Niederschrift I, 196)

So soll es sich Horns Bericht zufolge abgespielt haben: *Egedi kam allein ins Hotel, wir hatten es verabredet. Sie schritt die Treppen hinauf.* [...] *Vom Fenster aus hatte ich sie schon herannahen sehen, leichtfüßig.* [...] *Nun horchte ich auf ihre Schritte.* [...] *Sie kam nur bis zum ersten Treppenabsatz.* (Jahnn, Niederschrift I, 194)

Und so sah die Wirklichkeit in seinem Haus aus: Kaum hatte Horn, schwer atmend, den Leichnam über die Schultern geworfen, den ersten Absatz der Kellertreppe erreicht, hatte er beschlossen, sich an »Egedis« Statt wieder Tutein zu widmen: *Zwei Männer packten sie, warfen sie nieder.* Dies habe sich vor Jahrzehnten im Treppenhaus des südamerikanischen Hotels zugetragen. – Aber wie will Horn das Geschehen, wenn er, wie er schreibt, am »Fenster« stand und das Mädchen »herannahen sah«, eigentlich beobachtet haben? *Man zog ihr den Rock über den Kopf, um sie augenblicks wehrlos zu machen, schleifte sie an den Armen einige Stufen hinauf. Dies Amt hatte wohl der eine der Männer übernommen.* Der unschwer als Horns »Diener« Tutein zu erkennen ist. *Der andere ließ einen dicken Knüppel* [der unschwer als »braquemard« zu erkennen ist] *auf ihre fast entblößten Schenkel sausen. Er schlug und schlug. Ihr muß die Haut zersprungen sein*, schreibt Horn, die wie eine Schicht aus schwarzem Eis erstarrte Teerdecke des Leichnams vor Augen. *Sie schrie.* Wie »Melania« geschrien hatte, so-

lange sie es noch konnte. *Sie schrie anfangs bei jedem Schlag. Dann noch ein Schrei, der dahinstarb.* Als beim Durchschneiden der Kehle gurgelnd das Blut hervorgeschossen war – – erst jetzt läßt der in köstlicher Erinnerung versunkene ältere den jüngeren Horn, der all dies vom Hotelzimmer aus erlauscht haben soll, zum Augenzeugen der längst vollendeten Tat werden: *Ich stürzte aus dem Zimmer, schaute den Treppenschacht hinab. Ich sah die Lyncher bei ihrem Verbrechen.* Aus dem siebten Himmel seiner Liebe zum »Weib« in den Abgrund blickend, in dem die »Fremden« dem armen »Negermädchen« das Leben zur Hölle machten, schreibt Horn: *Dies Schauspiel drei Stockwerke unter mir – und keines Menschen wurden wir habhaft, weder der Lyncher noch Egedis.*
Umgehend – und nicht ohne der dicken Wirtin obligatorisch eine Szene gemacht zu haben, indem er ihr den ausstehenden Mietzins auf den Tresen warf – habe er daraufhin Uraccas Hotel verlassen. Auf die Vorwürfe, die der junge Horn Uracca beim Zahlen macht, tut diese es ihrem neunundvierzigjährigen Erfinder gleich: *Sie schwieg. Sie strich das Geld ein.* (Jahnn, Niederschrift I, 197)
Die auffällige Ähnlichkeit zwischen seinem und dem Verhalten der alten Vettel gereicht dem alten Horn jedoch nicht zur Erkenntnis, sondern läßt ihn, im Gegenteil, den Entschluß, »Egedi« entsorgt zu haben, sogleich bereuen, und der in ihr verkörperten weiblichen Unschuld wieder Raum geben – wenn schon nicht in seinem Haus, so doch in seiner Seele und auf dem Papier. Auf diesem läßt er den jungen Horn sich von Tutein umgehend zu deren Zuhälter bringen, in der Hoffnung, Näheres über den Verbleib des Mädchens zu erfahren: *Wir machten uns auf, ohne der späten Stunde zu gedenken. Die Straßen waren menschenleer. Wir kamen an den sogenannten kleinen Hafen, wo Kai, Eisenbahn, Fahrstraße, Fußweg und eine Unzahl von Läden, Kneipen, Speichern, Missionshäusern, Schiffsmaklerkontoren und Ausrüstungsgeschäften zu einem Knäuel menschlicher Einrichtungen zusammengeknotet waren.* (Jahnn, Niederschrift I, 198)
Da Horn der einzige ist, der etwas über den Verbleib des Mädchens weiß, ist es nicht verwunderlich, daß der Weg zum Zuhälter die beiden jungen Männer vom Hotel in Bahia Blanca direkt zu Horns Haus auf Fastaholm führt. Dabei ist der »sogenannte kleine Hafen« von »Bahia Blanca«, an dem Tutein und Horn vorbeikommen, nur einer von mehreren markanten Punkten, den der Weg vom Hotel

zum Haus des Zuhälters mit dem Weg vom Rotna-Hotel zu Horns Haus gemeinsam hat: *Am Ende der Straße, abwärts, lag der kleine Hafen.* (Jahnn, Niederschrift I, 16)

Der »kleine Hafen« von Rotna, an dem Horn auf dem Heimweg nach der Begegnung mit dem Fremden vorbeikommt, ist das Vorbild für den »kleinen Hafen« von Bahia Blanca. Folgendermaßen beschreibt Horn den Weg, der ihn und Tutein vom »sogenannten kleinen Hafen« einst zum Domizil des Zuhälters geführt habe: *Wir stolperten über das Pflaster, bogen in eine Seitengasse ein, die steil einen Hügel hinaufführte.* (Jahnn, Niederschrift I, 198)

Über den ihn auf dem Heimweg vom Rotna-Hotel peinigenden Sturm schreibt Horn: *Er trieb mich die Straße hinauf.* [...] *So erreichte ich die Höhe, wo der Weg im scharfen Winkel nach Osten abbiegt.* (Jahnn, Niederschrift I, 17)

Über den Anblick, den »Bahia Blanca« von der »Höhe« aus bietet, »wo der Weg im scharfen Winkel nach Osten abbiegt«, schreibt Horn: *Nach geraumer Zeit lag die Stadt seitlich zu unseren Füßen. Die Häuserreihen hatten sich aufgelöst. Eine ländliche Umgebung tat sich auf.* (Jahnn, Niederschrift I, 198)

Die südamerikanischen Pampas, die Horn nun beschreibt, weisen frappante Ähnlichkeit mit der ländlichen Umgebung auf, die er regelmäßig zu Fuß oder zu Wagen durchquert, um zu seinem im Landesinneren gelegenen Häuschen zu gelangen: *Den Weg rahmten grasbewachsene Gräben ein. Felder legten sich heran. Hin und wieder erkannte man die Frucht, die sie trugen.* Nur die ersten zwei Feldfrüchte, die Horn aufzählt, um den Eindruck einer Landschaft unter südlichen Breitengraden zu erwecken, wirken einigermaßen exotisch: *Hoch aufgeschossener Mais mit üppigen Kolben. Der beißende grüne Duft großblättrigen Tabaks.* Beides läßt sich auch auf den Feldern Fastaholms beziehungsweise Bornholms vorstellen, dem Horns Wahlheimat nachempfunden ist und das nicht zufällig den Beinamen »Capri des Nordens« führt. *Den kühlen medizinischen* [Duft] *der blauen Luzerne* [nimmt man zur entsprechenden Jahreszeit auf »Fastaholm« allerorten wahr]. *Weizen und Leinsamen. Der Wald von Sonnenblumenstauden, die den schweren, fast reifen Kopf des körnerreichen Fruchtstandes gesenkt hielten.* Mit dem Sonnenblumenfeld, das Horn beziehungsweise Jahnn hier als »Wald« bezeichnet, hat es allerdings noch eine andere

Bewandtnis: *Da kam ich in den Windschatten eines Waldes. Eine mir vertraute Landschaft.* (Jahnn, Niederschrift I, 19)
So beschreibt Horn den Heimweg vom Rotna-Hotel; und der »Wald«, durch den er »kam« ist ihm deshalb »vertraut«, weil dieser in der unmittelbaren Umgebung seines Hauses wächst, wie aus der Beschreibung seines Grundstückes hervorgeht, das er einst mit Tutein gemeinsam erworben habe: *Wir kauften Land.* [...] *Ein einsames Plateau, in das ein Bach und vorzeitliche Gletscher ein Tal gegraben. An den Abhängen, wo feuchter Humus die Klippen bedeckt, wuchert ein regelloser Wald: Eschen, Weißbuchen, Birken, Hasel, vereinzelte Eichen; auf den Kämmen – hier ist der Boden mager und dürr – stehen finstere Rottannen gegen den hohen Himmel.* (Jahnn, Niederschrift II, 10)
Dieser das Haus umgebende kleine »Wald« spielt auch in anderen »aus aller Welt« geschilderten Episoden eine Rolle; in den »Pampas« um »Bahia Blanca« wird er in jenem »Wald aus Sonnenblumenstauden« nur diskret angedeutet. Dafür finden sich dort die oben zitierten »Abhänge« wieder, auf denen der Wald »wuchert« (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 10) und über denen offenbar Horns Haus thront: *Wir schritten rüstig weiter, bis von der Stadt und ihren Ausläufern nichts mehr wahrzunehmen war. Hinter einer Böschung sprang uns ein Lichtschein an, der durch das Fensterpaar eines Hauses drang.* (Jahnn, Niederschrift I, 199)
Die »Finka«, die Horn sodann beschreibt, könnte allerdings ebensogut auf der Ostseeinsel »Fastaholm« stehen: *Es war ein zweigeschossiger Bau; das untere Stockwerk wurde aus weiß getünchten Mauern gebildet, das obere war hölzernes Drempelwerk mit einem ziemlich flachen Satteldach. Der Grundriß mußte etwa quadratisch sein.* Im übrigen erinnert das Haus des Zuhälters gewaltig an Horns eigenes, das einen quaderförmigen Grundriß hat: *Ein schmales, langes Haus.* (Jahnn, Niederschrift II, 11)
An einer der Seiten war ein von Plankenwerk umgebener Hofplatz angelegt. (Jahnn, Niederschrift I, 199)
Bei dem »von Plankenwerk umgebenen Hofplatz« handelt es sich offenbar um eine Variante des Pferdestalls, der an der Westseite von Horns Haus angebaut ist (vgl. Abb. 19). Die »Planken« finden erneut Erwähnung, als Horn beschreibt, wie seine Mörder, die er zunächst für Einbrecher hält, sich anschicken, in sein Haus einzudrin-

gen: *Jetzt, die anderen, sind bei der Stalltür – Sie rütteln.* [...] *Mit den Räubern verhandeln. – – Mir etwas abzwingen – – sie zerbrechen die Planken der Stalltür – – zerschlagen – – – zu Splittern.* (Jahnn, Niederschrift II, 691)

Über den von »Plankenwerk umgebenen Hofplatz« der »Finka« schreibt Horn: *Durch einzelne Ritzen der Bohlen drang ebenfalls Licht. Man mußte vermuten, auf dem Hofplatz brannte eine Lampe.* (Jahnn, Niederschrift I, 199)

In Wirklichkeit handelt es sich bei jenem erleuchteten »Hofplatz« um Horns zweites Wohnzimmer: den Stall der geliebten Stute Ilok, in deren Gesellschaft er viel Zeit zu verbringen pflegt. Über den Mörder seiner Verlobten, der sich hier dem Haus des Zuhälters nähert wie der Mörder Horns sich viele hundert Seiten später dessen Haus, schreibt Horn: *Tutein schritt mir voran. Er öffnete ein Tor im Plankenwerk. Wir traten ein.* Wo sonst die geliebte Stute steht, sitzt nun auf einem Stuhl eine schlampig bekleidete *Frau und sog an einer stark qualmenden selbst gedrehten Zigarette.* Und weist ansonsten frappante Ähnlichkeit mit Uracca de Chivilcoy auf: *Die Frau war ungewöhnlich dick.* [...] *Und die Brüste des Weibes, kaum durch das Baumwollgewebe gestützt, glichen zwei aufgepumpten Tierblasen.* [...]

»Das ist Egedis Mutter«, sagte Tutein leise zu mir. Eine allzu durchsichtige Lüge, wie Horn sogleich bemerkt, angesichts der Tatsache, daß er Egedi als »Negerin« in den Bericht eingeführt hat. Pflichtschuldig läßt er den jungen Horn gegen Tuteins Behauptung protestieren. *»Stiefmutter oder Pflegemutter«, begütigte Tutein.*

Die Tatsache, daß Horn Egedis »Mutter« versehentlich die ehemals weiße Hautfarbe seines Opfers gibt, zeigt, daß es sich bei dieser Szene, wie schon bei der Verhandlung mit Ma-Fu, um eine Phantasie Horns über die Eltern des Opfers handelt. In dieser spiegelt sich auch seine Beziehung zur Frau und »Mutter« und damit indirekt das Motiv seines Verbrechens an dem jungen Mädchen:

Das aus seinem sexuellen Zwiespalt resultierende Gefühl, der »Mutter« etwas schuldig zu sein, läßt Horn sich intensiv zu jungen unschuldigen Mädchen hingezogen fühlen. Aufgrund seiner Identifikation mit ihnen erweisen diese sich daraufhin jedoch stets als weit weniger unschuldig, als sie ihm auf den ersten Blick erschienen. Indem er sie mißhandelt, verurteilt Horn sie für die bei näherem

Hinsehen an ihnen wahrgenommene Verdorbenheit – gerade so, wie er dies in der Rolle Uraccas mit sich selbst tut (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 193). Auf sein Schuldgefühl gegenüber dem »großen Weib« deutet auch der Widerwille hin, mit dem er den jungen Horn der Wirtin den Mietzins zahlen läßt, den sie in dessen Augen eigentlich nicht verdient. Da seine Schuld gegenüber der »Mutter« durch den Mord am »Zimmermädchen« inzwischen jedoch real und manifest geworden ist, ist es nicht verwunderlich, daß Horn das »Weib« in Gestalt von Egedis »Mutter« weitere Geldforderungen an den jungen Horn stellen läßt. Egedis »Mutter« möchte von Tutein und Horn für die abhanden gekommene »Tochter« entschädigt werden (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 200); und ruft wie eine echte Mutter, die mit Forderungen bei ihrem störrischen Sohn nichts erreicht, schließlich nach dem »Vater«: *Das Weib schrie drohend gegen das Haus: »Friedrich, Friedrich!«* (Jahnn, Niederschrift I, 200)

Woraufhin ein Mann den Schauplatz des »Hofplatzes« betritt: *»Der Vater«, sagte Tutein.* Und so beschreibt Horn »den Vater«: *Er stand hoch aufgeschossen gegen die grauweiße Mauer des Hauses. Er hatte hellblondes Haar, wasserhelle Augen.* Und verkörpert damit schon optisch den unschuldigen Gehilfen der »Mutter«, der Horn neben dem Muttermörder, zu dem er gelegentlich wird, ist. *Er war glattrasiert, trug ein weißes Hemd, Reithosen, Wickelgamaschen und feste Nagelschuhe.* Das Reiterkostüm, in dem »Vater Pferd« nochmals anklingt, steht für Horns Liebe zum weiblichen Geschlecht, die sich in positiver Gestalt vor allem in der Liebe zu seiner Stute ausdrückt. Lediglich die »Wickelgamaschen« und die »festen Nagelschuhe« erscheinen deplatziert in »Friedrichs« Kostüm. *Ich würde das Alter des Mannes auf dreißig Jahre geschätzt haben; doch es gab in seinem Gesicht etwas, das diesem Urteil zuwider war: vom linken Auge aus verliefen zwei tiefe Falten über Wange und Schläfe. Die eine verlor sich im Haar, die andere auf halbem Wege zur Ohrmuschel.*

Diese Beschreibung erklärt dem Kenner der berühmten Frankenstein-Filme den merkwürdigen Stilbruch im Reiterkostüm. Offensichtlich geht dieses an Kopf und Füßen in die Maske und das Kostüm von Frankensteins Geschöpf über (vgl. z.B. Whale, 1931). Die entstellten Züge »Friedrichs« erklärt sich der junge Horn mit *Furchen einer schweren Nierenkrankheit oder eines unvorstellbaren Lasters.*

Tatsächlich leidet »Friedrich« wohl eher darunter, daß er sich zum Geschöpf des »großen Weibes« macht, das ihn dominiert wie Horn seinen »Sklaven« Tutein. Daß in Wirklichkeit die »Mutter« in Horns Weltbild die Hosen anhat, zeigt sich vor allem gegen Ende der slapstickhaft-amüsanten Szene auf dem »Hofplatz« der »Finka« – als Friedrich, nachdem er die Geldforderungen der verkappten Uracca mehrfach erfolglos wiederholt hat, zum Angriff übergeht: *Eine furchtbare Anspannung prägte jetzt das aschgraue Gesicht.* [...] *Ich sah, der Mann schritt mit erhobenen Armen auf mich zu.* (Jahnn, Niederschrift I, 203)

Es scheint, als hätte der junge Horn wenig Chancen gegen die übernatürlichen Kräfte des Geschöpfs namens »Friedrich«. Doch das Geschöpf, das Horn sich zum Schutz gegen den übermächtigen »Vater«, der er selbst ist, zugelegt hat, wird mit dem Geschöpf der »Mutter« spielend fertig: *Tutein sprang vor und schlug ihm eine geballte Faust gegen den Bauch. Der Mann hielt im Schreiten inne, wandte sich mit aufgerissenen Augen dem neuen Gegner zu; aber er griff nicht an, er schwankte.* Der von der »Mutter« instrumentalisierte Automat »Friedrich« kommt gegen Horns »besten Freund« nicht an: *Ein zweiter Faustschlag traf ihn mitten ins Gesicht.* Nun macht sich das »große Weib« selbst über den jungen Horn her, der die jugendliche Ausführung ihres schwächlichen neunundvierzigjährigen Geschöpfes ist: *Ich fühlte plötzlich, die Frau packte mich rücklings, warf mich zuboden, war im nächsten Augenblick mit ihrem Gewicht über mir.* Mit der männlichen Wucht, mit der Horn die jugendlichen Opfer angreift, tut die Alte dies nun mit dem jungen Horn: *Offenbar handelte sie nach einem bestimmten Plan und erwartete die Unterstützung des Mannes im nächsten Augenblick.* Da er selbst dieser Mann ist, bleibt die »Unterstützung« dieses Mal jedoch aus, und es gelingt dem jungen Horn noch einmal, sich aus den Fängen des »großen Weibes« zu befreien.

Der Schaden aber, den Horn mit der Suche nach dem schwarzen Unschuldsengel Egedi dem »Freund« Tutein zugefügt hat, ist so groß, daß es dem jungen Horn, zumindest auf dem Papier seiner Niederschrift, sogleich wieder an den Kragen geht. Zunächst eröffnet Tutein ihm, der Kauf des Mädchens habe ihn die gesamten, mit dem Viehhandel erworbenen Ersparnisse gekostet (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 215). Sodann erhalten die beiden im Hotel, in dem sie

sich inzwischen eingemietet haben, Besuch von einem Polizisten, dessen Helm das Signum des Teufels »krönt«: ein *Busch aus Hahnenfedern* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 219). Der Polizist verkündet Tutein: *»Es ist eine Anzeige gegen Sie ergangen* [...]. *Sie werden beschuldigt, ein minderjähriges Mädchen verschleppt zu haben.«*

Der exotische Büttel entspricht dem schlimmsten Alptraum, den Tuteins Herr sich für sich und daher auch für sein mörderisches Geschöpf vorstellen kann. Da Tutein durch die Ausgaben für das schwarze Weib vollständig ruiniert ist, muß der junge Horn fünf Pfund opfern, um den Polizisten zu schmieren und bekommt obendrein auch noch Vorhaltungen gemacht. Tutein sieht seine Stunde endlich gekommen: *Er drohte. Er verkündete unseren Untergang.* (Jahnn, Niederschrift I, 222)

Eingedenk der in Fäulnisgasen erstickten Offenbarung des »großen Weibes« und der zuvor höchst schlampig durchgeführten Konservierung fährt Horn fort: *Er zergliederte mein brünstiges Erlebnis, demütigte mich mit der Vorgeschichte, hielt mir einen Spiegel vor, damit ich mich erkennte, die wahre Gestalt der in mir wirksamen Kräfte erkennte.* »Keinen deiner Geliebten liebst du wirklich«, hatte Tutein ihn aus dem Spiegel heraus gescholten. *Er warf ein Bündel Photographien auf den Tisch, männliche und weibliche Menschen, bleich und dunkelhäutig, schmale Leiber, flache Leiber, üppige Leiber. Fleisch, Fleisch, Fleisch!* (Jahnn, Niederschrift I, 223)

»Sie alle sind nicht mehr«, hatte er geschrien, »sind an dir verschollen!« *Daß mein Wille gebrochen würde. Daß ich mich der Vernunft beugte.* Und das Morden »Tutein« zuliebe aufgäbe. *Daß ich mich auf nichts anderes mehr besänne als auf die Freundschaft zwischen uns.*

»Tuteins« Vorwürfe bleiben nicht ohne Wirkung: *Wir hatten miteinander einen Vertrag auf Lebenszeit.* (Jahnn, Niederschrift I, 225)

Dies stellt der alte zerknirscht fest und läßt den jungen Horn schließlich in Tuteins Forderung einwilligen, von der schwarzen Hure zu lassen und nach Afrika zu fliehen, das Tutein nun, da Horn von »Negerinnen« die Nase voll hat, für das geeignete Reiseziel hält.

3.6.2 Der *Diener im Hause des Reeders*. Führer in die Abgründe von Horns Seele und wie Bachmann den *»Brief an Kastor«* mißdeutet

Wirklich gefährlich werden Horn nicht die flüchtigen »Liebschaften«, sondern seine immer stärker werdende Bindung an Tutein und das zunehmende Bedürfnis, sich zu seiner Liebe soweit zu bekennen, daß sie auch den Menschen der nächsten Umgebung ruchbar wird.

Wie der schakalköpfige Anubis in der ägyptischen Götterwelt die Toten zu Osiris, den Herrn der Unterwelt, so begleitet auch Tutein den lebendigen Toten Horn im Verlauf von dessen Niederschrift zu jenem teuflischen anderen Ich, das Horn in Gestalt eines jungen Mannes namens Ajax von Uchri einer gut fünfhundertseitigen qualvollen Gewissensprüfung unterzieht. Dann landet auch Horn im Schlund des Totenfressers, dem die Seelen der Toten zufallen, deren Herzen sich nicht im Gleichgewicht mit der Feder der Maat befinden, die Wahrheit und Gerechtigkeit symbolisiert und mit der Osiris beim Totengericht die Herzen aufwiegt.

Horns »Totengericht« beginnt jedoch erst, nachdem dieser etwa in der Mitte der *Niederschrift* in den von Tutein vorgeschlagenen Austausch der Hälfte seines Blutes eingewilligt hat, der die lebenslange Freundschaft zwischen beiden endgültig besiegelt. Der Bluttausch leitet zugleich den Rollentausch ein, der aus dem dienstbaren Element Alfred Tutein Horns herrischen Diener Ajax von Uchri und aus dem einst von Horn gerichteten jungen Mann, der Tutein und von Uchri die Gestalt verleiht, den Richter über seinen ehemaligen Peiniger macht.

Noch ist Horn nicht bereit, sich Tutein auf Gedeih und Verderb auszuliefern, doch der Mond, jener verschwiegene Beobachter seiner nächtlichen Aktivitäten, in dessen Zeichen Anubis ebenso steht wie Osiris, verschafft sich zunehmend Einfluß auf ihn und die Niederschrift. Nicht umsonst machte Jahnn ein Gedicht von Litaipe, das Horn im zweiten Satz der Symphonie *Das Unausweichliche* vertont hat, zu einem der Motti, die *Die Niederschrift* refrainartig durchwirken: *DAS LICHT DES WEISSEN MONDES FÄLLT AUF DIE*

STRASSE. ES IST WIE SCHNEE. ICH DENKE AN MEINE HEIMAT. – (Jahnn, Niederschrift I, 583)

Auch die Einteilung der *Niederschrift* in dreizehn Monatskapitel, von denen zwölf das Jahr markieren, in dem Horn den Bericht schreibt, gemahnt in der Wiederholung des *November*-Kapitels, das am Anfang und am Ende der *Niederschrift* steht, an die zwölf Regionen der ägyptischen Unterwelt. Über die schwarzen Wasser des Unterweltflusses führt eine nächtliche Schiffsreise die Toten durch diese Regionen. So reist auch der lebendige Tote Horn »an Bord« der Niederschrift über die »schwarzschlierige« Buchstabenstraße des *Flusses*, den er im Schutze der Nacht und in der stetigen Hoffnung auf Erlösung befährt – obgleich diese mit der unaufhaltsam wie der Mond zunehmenden Erkenntnis Horns im Freitod liegt. In den Tod treibt Horn sich, dem Totenfluß seiner Worte folgend, mit der tätigen Hilfe des noch mercurial-unerkannten Widersachers. Als »Verteidigungsschrift« begonnen, zeugt seine Schrift mit jeder neuen Seite gegen ihren Verfasser und vergegenwärtigt diesem und dem Leser die Schuld, in der Horn den Mitmenschen gegenüber genauso steht wie sich selbst. Mit weißen Fingern tasten die Geister der Ermordeten aus dem undurchdringlichen Nebel zwischen den Zeilen hervor und entern langsam aber sicher Horns »Barke«.

Scheinbar unvermittelt, doch keineswegs zufällig schreibt Horn am Ende jener unrühmlichen Episode um das »Negermädchen« Egedi: *Mit wachsendem Mond erfaßt mich ein Unbehagen. Nach Einbruch der Dunkelheit wird mir die Brust enge, meine Arbeit stockt, die Wände erscheinen wie große Schatten, die das Licht der Lampe nicht verdrängen kann.* (Jahnn, Niederschrift I, 226)

Das Unrecht, in das Horn den »besten Freund« immer wieder setzt, schreit zum Himmel. *Und durch die Scheiben hindurch beißen die unbarmherzigen Strahlen des kalten Trabanten.* So daß es Horn nicht mehr möglich ist, den jahrzehntelangen Abstand zu den angeblich so vergangenen Ereignissen zu wahren. Die gespenstische Gegenwart und die unerträgliche Einsamkeit seines Lebens brechen durch die Mauer aus Zeit, die er zwischen sich und die peinigenden Ereignisse aus jüngster Vergangenheit gestellt hat. Nur mit Mühe gelingt es ihm, einen Sicherheitsabstand von achtundvierzig Stunden zu wahren: *Vorgestern, als der Mond aufgegangen war, erfolgte ein jäher Kälteein-*

bruch. [...] – *Ein Schauder beschlich mich. Ich hielt es in den Stuben nicht aus, zog meinen Mantel über und wanderte davon.* Doch auch eine Runde durch die sengend kalte Luft vermag Horns Beklemmung nicht zu vertreiben. Nachdem er sich, vom Spaziergang zurückgekehrt, in der Küche offenbar einen Punsch gemacht und wieder am Schreibtisch neben dem Ofen niedergelassen hat, schreibt er: *Gestern plötzlich begann ich mich dafür zu interessieren, wie meine Mitmenschen den atmosphärischen Ereignissen begegnet sind, wie sie standgehalten, und welcher Art Gedanken sie bewegt haben.* (Jahnn, Niederschrift I, 227)

Um sich aus dem Bann der Kälte zu befreien, sieht Horn sich gezwungen, wieder einmal das Gespräch mit dem »Fremden« zu suchen, dem er zu Beginn der *Niederschrift* im Kostüm seiner selbst im »Rotna-Hotel« begegnet war und der sich inzwischen gnadenlos in ihm und zwischen den Zeilen seiner Niederschrift eingenistet hat: *Ich bedurfte eines Austausches. Ich entschloß mich, am späten Nachmittag in die Stadt hinabzusteigen, an den Hafen zu gehen, das Wirtshaus aufzusuchen.* Und mit einem Satz ist er im »Gastzimmer« des »Rotna-Hotels«. *In der Gaststube waren einige Menschen versammelt.* (Jahnn, Niederschrift I, 228)

Zwischen den Zeilen nippt Horn, unschlüssig, in welcher Gestalt er dem nur ein Tag jüngeren Horn den Fremden gegenübertreten lassen soll, am Punsch: *Ich ließ mich in einer Ecke, nahe dem Ofen, nieder und bestellte starken Punsch.* Um Zeit zu gewinnen, beschreibt Horn also erst einmal, was er kurz zuvor im Haus getan hat. *Mich fror.* Daß das Gespräch sich wieder einmal stürmisch gestalten wird, steht von Anfang an fest. *Es waren drei Matrosen von der ›Abtumist‹ unter den Gästen.* Fast bis in die unmittelbare Gegenwart hinein folgt ihm der Matrose aus dem Totenreich des Unbewußten mittlerweile; und wie Tutein in Horns Lebensgeschichte stets die Befindlichkeit seines Herrn spiegelt, so tun es auch Tuteins Doppelgänger im »Rotna-Hotel«, die Horn vom Schreibtisch aus mit dem inneren Auge beobachtet und die sich mühselig wie ihr mit sich selbst hadernder Schöpfer mit den Einheimischen verständigen, die an ihrem Tisch sitzen: *Ich vermochte diesem Spiel einer mit Lärm verbundenen Taubstummensprache keinen Gefallen abzugewinnen und war schon entschlossen, aufzubrechen.* Horn ist nahezu »entschlossen«, seinem Widerstand gegen die Ausgestaltung der Szene nachzugeben. *Da löste sich einem der Ma-*

trosen die Zunge. Soeben ist ihm eine Idee gekommen, in wessen Gestalt er den Fremden dieses Mal auftreten lassen wird: *Er begann meine Muttersprache zu reden. Der fremde Matrose war ein etwa fünfzigjähriger Mann.* (Jahnn, Niederschrift I, 229)
So beschreibt Horn die Matrosenfigur dem Bild entsprechend, das er am Morgen im Spiegel erblickte: *Er trug keinen Bart; aber die Stoppeln waren ihm lang aus der Haut hervorgeschossen; man erkannte, die Hälfte der ehemals braunen Haare hatte sich weiß gefärbt.* Auch an diesem Tag hatte Horn nicht die Kraft aufgebracht, sich zu rasieren. *Ein alternder Mensch*, urteilt er über das eingefallene Antlitz des »fremden Matrosen«. *Wahrscheinlich ohne ein Heim zulande.*
Um sich für das Bevorstehende zu wappnen, holt Horn sich aus der Küche ein zweites Glas Punsch, fordert, kaum zurück am Schreibtisch, die anderen Wirtshausbesucher, einschließlich des alternden Matrosen, auf, sich zu ihm an den Tisch zu setzen, und gibt ihnen eine Runde Punsch aus. Der Matrose aber, der weiß, wo Horn der Schuh drückt, lenkt das aufkommende feucht-fröhliche Gespräch sogleich zielsicher auf die Seefahrt. Er beginnt von den Segelschiffen zu erzählen, auf denen er als junger Mann unterwegs gewesen sei, und lockt seinen Erfinder Horn damit geschickt aufs Glatteis. Dieser schreibt eifrig: *Ich wollte mich einmischen und zum Besten geben, daß auch ich einmal eine weite Reise mit einem von Segeln gezogenen Schiff gemacht hätte.* (Jahnn, Niederschrift I, 230)
Gut zweihundert Seiten zuvor, im Gespräch mit dem Fremden, hatte dies allerdings unangenehme Folgen gehabt: *Doch ich erkannte meine Voreiligkeit rechtzeitig und nahm, anstatt zu reden, einen Schluck Punsch.* Allzu deutlich noch hallt das spöttische Echo des Fremden in Horn nach. Da er das Gespräch mit diesem jedoch zum zweiten Mal aufgenommen hat, nimmt das Schicksal so oder so seinen Lauf. Was Horn zu erzählen sich weigert, das erzählt der andere, der auch er ist: *»Ich habe einen Schiffbruch erlebt«, hub der Matrose wieder an* und beginnt von einem »Schiffbruch« zu berichten, der dem des Holzschiffes verdächtig ähnelt. Dabei handelt es sich um eine provozierend unzensierte Variante der *Holzschiff*-Handlung, die der Matrose in der Behauptung gipfeln läßt, man hätte erst die hölzerne Galeonsfigur schlachten müssen, um das Schiff letztlich versenken zu können: *»Wir schauten einander mit schlechten Gesichtern an, als alles vorüber war.*

Wir schauten auf die Schneiden der Äxte. Und da sahen wir, sie troffen rot von Blut. –«
»Das ist eine Lüge«, sagte ich fest. (Jahnn, Niederschrift I, 232)
Mit diesem Einwand schneidet Horn sich jedoch ins eigene Fleisch, da er sich nun zugeben lassen muß, daß es sich bei der vom Matrosen geschilderten Havarie um die des Holzschiffes handelt, die er selbst miterlebt hat. Triumphierend drückt der ihm am Schreibtisch gegenüber sitzende Matrose Horns Hand mit der Feder in Richtung Blatt: *»Nun«, sagte er, »wenn Sie dabei waren, werden Sie wissen, daß wir die Galeonsfigur geschlachtet haben, so wie ich es eben erzählt habe. Daß das Holz blutete, und daß wir fast von Sinnen kamen.«* Diese Sätze spricht er zu allem Überfluß mit der alterssspröden Stimme des ehemaligen Leichtmatrosen, der von Horn – schäbigerweise, wie es ihm plötzlich erscheint – für das Verbrechen verantwortlich gemacht wurde, das Horn selbst vor kurzem erst wieder beging. Eher zynisch als sanft weist sein Gegenüber Horn auf diesen Tatbestand hin: *Er schaute mich fest an. Ich konnte seinen Blick nicht ertragen.*
Nachdem er sich wieder etwas beruhigt hat, läßt er sich zum alternden Matrosen sagen: *»Sind Sie nicht einer der Matrosen, die die kristliche Seefahrt gemeinsam, stets zu zweien auf den gleichen Schiffen, ausüben wollten? Die wir Kastor und Pollux nannten? Und die sich diesen Namen gefallen ließen?«* (Jahnn, Niederschrift I, 233)
Wie gerufen kommen Horn die Dioskuren, die er offenbar eben beim Spaziergang am klaren Nachthimmel entdeckt hat. Der Göttervater hatte die beiden nach ihrem Tod zur Belohnung für ihre Bruderliebe im Sternbild der Zwillinge verewigt. Als solche sind Horn die Dioskuren der Inbegriff seiner Liebe zum »Leichtmatrosen« Alfred Tutein. Doch dessen gegenwärtiger, schwer gealterter Stellvertreter im Kosmos von Horns Welt auf Fastaholm scheint das ein wenig anders zu sehen. Zutiefst gekränkt weist er Horn auf dessen selbstgewählte Rolle an der Seite der »Verlobten« hin: *Er antwortete: »Sind Sie nicht der Verlobte der Kapitänstochter, von der man sagte, daß die Galeonsfigur ihrer Gestalt nachgebildet gewesen wäre?«*
Ich zuckte zusammen. Ich sagte mühsam: »Ich glaube, Ellena war schlanker.«
Die Frage des Matrosen berührt den fiktiven Schreiber schmerzhafter als ein Schlag in die Magengrube. Nur schwer gelingt es ihm, die

Fassung zu wahren. Dennoch schreibt er, hartnäckig auf seiner Bruderliebe bestehend: *Ich sagte: »Sie sind Kastor oder Pollux.«*
»Pollux«, sagte er. Denn Pollux ist es, der, wie Horn von Tutein, durch den Tod vom geliebten Bruder Kastor getrennt, das Ende herbeisehnt, um wieder in Frieden mit dem anderen vereint zu sein; und nicht anders empfindet »Pollux«' Erfinder Horn augenblicklich. Demütig läßt er sich fragen: *»Was ist aus Kastor geworden?«fragte ich, »ist die kristliche Seefahrt zu zweien gescheitert?«*
»Es war sehr bald vorbei«, bestätigt »Pollux« Horns Verdacht.
»Hat es Streit gegeben?« läßt Horn sich selbst die Gewalttat andeuten, die ihm seinen »Freund« Tutein lieferte. Nicht zufällig bedient er sich dabei einer Ausdruckweise, die der des Kapitäns gleicht, der Ellena im Vorfeld ihres »Verschwindens« auf hoher See hinsichtlich des Verlobten fragt: *»Habt ihr euch gezankt?«* (Jahnn 1959, 23)
»Alwin – also Kastor, ließ sich beim Reeder als Diener anwerben«, sagte der Matrose.
Ich begann an allen Gliedern zu zittern. »Erzählen Sie doch,« flüsterte ich über den Tisch. (Jahnn, Niederschrift I, 233)
Dann läßt Horn sich *eine neue Runde Punsch* bestellen und sich – nachdem er mit zwei weiteren Gläsern aus der Küche zurückgekehrt ist – »wieder an Pollux heranmachen«: *Ich erkundigte mich näher nach dem Kameraden Alwin. Unter welchen Umständen er die Stellung als Diener bekommen. Ob er sie noch innehabe. Oder ob die Jahrzehnte die immer bereite Veränderung herbeigebracht. Ob der Reeder noch lebe, er müsse ja inzwischen ein alter Mann geworden sein. Welches sein Wohnort.*
Auf all diese Fragen läßt Horn Pollux bezeichnenderweise nichts Näheres wissen. Denn erstens steht es in aller Ausführlichkeit in seinem Lebensbericht und zweitens hat Horn – zumindest noch – kein gesteigertes Interesse an der Enthüllung, daß er selbst der Dienstherr Alwins alias Alfred Tuteins ist. Als wenn eine »unüberbrückbare Entfernung« zwischen ihm und dem Reeder läge, schreibt er: *Ich selbst wußte, daß Herr Dumenehould de Rochemont vor einigen Jahren noch gelebt hatte. Nun erfuhr ich, auch Kastor lebte möglicherweise und war noch immer sein Diener. Vielleicht, irgendwo verborgen, schmerzte es Pollux, Kastor verloren zu haben, den er seinen Freund genannt hatte.* (Jahnn, Niederschrift I, 234)

In einem Anfall, wenn auch noch immer uneingestandener Reue beschließt Horn, Kastor, das heißt Alwin beziehungsweise Tutein, zum gegebenen Zeitpunkt aus dem Dienst zu entlassen. Da er Tutein für die bevorstehende Afrikareise augenblicklich jedoch noch benötigt, bleibt Horn vorläufig nichts übrig, als »Kastor« dem Erzfeind de Rochemont schriftlich abzuwerben und damit die eben erwähnte »immer bereite Veränderung« auch in seinem Leben einzuleiten. Im Anschluß an die Wirtshausszene schreibt Horn: *Ich habe einen Zettel vor mir liegen, darauf die Anschrift Alwin Beckers, genannt Kastor, Diener im Hause des Reeders, Herrn Direktors Axel Dumenehould de Rochemont.*

Nähere Angaben verschweigt Horn. Doch zeigt sein heimlich gefaßter Entschluß unmittelbar Wirkung. Die Mondkälte verzieht sich sogleich aus dem »Land« seiner Seele. Denn Horn hat, wie er bald darauf verkündet, einen Brief an den Diener des Reeders geschrieben und ihn auf seine, Horns Kosten, nach Fastaholm eingeladen. Den Brief enthält Horn dem Leser allerdings bis auf eine knappe Inhaltsangabe vor: *So schrieb ich denn von jener Zeit vor dreißig Jahren, wo sie beide, Kastor und Pollux, sich der Seefahrt verpflichtet hatten und diesen Beruf als unzertrennliche Kameraden bestehen wollten.* (Jahnn, Niederschrift I, 237)

Der Grund für die mangelnde Ausführlichkeit wird schon infolge der nächsten Sätze deutlich: [Ich schrieb] *Vom Schiffbruch der ›Lais‹, vom blinden Passagier, dem Verlobten Ellenas, der unter den Geretteten war. Und stellte ihn als den Briefschreiber vor.*

Offenbar handelt es sich bei jenem »Brief«, den der mit dem »Briefschreiber« identische Verfasser der Niederschrift schreibt, um *Die Niederschrift* selbst. Wie Horns »Brief an Alwin Becker« beginnt auch diese mit der Schilderung »jener Zeit vor dreißig Jahren«, schildert den Beginn der Freundschaft zwischen »Horn und Tutein«, die »als unzertrennliche Kameraden« gemeinsam Weltmeere und Kontinente bereisen und »stellt« »den blinden Passagier« als »Schreiber« des Berichts »vor«. *Sodann mein Anliegen: ihn zu sehen und zu sprechen, den Zeugen jener für mich so verhängnisvollen Wochen, weil die Einsamkeit meiner Vorstellungen die alten Bilder zu einer bedrängenden Undurchsichtigkeit verdichten. –*

Entsprechend nun richtet sich Horns »Brief«, respektive seine Niederschrift, weniger an den »Diener des Reeders« als an den Leser

und »Zeugen jener für Horn so verhängnisvollen Wochen«. Nur er kann den »Schreiber« auf der Grundlage von Jahnns großem Werk als den Mörder entlarven, als den dieser selbst sich nicht zu betrachten und als der er sich folglich auch nicht das Leben zu nehmen vermag. Dennoch ist Horn – wie seine Begegnung mit »Pollux« mehr als jede andere Szene in der *Niederschrift* zeigt – dieses Lebens inzwischen überdrüssig. Hierauf deutet auch der einzige, von Horn wörtlich aus dem »Brief an Alwin Becker« zitierte Satz hin, der auf den ersten Blick überaus rätselhaft erscheint: – *Ich schrieb: »Könnte ich mir das volle Vergessen willkürlich aneignen, ich würde mich nicht bedenken, es zu wählen. Aber der Zugang zu ihm aus freiem Entschluß ist jedermann versperrt.«*

In dieser Äußerung spiegelt sich der tragische innere Konflikt des unschuldig Schuldigen, von dem Horns viele hundert Seiten umfassende Niederschrift geprägt ist. Mit jedem Wort, mit dem Horn seine Unschuld zu beweisen sucht, nährt er in sich und – wenn die Rechnung seines Schöpfers Jahnn aufgeht – auch im »Adressaten« seines Berichtes, die Zweifel daran. Gegen Ende der *Niederschrift* wird der zwischen den Zeilen allmählich angewachsene Zweifel Horns an seiner Unschuld so groß, daß er sich in jener neuen Diener-Figur namens Ajax von Uchri verkörpert. Viele hundert Seiten, nachdem Horn seine Einladung in Gestalt des Briefes ausgesprochen hat, reist von Uchri unter dem Namen »Kastor« an, wird von Horn in dessen Dienste übernommen und verdächtigt seinen Herrn schließlich des Mordes, den er an dem jungen Mann beging, der ihm wie dem Vorgänger Tutein die Gestalt verleiht.

Die Schilderung seiner Erlebnisse mit dem als »Diener des Reeders« in den Bericht eingeführten Diener von Uchri rückt Horn in so offenkundige Nähe zu seinem Erzfeind de Rochemont, daß nur noch ein Leser, der so mit Blindheit geschlagen ist wie der fiktive Verfasser, dies zu übersehen vermag. Zumal es sich Horns Angaben zufolge bei von Uchri um den Dienstnachfolger jenes »Kastor« genannten »Alwin Becker« handelt, der inzwischen wie Horns in den Tod entlassener »Freund« Alfred Tutein verstorben ist.

Und es gibt noch einen weiteren Hinweis darauf, daß Horn sich mit »Kastor« aus freien Stücken den so sehr von ihm gefürchteten »Widersacher« ins Haus holt: Auch de Rais tat dies, nachdem er zuvor

mehrere seiner Mitwisser und Bediensteten ausgesandt hatte wie Horn den Postboten zum Hause de Rochemonts. Artikel XXIV der Klageschrift besagt, *daß während der besagten etwa vierzehn Jahre der besagte Angeklagte Gilles de Rais in jenem obengenannten Gilles de Sillé seinen Anführer, Komplizen, Antreiber, Anstifter und Unterstützer in mehrere verschiedene Erdteile, in verschiedene Regionen und Orte schickte, um zu sehen, ob er Wahrsager oder Wahrsagerinnen und Beschwörer würde ausfindig machen und zu ihm bringen können* (vgl. Bataille 1987, 462).

Mit Hilfe der besagten »Wahrsager und Beschwörer« hoffte de Rais den begehrten Pakt mit dem Teufel schließen zu können, wie auch Horn in der *Niederschrift* hofft, über den Diener de Rochemonts in Kontakt mit dem teuflischen Reeder treten zu können. Wie im Falle Horns wenige Monate vor dessen Tod der Diener des Reeders in Gestalt von Uchris eintrifft, so traf vor Jahrhunderten auch bei de Rais ein junger Mann ein, und zwar jener von de Rais überaus geschätzte Teufelspriester und Scharlatan François Prelati. Die letzten sechzehn Monate bis zu de Rais' Verhaftung sollte dieser nicht mehr von der Seite seines neuen Dienstherrn weichen, entwickelte sich zum unerläßlichen Mittelsmann des Teufels und riet de Rais nach einer angeblichen Rücksprache mit dem Leibhaftigen schließlich dazu, den Übergriff auf den Nanteser Geistlichen Jean Le Ferron zu wagen, der de Rais das Leben kostete.

Auch Horn bleiben, nachdem er mit jenem »Brief an Kastor« die Weichen seines Schicksals gestellt hat, nur noch ein paar hundert Seiten, auf denen er mit seinem »Leiter, Komplizen, Antreiber, Anstifter und Unterstützer« Alfred Tutein »in mehrere verschiedene Erdteile, in verschiedene Regionen und Orte« reist, bis Tutein von de Rochemonts Diener abgelöst wird, der Horn als Mörder des jungen Mannes entlarvt, dessen Torso Horn zur Mörder-, Freund- und Dienergestalt Tuteins und von Uchris inspiriert.

Kurz vor seinem Tod und der damit einhergehenden Verwandlung seiner selbst in den Racheengel Ajax von Uchri sagt Alfred Tutein zu Horn: *»Zuweilen denke ich, daß ich dir nicht geschadet habe. In deiner Seele war vieles undeutlich. Selbst deine Liebe. Zwar, meine Zuversicht ist nicht anders, es war deine Bestimmung, ein großer Komponist zu werden; aber ich war dazu nötig als dein Antreiber.«* (Jahnn, Niederschrift II, 125)

Auf den darauffolgenden fünfhundert Seiten entschädigt Horn, der sein Werk ohne den treuen Diener in der Tat nicht hätte schreiben können, Tutein für die Dienste, indem er sich von dessen Nachfolger richten läßt.

Doch noch eine Lebensrechnung ist in den Ereignissen, die sich auf den letzten fünfhundert Seiten der *Niederschrift* abspielen, enthalten. Auch Jahnn fürchtete, vom Leser gerichtet zu werden, der sich nicht als »Antreiber« des Autors beim »Komponieren« seines Werkes erkennen würde. Daher nutzte Jahnn das Motiv des »Briefes an Alwin Becker« zur Spiegelung auch seines Verhältnisses zur *Niederschrift* und zum Leser, für den diese bestimmt ist wie Horns Brief für Alwin Becker.

Im zweiten Band der *Niederschrift* nun stellt sich heraus, daß der »Brief an Alwin Becker« zunächst in die Hände des Falschen gelangt ist, und zwar in die von Horns Erzfeind de Rochemont. Mit folgenden Worten beschreibt Horn im *August*-Kapitel, wie von Uchri ihm am Nachmittag schilderte, was der Reeder bei der Lektüre des Briefes an seinen verstorbenen Diener gedacht habe: *»– Das seien seltsame Äußerungen. Zeichen großer Not.«* (Jahnn, Niederschrift II, 247)

Ähnliches klingt in der Tat zwischen den Zeilen der Deutungen von Reemtsma, Stach und Boëtius im Hinblick auf Jahnns Werk an. *»Kastor sei tot. Der Ruf sei verhallt. – Der Schreiber des Briefes hat den Maßstab für das Leben anderer Menschen schon verloren.«* So urteilt der »Reeder« über den »Brief« und scheint sich direkt auf Stachs Bemerkung über Jahnns »sozialen Regelbruch« in Gestalt der Beziehung zwischen Musiker und Matrose zu beziehen, wenn er höhnisch fortfährt: *»Er sendet einem ehemaligen Matrosen lyrische Sätze und ermißt nicht, daß der Empfänger darüber lachen könnte: – Die Luft ist gewürzt von den Winden, die das Meer bestrichen haben. Die Jahreszeiten sind voller Überraschung. – So schildere er seine engere Heimat, eine Insel im Ostmeer.« –*

Um sicherzugehen, daß die »verschlüsselte, geheime und ungemein wichtige Mitteilung« – wie Jahnn das »Werk des Genies« in *Der Bühnenautor und das Theater* nennt –, den »Empfänger« in Gestalt des Lesers auch wirklich erreicht, läßt Jahnn den »Brief an Alwin Becker« sich an dieser Stelle unmißverständlich als Äquivalent zur *Niederschrift* entpuppen. Denn die Sätze, die Jahnn Horn als Zitate aus dem Brief anführen läßt: *»Die Luft ist gewürzt von den Winden, die das*

Meer bestrichen haben. Die Jahreszeiten sind voller Überraschung«, finden sich überraschenderweise in fast wortwörtlicher Übereinstimmung zu Beginn des *April*-Kapitels der *Niederschrift* wieder (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 377). Hunderte Seiten später läßt Jahnn Horn bezüglich der aus dem Brief zitierten Sätze schreiben: – *Ich entsann mich wohl, die Sätze geschrieben zu haben. Ich hatte vergessen, daß sie auch im Briefe an Kastor standen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 248)

Daß sie »auch« am Anfang des *April*-Kapitels stehen, läßt Jahnn Horn jedoch mit keinem Wort verraten. Diese Information zu liefern, ist die Aufgabe des Lesers. Mit den beiden so nebensächlich wirkenden Sätzen unterzieht Jahnn den Leser der Probe aufs Exempel: Er kann die Sache auf sich beruhen lassen und dem Erzähler Glauben schenken, wenn dieser behauptet, die Sätze stünden im »Brief an Kastor«. Damit aber gesteht der Leser nicht nur die Ungründlichkeit seiner Lektüre ein, er zeigt auch, daß ihm die Gründlichkeit von Jahnns Schaffen entgangen ist; und wenn Jahnn Horn in Anbetracht der »lyrischen Sätze«, die er einem »ehemaligen Matrosen« sandte, schreiben läßt: *Ich schämte mich*, so hat ein Leser wie Stach zumindest nicht weniger Anlaß, sich zu schämen.

Für den Fall, daß sich irgendwo dort draußen in Raum und Zeit jemand fände, der sich bei der Lektüre des *August*-Kapitels der Sätze vom Anfang des *April*-Kapitels erinnert und damit zugleich den Beweis für die raffinierte Konstruktionsweise der Trilogie in Händen hält, läßt Jahnn Horn hinsichtlich seiner »lyrischen Sätze« noch bemerken: *Von Uchri (ich habe ihn bis jetzt noch hin und wieder als Kastor bezeichnet; ich will mir angewöhnen, diesen Namen von ihm zu nehmen; Kastor ist tot –) aber schien keinen Anstoß daran zu nehmen. Ich vermute fast, sie haben ihm gemundet, weil er sie behalten hat.*

Nicht zufällig läßt Jahnn Horn lediglich von »Vermuten« und nicht von »Wissen« sprechen. Denn die Entdeckung der Tatsache, daß es sich bei den besagten Sätzen um den Anfang des *April*-Kapitels handelt, heißt nicht zwangsläufig, daß der Leser die Bedeutung dieser Tatsache begriffen hat, geschweige denn die ästhetische Dimension des Ganzen.

Jürg Kristof Bachmann beispielsweise stellte im Zuge seiner Manuskriptuntersuchung durchaus fest, daß es sich bei den besagten Sätzen im *August*-Kapitel um den Anfang des *April*-Kapitels handelt

(vgl. Bachmann, 252). Zu diesem Ergebnis kam er vor allem, weil Jahnn die Sätze auf einigen zusammengefalteten und ansonsten leeren karierten Blättern zu Beginn des *April*-Kapitels eingefügt hatte (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 d, 54) – an einer auch im Druck derart exponierten Stelle, daß es nicht schwerfällt, sie wiederzufinden. In der von Jahnn üblicherweise verwendeten schwarzen Tinte steht auf dem vorderen der Blätter im Manuskript: *Die Luft ist gewürzt von den Winden, die das Meer bestrichen haben. Die Jahreszeiten sind voller Überraschungen.* – – Hinzugefügt hatte Jahnn später offenbar bei der Überarbeitung in blauer Tinte zwei Klammern, von denen nur die zweite in der Druckfassung zu finden ist; so daß die gesamte Textstelle in der Handschrift lautet: *(Die Luft ist gewürzt von den Winden, die das Meer bestrichen haben. Die Jahreszeiten sind voller Überraschungen.* – –*)* Die Klammern, von denen eine infolge der großen Anfangsletter beim Satz offenbar verlorenging, heben die Textstelle zusätzlich hervor.

Doch bei der eben zitierten wie auch der Textstelle im zweiten Band der *Niederschrift*, die sich im Manuskriptheft 76 l auf Doppelseite 5 befindet, handelt es sich nicht um die Erstfassung der beiden Sätze. Wie Bachmann in seiner Dissertation feststellt, hatte Jahnn die Sätze offenbar wortwörtlich dem ursprünglich tatsächlich einmal ausformulierten Brief an Kastor entnommen. Über die besagten Sätze teilt Bachmann mit: *Der Leser kann sie in der April-Stelle nachschlagen, aber nicht im Brief, den Horn zusammenfasst und nur teilweise zitiert. Im Manuskript aber stand er zunächst tatsächlich in direkter Form als Abschrift:*

(= I 248, 36) »Hier die Abschrift: Lieber Herr Becker, der Zufall brachte mir kürzlich eine Begegnung mit dem Matrosen Pollux.« (etc.)

Danach folgt die Evokation der Lais, und seine Einladung, in der sich auch die genannten Sätze finden. [...] *Der Brief und die folgenden Erlebnisse wurden aber schon in der Erstfassung ausgestrichen und nur festgestellt:*

(= I 249, 11) »Am Ende ist ein Mittelmass an äusserlicher Länge und innerer Unwahrhaftigkeit daraus geworden«,

und es folgt die Zusammenfassung, welche die Korrektur nochmals abändert. (Bachmann, 253)

Zum ersten Mal tauchen die besagten Sätze im Manuskript also in Heft 76 d auf Doppelseite 28 als gestrichener Text auf. Die Über-

prüfung der Textstelle ergab, daß Bachmann die Sätze im Manuskript offenbar unzulässigerweise mit Bleistift markierte. Wie Bachmann des weiteren nachweist, stehen die besagten Sätze damit in einem Teil des Manuskriptes, der vor dem *April*-Kapitel entstand (vgl. Bachmann, 27). Aus diesem Teil des Manuskriptes, dem *März*-Kapitel, das sich als solches auch in der Druckfassung findet, rettete Jahnn die beiden Sätze offenbar hinüber in die Textpassagen des *April*- und des *August*-Kapitels. In welcher Reihenfolge, ist nicht mehr zweifelsfrei feststellbar. Es ist denkbar, daß Jahnn die Sätze dem Anfang des *April*-Kapitels erst hinzufügte, nachdem er sie im Gespräch zwischen Horn und von Uchri untergebracht hatte, oder daß dies etwa gleichzeitig geschah. Dagegen könnte allerdings die kleine Abweichung in den Zitaten sprechen: Nur die Sätze im *April*-Kapitel stimmen vollkommen mit denen im *März*-Kapitel überein, im zweiten Satz des *August*-Kapitels heißt es statt der ursprünglichen *Überraschungen* – vielleicht aufgrund eines Flüchtigkeitsfehlers – *Überraschung* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 247). Andererseits ist der Schriftzug der Sätze auf den eingelegten Blättern sichtlich enger als der Schriftzug des *April*-Kapitels, dem sie in der Druckfassung angehören. Der Schriftzug auf den Blättern gleicht eher dem Schriftzug später entstandener Manuskriptteile, in denen die Handschrift zunehmend kleiner wird. Auf jeden Fall aber ist ein deutlicher thematischer Zusammenhang der Textstellen des *August*- und des *April*-Kapitels erkennbar. Das Gespräch zwischen Horn und von Uchri im *August*-Kapitel geht neben dem Brief an Alwin Becker um Horns Verhältnis zum Reeder, den Horn in diesem Zusammenhang als seinen *»Gegner«* bezeichnet (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 246). Dem Gespräch voraus ging ein Anfall von Migräne Horns, zu der dieser stets neigt, wenn es um seinen Erzfeind geht. Zu Beginn des *April*-Kapitels geht es ebenfalls um den Brief an Alwin Becker (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 379), im Anschluß beschreibt Horn einen Migräneanfall und schreibt in diesem Zusammenhang: *Ich schlief. Und die Gegner machten sich an meinen Kopf.* (Jahnn, Niederschrift I, 380)
Die hier nicht näher benannten »Gegner« erweisen sich später als von Uchri und der Reeder. Dieser Zusammenhang wird durch die eingefügten beiden Sätze betont, die in der entsprechenden Passage im *August*-Kapitel auftauchen. Die Genese der verschiedenen Text-

stellen vollzog sich vermutlich also folgendermaßen: Zuerst schrieb Jahnn die beiden Sätze im *März*-Kapitel und fügte sie entweder zuerst dem *April*-Kapitel hinzu oder fügte sie an dieser Stelle ein, nachdem er sie im *August*-Kapitel wieder aufgegriffen hatte.

Bachmann hingegen vertritt die Auffassung, Jahnn habe die Sätze *auf separaten Blättern »76 e 54«* (vgl. Bachmann, 252) zum ersten Mal anläßlich der Niederschrift des *April*-Kapitels formuliert – eine These, die offenkundig seinen eigenen Untersuchungsergebnissen widerspricht. Dennoch meint Bachmann, die Sätze könnten ursprünglich bei einem »Spaziergang« entstanden sein, auf den *der Erzähler* [jene »separaten Blätter«] *mit sich genommen haben könnte* (vgl. Bachmann, 253).

Offensichtlich verleitete Horns fiktiver Alltag Bachmann zu dieser Auffassung. Im Anschluß an die besagten Sätze entschuldigt Horn den im Druckbild durch Gedankenstriche und Klammern markierten chronologischen Bruch in seiner Niederschrift: *Das schrieb ich vor zehn Tagen und hielt sogleich inne, weil mir eine süße Müdigkeit in den Gliedern lag.* (Jahnn, Niederschrift I, 377)

Immer wieder verwechselt Bachmann bei der Untersuchung das Manuskript der *Niederschrift* mit der Niederschrift Horns. Daher ist er nicht in der Lage, Grundlegendes über Jahnns künstlerische Absichten herauszufinden. Für ihn sind sie ähnlich undurchsichtig wie Horns Brief an Kastor: *Ich habe mir rechte Mühe geben müssen, um ein verworrenes, vielleicht sogar schändliches Dokument anzufertigen: einen Brief an Alwin Becker.* (Jahnn, Niederschrift I, 236)

Doch handelt es sich hierbei weder – wie Boëtius wohl annehmen würde – um eine immanente Selbstritik Jahnns noch um eine Beschreibung von dessen Roman. Vielmehr beschreibt diese Passage die Niederschrift Horns und damit in den meisten Fällen auch das, was Leser wie Bachmann oder Boëtius in Jahnns »fertigem Werk« ebenso sahen wie in dessen Manuskript: *Viele Entwürfe, weitschweifige Darstellungen, die den Empfänger hätten befremden müssen. Knappe Zusammenfassungen, die ihn vollends im Ungewissen über das Ziel der Hinwendung gelassen hätten. Streichungen. Hinzufügungen.*

Wie sich Horns Niederschrift von Jahnns gleichnamigem Roman unterscheidet, so unterscheiden sich auch ihrer beider Manuskripte voneinander. Nur eines davon existiert wirklich, und zwar das Manu-

skript von Jahnns Roman. Der gedruckte Roman hingegen fingiert das Manuskript von Horns Niederschrift, beispielsweise durch fiktive Textabbrüche wie zu Beginn des *April*-Kapitels.

Alles, was an Jahnns Roman unfertig, weitschweifig und improvisiert wirkt, steht im Dienst der ausgetüftelten Konstruktion. Scheinbar Überflüssiges besitzt – wie der kleine *April*-Scherz, den Jahnn sich mit dem Leser erlaubt – ungeahnte Bedeutung. Auch die Textlücken, von denen *Die Niederschrift* gegen Ende hin übersäht zu sein scheint, sind fiktiv und können im Rahmen einer angemessenen Deutung semantisch vollständig gefüllt werden (siehe Kapitel 3.7.3).

In Ermangelung einer angemessenen Deutung vermochte Bachmann die im Manuskript zum Teil noch ersichtlichen Konstruktionsvorgänge jedoch nicht nachzuvollziehen, oder er deutete sie falsch im Sinne seiner eigenen fragmentarischen Herangehensweise. Im Anschluß an die oben zitierten Sätze aus seiner Dissertation meint Bachmann: *Wir sehen an diesem Beispiel, welche Dimension der Schreibarbeit sich die Fiktion einer kontinuierlich ablaufenden Niederschrift versagen muss. Es ist nicht dasselbe, ob Horn nur vom Briefschreiben und im voraus, von*

I 248, 34 »Streichungen. Hinzufügungen« [womit Bachmann offenbar die erwähnten fiktiven Streichungen gegen Ende der *Niederschrift* meint] *spricht, oder ob der Verfasser selbst beim Schreiben in Schwierigkeiten kommt, schon Geschriebenes wieder streicht oder erweitert.* (Bachmann, 253)

Mit der besagten »Schreibarbeit« meint Bachmann jedoch weniger die fiktive des Erzählers als die wirkliche Jahnns, dem er unterstellt, er habe seine »Schwierigkeiten beim Schreiben« hinter dem makellosen Druckbild verschwinden lassen wollen: *Wenn Horn etwas hinzufügt, kann das nur ein erzählerischer Exkurs sein, kein nachträgliches Einfügen, als das es oft im Manuskript tatsächlich sichtbar ist: Auch das Wiederaufnehmen und Umdeuten muss Horn erzählen, es sei denn es gäbe einen unleserlichen Druck.*

Tatsächlich reicht die Druckfassung des Romans völlig aus, um mit Hilfe der erwähnten »erzählerischen Exkurse«, fiktiver Textabbrüche und Streichungen im Kopf des Lesers eine Fiktion von Horns Manuskript zu erzeugen. Allerdings muß der Leser seinen Teil zur Konstitution dieser Manuskriptfiktion beitragen, sonst wird er wie Bachmann stets das wirkliche mit dem fiktiven Manuskript Horns

verwechseln. Statt auf der Grundlage der Druckfassung Horns Manuskript zu imaginieren, nahm Bachmann sich das Romanmanuskript vor und freute sich angesichts des Chaos', das in seinen Augen darin herrschte, daß man ihm in Ermangelung entsprechender Textzeugen keine »Schwierigkeiten« beim Arbeiten würde nachweisen können. Voller Stolz auf die eigene, scheinbar so reife textkritische Leistung bemerkt Bachmann hinsichtlich der Druckfassung von Jahnns Roman: *Manchmal bleiben in solchen Stellen noch Spuren der Schreibanstrengung, die allerdings nur mit dem Manuskript entziffert werden können*. (Bachmann, 254)

Daß diese »Stellen« in der Druckfassung wie auch im »Manuskript« ganz anders und nicht weniger interpretiert werden können wie der Text seiner Dissertation, kam Bachmann offenbar nicht in den Sinn. Anhand von Jahnns Text zeigt sich hingegen das Einfühlungsvermögen, das der Autor für den von ihm so gefürchteten Leser und dessen potentielle Mißverständnisse aufbrachte. Daß Jahnn deshalb beim Schreiben oft der Mut verließ, teilte er »Kastor« in seinem »Brief« ebenfalls mit: *Es fehlte nicht viel, und mein Plan wäre an der Unlust, die mich allmählich ergriff, gescheitert*. (Jahnn, Niederschrift I, 236)

Später, in der Überarbeitung – denn erst dann kamen die folgenden, in Klammern gesetzten Sätze hinzu (vgl. Bachmann, 253) – klärte Jahnn den Leser noch näher über den Grund seiner »Unlust« auf: *(Man kann mich für verrückt halten*. Dagegen vermochte er jedoch nur eine implizite Drohung auszustoßen: *Mein Herz, der Sitz meiner Ahnungen oder schattenhaften Gefühle, wiederholt mir immer wieder, daß ich eine Forderung an den Reeder habe, daß er mir die Preisgabe seines Geheimnisses schuldet, daß es mein Recht ist, mit Gewalt in die Bezirke seines Daseins einzudringen;* vor allem dann »hat« Jahnn »ein Recht, mit Gewalt in die Bezirke« des »Daseins« seiner Leser »einzudringen«, wenn diese sich nicht die geringste Mühe machen, das »Geheimnis« der *Niederschrift* und ihres Erzählers zu lüften; *aber meine Vernunft, das Triebwerk ineinandergeschachtelter Gedanken, mit den tausend Zahnrädern der Ratio, erklärt mir, daß ich nur töricht und besessen bin*. Denn selbst wenn jemand erkennen würde, daß Jahnn als Autor gründlicher arbeitete als all seine Leser und Deuter – würde diese Erkenntnis jemals ans Licht kommen? *Was soll ich tun?* fragt Jahnn ob des Di-

lemmas, in das ihn die Niederschrift seines Romans immer wieder stürzte. *Wohin soll ich horchen?* Auf die innere Stimme, die ihm sagte, daß die Mühe vergeblich sei, oder auf uns? *Ich habe diesen Brief geschrieben. Ich habe damit einer geheimnisvollen Kraft nachgegeben. Ich bin der Schauplatz eines Gaukelkampfes geworden, der sich in vollkommener Finsternis vollzogen hat.* Licht fällt in das Dunkel seiner Gedankengänge erst, wenn WIR ihnen nachgehen und uns irgendwo in den Windungen des Geflechtes treffen, das sich beim Lesen in unserem Hirn bildet. *Ich weiß nicht, welche Gegner aufeinanderstießen.* Denn bevor wir einander welche werden können, müssen wir erst einmal Gegner sein. *Ich habe mit Widerstreben und Ansporn – bald hatte die Unlust, bald der Eifer die Überhand – ein Mittelmaß an äußerer Länge und innerer Unwahrhaftigkeit zu Papier gebracht.)*
Am Schreibtisch sitzend ließ Jahnn den am Schreibtisch sitzenden Horn schreiben: *Ich weiß nicht, ob der Brief jemals den Empfänger erreichen wird. Es ist ein Brief ins Leere. Ich kenne den Menschen nicht, den ich anspreche, sehe sein Antlitz nicht, während ich spreche.* (Jahnn, Niederschrift I, 238)
Und hoffe dennoch, daß diese Worte dem Reißwolf entkommen.

3.6.3 Die Auflösung von Horns Männerbild

3.6.3.1 *Auf Tauche.* Die Entdeckung des *Weibischen* am Leichnam des anderen

Entkommen wie die Seelen der Gerechten dem Schlund des Totenfressers und die »schwarzen Weiber« der Bestie Horn, der sich in »Afrika« in sexueller und krimineller Hinsicht vom weiblichen Geschlecht abzuwenden beginnt. Das Loch, das dies in seinem Selbstbild hinterläßt, vermag er jedoch mit keiner entsprechenden Passion zu stopfen.
Gegen Ende der mit Tutein unternommenen Afrikareise überfällt Horn eine tiefe Depression. Die »Weiber« interessieren ihn immer weniger, aber für seinen »ewigen Freund« interessiert er sich darum nicht mehr, im Gegenteil: *Ich erwog, mich von Tutein zu trennen.* (Jahnn, Niederschrift I, 281)

Zu begehren vermag Horn den »Freund« nur als »Weiberheld«. Als solchen stellt er Tutein denn auch dar, obwohl dieser den Teil Horns repräsentiert, der dem weiblichen Geschlecht abgewandt ist. Fällt der Bezugspunkt »Weib« weg, dann spiegeln Tutein und die anderen »Männer«, die Horn begehrt, in dessen Augen nur die Erbärmlichkeit seines Geschlechts, das ihm in der Männerliebe zweckentfremdet erscheint. Besonders deutlich manifestiert sich der Haß, den Horn sich im Spiegel begehrter Männer entgegenbringt, in der Episode vom Taucher Augustus, die Horn im Anschluß an die Afrikareise erzählt.

Auf der Heimreise vom schwarzen Kontinent nach Europa, berichtet er, hätten er und Tutein einen Abstecher nach Gran Canaria gemacht, wo sie eine Zeitlang geblieben seien. *Ein Fährboot brachte uns und unser Gepäck an die Mole von Sta. Catalina.* (Jahnn, Niederschrift I, 282)

So beschreibt Horn die Ankunft in »Las Palmas«, wie er nach einer Reise aufs Festland schon dutzende Male die Ankunft im »kleinen Hafen« von Rotna erlebte. Im »kleinen Hafen« nun, dessen Anblick Horn gewöhnlich mit dem der Großstadthäfen auf dem Festland verschmilzt, läßt er sich und Tutein wieder ein Hotelzimmer mieten. Gleichsam sich dafür entschuldigend, daß er von »Las Palmas« in dieser Episode so wenig erzählt, schreibt er: *Wir drangen nicht bis Las Palmas vor, wir fanden eine kleine Pension in Puerto de la Luz, inmitten von Speichern, Lagerplätzen, Schiffshandlungen und Kontoren, jenseits der Grenze der Wohlhabenheit, wo das Licht des europäischen Lebens schon verdämmerte.* Wo sich das Gelichter der Unter- und Halbwelt aufzuhalten pflegt, aus der Horn wie zahlreiche andere Ritual- und Serienmörder den Großteil seiner Opfer rekrutiert. *Die Straße roch nach Teertauen, Ölfarben und verfaulendem Obst.* Was darauf hindeutet, daß Horn sich in der »Unterwelt« von »Las Palmas«, die unterhalb des Bodens liegt, auf dem beim Schreiben seine Füße stehen, nach einem geeigneten Darsteller für das folgende Stück umgesehen hat. Horn bemerkt: *Tutein verschwand von meiner Seite. Wir schliefen des Nachts gemeinsam in einem Zimmer. Wir nahmen die erste Mahlzeit am Morgen zu zweien.* (Jahnn, Niederschrift I, 286)

Danach muß der ehemalige Leichtmatrose die Bühne zugunsten eines dunkelhäutigen Auserwählten räumen, mit dem Horn die Un-

tiefen der Beziehung zu Seinesgleichen auslotet. Über Tutein schreibt Horn: *Dann ging er, und erst der benachbarte nächtliche Schlaf brachte die Eintracht in unbewußten Stunden.*

Um sich seine Gefühle für Männer bewußt zu machen, die außer Frauen auch andere Männer beglücken, hat Horn den Leichnam eines Käuflichen ausgewählt, den er offenbar bei einem seiner letzten Aufenthalte auf dem Festland kennenlernte, bevor er ihn »heimführte« und hinter den Mauern seiner »Burg« verschwinden ließ. Horn beschreibt das Treiben am »kleinen« großen »Hafen« von Las Palmas: *Es kamen große Schiffe auf der Reede an, beladen mit Fremden, die dafür bezahlt hatten, daß man ihnen ein herrliches Land und ein herrliches Wetter zeige, dazu das eine oder andere Zweideutige.* (Jahnn, Niederschrift I, 288)

So war auch er offenbar vor geraumer Zeit, nachdem es ihm auf Fastaholm zu eng geworden war und ihn das Jagdfieber gepackt hatte, im Hafen von Kopenhagen an Land gegangen. Daß Horn diesen Hafen kennt, geht aus dem zweiten Band der *Niederschrift* hervor (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 226).

Über die Situation nach der Ankunft der Schiffe schreibt Horn: *Die Männer verstanden sich darauf, ihre eigenen heimlichen Wege zu finden, und für die Augen der Frauen und Mädchen gab es, in aller Ehrbarkeit, ein paar Stücke schönen männlichen Fleisches.* (Jahnn, Niederschrift I, 288)

Die verstohlenen Blicke, mit denen er sich, kaum hatte sein Fuß das Festland berührt, nach »Frischfleisch« umgesehen hatte, überträgt Horn hier auf »Frauen und Mädchen«, mit denen er sich im Hinblick auf sein homosexuelles Begehren stets identifiziert. *Es standen immer ein paar junge Männer auf der Mole Sta. Catalina. Sie konnten Koffer tragen, Feigen oder Mandeln feilbieten, betteln oder einfach dastehen und die Blicke einfangen.*

Das ist allerdings nicht das Hauptgeschäft, dem die Jungs in den Häfen und auf den Bahnhöfen nachgehen: *Einige saßen nackt umher, nur mit einem Tuch um die Lenden. Sie waren immer bereit, ins Wasser zu springen.* Allein für den willkommenen Anblick, den sie einem bieten, ist Horn gelegentlich zu zahlen bereit: *Dafür schenkte man ihnen Zigaretten und Geldstücke.* Doch sind dies nur die stummen Gesten, mit denen man sich erkenntlich zeigt und den intimeren Kontakt einleitet, der sich in der Regel an das Ritual des Schenkens an-

schließt: *Manchmal freilich, warf man die Geldstücke ins Meer, dann tauchten die Schwimmer danach und holten sie herauf.* (Jahnn, Niederschrift I, 289)

In Bornemanns Lexikon *Sex im Volksmund* steht unter dem Buchstaben »T«:

Tauche, Koitus;
auf Tauche gehen, tauchen: koitieren
Taucher: in der Wiener Unterwelt sowohl Koitus wie Penis
am Tauchen sein: koitieren
Tauchsieder: 1) Penis; 2) Homosexueller

»Tauchen« beziehungsweise »auf Tauche gehen« war zu Jahnns Zeiten eine im Schwulenmilieu gebräuchliche Bezeichnung für die Tätigkeit homosexueller Prostituierter. Dies geht auch aus den Gesprächsmitschriften hervor, die man 1924 anläßlich der inzwischen veröffentlichten Vernehmungen des Serienmörders Fritz Haarmann durch den Psychologieprofessor Ernst Schultze anfertigte. Haarmann, der auf Prostituiertenmorde spezialisiert war, verwendet den Begriff »tauchen« in einem Gespräch vom 31. August 1924, bei dem Schultze mit ihm die »verschiedenen Mordfälle nach Aktenlage« besprach (vgl. Pozsár/Farin, 293).

Hierbei legte er Haarmann offenbar zunächst ein Foto des Opfers Heinrich Struss vor. Haarmann bestätigt: *Das ist Struss, der ist schon viel bei mir gewesen. In der Neuenstraße auch schon. Das ist der mit der Brille. Der ist jetzt erst umgebracht, ja, das ist er, in der Roten Reihe. Der ist schon viel bei mir gewesen – Puppenjunge.* (Pozsár/Farin, 296)

Mit »Puppenjunge« meint Haarmann den Jargonausdruck »Pupenjunge«, der damals eine gängige Bezeichnung für männliche Prostituierte war.

Die Kurzfassung der Frage, die Schultze Haarmann danach stellte, lautet: *Dessen Sachen?* Vermutlich wollte man von ihm wissen, was er mit den Kleidern und persönlichen Gegenständen des Opfers gemacht hatte. Haarmann pflegte sie nach der Ermordung der »Puppenjungen« zu verkaufen und tat es damit seinen jugendlichen Opfern gleich, die, wie auch Struss, neben der Prostitution meist mit Diebesgut handelten.

Auf die Frage nach Struss' »Sachen« antwortete Haarmann: *Weiß ich nicht.* Woraufhin Schultze ihm vorhielt: *Schlüsselbund gefunden.*

Hierbei handelte es sich offenbar um einen Teil der Hehlerware, die Struss am Bahnhof verkaufte, denn Haarmann antwortete: *Das kann wohl sein, der tauchte nicht viel, der war immer auf dem Bahnhof, der verkaufte da immer so Sachen.*
Was für Sachen?
So Uhren, Ringe, altes Zeug und alles solche Sachen. »Feigen« zum Beispiel oder »Mandeln«, wenn er nicht gerade »Koffer trug«, »bettelte oder einfach dastand und die Blicke einfing« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 288). Die »Blicke einfing«, um ältere Herren wie Horn oder Haarmann zum Oral- oder, gegen einen kleinen Aufpreis, auch zum Analsex zu verführen: *Sie hielten die Münzen zumeist zwischen den Lippen, wenn sie wieder auftauchten. Sie preßten die Lippen mit eigenartigem Vergnügen zusammen; sie bedienten sich nicht der Zähne.* (Jahnn, Niederschrift I, 289)
Und doch: Ob man es nun mit ihnen machte oder sie es mit einem, ob von vorne oder hinten – stets ließen sie es einen spüren, daß sie es nur wegen des Geldes taten, wie wenig auch immer sie dafür bekommen hatten. Horn verrät: *Ich saß am Kai und gewann einen Freund.* Doch die Freundschaft am Hafen von »Las Palmas« stand, wie auch die Freundschaften, die Haarmann mit den Prostituierten am Bahnhof unterhielt, von Beginn an unter keinem guten Stern. Daß Professor Schultze, der Haarmann vernahm, ihn hierfür alleine verantwortlich machte, zeigt die Verächtlichkeit, mit der er Haarmann bei der Vernehmung über dessen Beziehung zu Struss behandelte: *Später nicht mehr unangenehm, nichts dabei gedacht?* (Pozsár/Farin, 297)
Offenbar wurde Haarmann, wie bereits in all den Verhören zuvor, erneut gefragt, ob es ihm nichts ausgemacht habe, Struss getötet zu haben, obwohl er zuvor dessen nähere Bekanntschaft gemacht hatte. Haarmann verteidigte sich daraufhin mit folgenden Worten, deren Tonfall der unbekannte Protokollant in Klammern charakterisierte: *Ich konnte doch nirgendswo hin, (wie selbstverständlich, in gleichgültiger Weise) die haben doch so im Arm gelegen, (entsprechende Bewegung) dann lagen sie immer so in meinen Armen.*
Nichts draus gemacht? beharrte Schultze, der offensichtlich ein »Ja« aus dem Mund einer Bestie hören wollten und nicht die Entschuldigung einer gequälten Kreatur. Haarmann, der seinerseits

nicht bereit war, dem Professor diesen Gefallen zu tun, wiederholte, was er schon des öfteren gesagt hatte, um das Gefühl zu beschreiben, das ihn stets nach der Tat überkam: *Ich war jedesmal krank. Die letzte Zeit war ich immer aufgeregt, krank, Kopfschmerzen. Ich sagte immer, mein Herz tut weh, ich konnte ihr* [vermutlich seiner Zimmerwirtin Frau Engel, mit der er gelegentlich ins Gespräch kam] *doch nicht sagen, was los war.*

Auch deshalb »konnte« er »nicht sagen, was los war«, weil Haarmann wie auch seine »Kollegen« von de Rais bis Nilsen seinen Verbrechen weitgehend ratlos gegenüberstand und er die emotionale Verwirrung nicht durchschaute, in die der Kontakt zu seinen Opfern ihn stürzte. Wie sich auch anhand der Kanaren-Episode der *Niederschrift* zeigt, ist die Zuneigung, die in Haarmanns Fall zu Umarmungen und Zärtlichkeiten zwischen ihm und den Opfern führte, nur ein Teil von dessen Gefühlen für diese.

Horn läßt sich den »Taucher«, den er soeben als neuen »Freund« in *Die Niederschrift* eingeführt hat, fragen: *»Warum willst du ins Wasser springen, wenn jemand eine kleine Münze verliert?«* (Jahnn, Niederschrift I, 289)

Denn mit dieser Frage verbindet sich von seiner Seite aus die Hoffnung, daß der »Taucher« es nicht wegen des Geldes, sondern wegen des Vergnügens tut, den ihm sein »Beruf«, und damit vor allem auch sein Freier, bereitet. Die Reaktion des imaginären Strichjungen beschreibt Horn: *Er antwortete nicht, sah mich nur verächtlich an.* Daß sich im Blick des »Tauchers«, der sich gegenüber dem Freier nicht zu seiner Homosexualität bekennen möchte, die Verachtung spiegelt, die Horn sich selbst entgegenbringt, nimmt dieser so allerdings nicht wahr. Über den »Taucher« schreibt er: *Dann warf er sich ins Wasser, tauchte wieder auf, zwischen den Lippen trug er ein kleines Geldstück.*

»Weil du davon nichts hast«, antwortete er mir, nachdem er wieder auf der rostwarmen Kaimauer saß. Dieser doppeldeutigen Frechheit läßt Horn sich mit derselben gönnerhaften Herablassung begegnen, mit der er auch dem Jungen, der der Tote einst war, den Lohn, wie immer, im Voraus in die Hand gedrückt hatte: *Ich schob ihm wortlos eine halbe Pfundnote hin. »Das«, sagte ich, »damit du mich nicht verachtest.«* (Jahnn, Niederschrift I, 290)

Auf dem Gesicht des habgierigen Bengels hatte sich zu Horns Vergnügen daraufhin das Grauen vor den auf den hohen Betrag hin zu erwartenden Sonderleistungen abgezeichnet: *Statt Freude kam Trauer in sein Gesicht. Die untere Lippe fiel ihm herab.* Als wenn er zu diesem Zeitpunkt schon so tot gewesen wäre. *»Wohin gehen wir?« fragte er.* Artig läßt Horn den »Taucher« sich bei seinem potentiellen Freier erkundigen. Doch schreibt Horn dies nur, um sich dem Leser von seiner besten Seite zeigen zu können: *Ich schüttelte den Kopf. »Wir werden uns unterhalten. Und vielleicht werden wir uns gut unterhalten.«*
Bis jetzt lief es, dank des liebevoll präparierten Leichnams, der ihn zu dieser unverfänglichen Unterhaltung mit dem armen kanarischen »Taucher« inspirierte, in der Tat gut. Den »Freund«, der auf Tuteins Truhe neben dem Tisch thront, wohlwollend musternd, schreibt Horn: *Ich erkannte eine Eigentümlichkeit an ihm, die ich noch bei keinem Menschen gesehen hatte. Die Brustwarzen waren wie aus Eisen, scharfkantig abgesetzt, daß man meinen konnte, beim Berühren würde man sich daran verletzen.* Wahrlich war der Tote zu Lebzeiten bereits eine wilde und spröde Schönheit gewesen, die sich, wenn man sie nicht zu handhaben wußte, überaus verletzend verhalten konnte. Jetzt aber, da Horn seinem Schatz ein Korsett aus Teer und roter Ölfarbe angelegt hat: *die Haut rotschwarz, nur auf dem einen Arm gab es ein helles Stück Haut, einen weiß eingelegten Ring,* kann er sich an der Brust des »Puppenjungen« nicht mehr als den Finger pieksen. So zahm und anschmiegsam ist die kleine Bestie mittlerweile geworden, daß Horn ihr eben vom Handgelenk den Rest der Fessel gelöst hat, mit der er sie vor kurzem gebändigt hatte. Weiß ist die Haut, die unter dem starken Seil zum Vorschein kam, weiß wie seine eigene. Weil dieser ihm näher steht als das rabenschwarze Weib, hat er es auch nicht übers Herz gebracht, ihm dessen Hautfarbe zu geben. Die Liebe zum »Taucher« war ihm schon bei der Konservierung ursprünglicher vorgekommen als die zu »Egedi«, und so schien ihm der rote Schimmer der Konservierungsflüssigkeit, mit denen die Mumien der ägyptischen Frühzeit übergossen wurden, besser zu seinem Freund zu passen.
Allerdings gestaltet sich die Unterhaltung, von der Horn eben noch mutmaßte, sie könne »gut« werden, mit dem »Puppenjungen« keineswegs phantasievoller als mit der schwarzen Hure: *Ich entsinne mich*

nicht, daß wir jemals ein schweres Wort ausgetauscht hätten. (Jahnn, Niederschrift I, 291)
Auch die Anwesenheit des »Tauchers« versetzt Horn in einen unerträglichen Zustand geistiger Lähmung: *Wir sprachen nur das Allgemeinste. Meistens schwiegen wir.* Wie bei den lieblosen Akten, zu denen Horn sich in der kurzen Zeit ihrer Bekanntschaft regelmäßig eingefunden hatte: *Ich schaute ihn an. Er schaute mich nicht an.* Er hatte ihn nur angeschaut, wenn er etwas von ihm gewollt hatte.
Auf die Frage, die der Psychologe Schultze zum Abschluß der Akte Struss wieder einmal stellte: Warum Haarmann »immer wieder Jungen umgebracht« habe?, antwortete dieser: *Wenn ich mir jetzt fest vorgenommen habe, du nimmt jetzt keinen wieder mit und ging ich dann auf die Straße, dann kommt der eine, dann kommt der andere, dann sagen sie: Fritz, dann fangen sie immer wieder von so was an.* (Pozsár/Farin, 297)
Doch nicht etwa, weil sie ihn begehrten, sondern weil sie das Geld und die Geschenke begehrten, die der erfahrene Hehler ihnen machte, »fingen sie immer wieder von so was an«. *Schließlich komme ich dann mal auf den Bahnhof und dann sagen sie zu mir: och Fritz – die wissen doch nichts – nimm mich doch mit.* Doch nicht etwa, weil sie bei ihm ausschweifenden Sex mit ihm haben wollten, sondern weil sie nicht wußten, wo sie die nächste Nacht verbringen sollten, baten sie »Fritz«, sie »doch mitzunehmen«: *Dann war schlechtes Wetter und dann habe ich sie mitgenommen, dann waren sie froh, wenn sie bei mir schlafen konnten und etwas zu essen hatten.*
Nicht anders erging es Haarmanns fiktivem Kollegen Horn offenbar mit dem »kanarischen Taucher«: *Hin und wieder tauchte er. Manchmal bat er mich, eine Münze ins Wasser zu werfen.* (Jahnn, Niederschrift I, 291)
Und zwar immer dann, wenn sich keiner fand, der eine größere Münze für ihn bereit hatte. *Allmählich kam ich darauf, größere Münzen zu wählen.* So daß der Taucher ihn öfters als gewöhnlich »ansah«. *Und so ernährte ich ihn, ohne daß er beschämt wurde.* Kurzfristig wiegt Horn sich beim Schreiben wieder in der Illusion, daß er dem »Taucher« persönlich besonders viel bedeute. Wie ein Vater für seinen Sohn hatte er für den kleinen Bengel gesorgt und mit seinen Zuwendungen die Perversen von ihm ferngehalten, die, wie Horn be-

stens wußte, eine lebensgefährliche Bedrohung für den Jungen darstellten.

Im Verhör berichtete Haarmann über die »Puppenjungen«, die sich angeblich hartnäckig an ihn rangemacht hatten: *Wenn ich dann so einen mitnahm, poussierten sie immer so schön, mitunter ging das ganze Wochen gut und dann passierte mal wieder was, dann war wieder was passiert.* (Pozsár/Farin, 297)

Spätestens dann »passierte wieder was«, wenn Haarmann sich, der sich – entgegen dem, was er zu Protokoll gab – für seine Freundschaftsdienste wohl eher mit ein paar freundlichen Worten, Küssen und Streicheleinheiten zufrieden geben mußte, um seinen Lohn betrogen fühlte. Horn schreibt: *Verwunderlich, ich habe auch nicht einen winzigen Zug der privaten Sphäre dieses Schwimmers kennengelernt.* [...] *Und sein Name, den er mir nannte, war ein gefälschter Name. »Augustus«, sagte er.* (Jahnn, Niederschrift I, 291)

Horn überspült in dem Augenblick, als er den »Taucher« zum ersten Mal beim Namen nennt, eine Welle von Selbstmitleid. Beinahe wie er selbst hätte der Junge heißen können, wenn er die Liebe, die Horn ihm geschenkt hatte, nicht so bitter enttäuscht hätte. »Augustus«, wie der Sohn von Cäsars Nichte, den der Kaiser zu seinem Amtsnachfolger bestimmte, obwohl er nicht der leibliche Sohn war. Doch nichts, nichts hatte der undankbare Bengel von ihm wissen wollen! Verbittert schreibt Horn: *Welches Weib mit humanistischer Bildung mochte ihm die Torheit, sich so zu nennen, eingeblasen haben?* Verlorene Liebesmühe einer vertrockneten alten Tunte, die sich gelegentlich in ein Monster Uracca'scher Ausmaße verwandelt. Den Rest seines Stolzes aufrechterhaltend, der ihm im Spiegel des »Tauchers« geblieben ist, beteuert Horn: *Nur einmal, hätte ich gerne mehr von ihm gewußt! Als er starb.* Befriedigt gedenkt er des Verhörs, dem er das gefesselte und vor Schmerz fast taube Balg zum gegebenen Zeitpunkt unterzogen und auf alle Fragen eine demütige und erschöpfende Antwort von ihm erhalten hatte. Horn bekennt: *Ich sah ihn sterben.* Und rasch fügt er hinzu: *Nicht seinen letzten Atemzug aushauchen. Es war anders.*

Obwohl Horn den zornlosen Zorn in sich hatte wachsen spüren wie eine giftige Blume, er hatte sich von »Augustus« ebensowenig losreißen können wie Narzissus vom schönen Fremden in den sanften

Wellen des Quelltümpels. Horn schreibt: *An den Abenden, wenn ich allein war, fragte ich mich, was meine leere Kameradschaft bezwecken solle, was ich mir erwartete, wie sie enden werde.* (Jahnn, Niederschrift I, 292)
Längst hatte er beschlossen, sich der Freundschaft mit dem »Puppenjungen« zu enthalten, bevor »wieder was passierte«. Doch wie immer war es auch dieses Mal zu spät, um die Katastrophe zu verhindern, die sich vom ersten Augenblick angebahnt hatte. Im Hinblick auf den im Teer erstarrten und mit roter Farbe bemalten Augustus auf Tuteins Truhe, der sich vor dem inneren Auge in eine unförmige, schlecht gedrechselte Holzplastik verwandelt, schreibt Horn: *Einmal geriet ich in eine Kirche.* [...] *Aus einem Gewölbe quollen gemästete Engel herab, Engelskinder, ehemalige Eroten, dicht gedrängt wie die Masse Mensch.* (Jahnn, Niederschrift I, 292f.)
Bei dem Gedanken daran, wieviel Geld er bereits in den Jungen gesteckt hatte, fügt er grimmig hinzu: *Ich spürte das vergoldete Fleisch wie eine fürchterliche Bedrohung.* (Jahnn, Niederschrift I, 293)
Eher als um eine Ausgeburt des Himmels handelte es sich bei diesem um eine der Hölle: *Diese Kinderwaden, Pausbacken, gekerbten Hintern, ausgebohrten Nabel, unförmigen Arme, halbgelähmten Hände, und mitten in der Bewegung steif gewordenen Flügel und Lendentücher.* Dank Horns regelmäßiger Zuwendungen ein zwar nicht an Leib, so doch an Seele armer Mensch, zu nichts da, als sich betrachten zu lassen wie eine fette Putte. Anfassen durfte man das Engelchen nicht, ohne auf die Hände geschlagen zu bekommen oder sie sich schmutzig zu machen. Den sich im Wohnzimmer allmählich verbreitenden Verwesungsgeruch schnuppernd, schreibt Horn: *Ich roch den süßlichen Dampf des Weihrauchs, eine brenzlige Luft wie von abgebranntem Pulver, eine schwüle Feuchtigkeit, als atmeten Leichen unter den Fliesen.*
Bei der Vernehmung zu Struss fragte Schultze Haarmann zuletzt: *Wie kam es denn, daß was passierte?* (Pozsár/Farin, 297)
Haarmann antwortete: *Die waren so geil, so ähnlich wie Fromm* [ein Junge, den Haarmann besonders ansprechend fand], *die nahmen mich so in den Arm (entsprechende Bewegung) und lutschten, das waren immer so welche, die so geil sind. Die sind meistens ein paar Tage dagewesen.* Und wenn sie sich dann noch immer nicht gerührt hatten, hatte Haarmann zugeschlagen: – *Fromm, wenn ich jetzt noch da wäre, der lebte auch nicht mehr.*

Ich spürte die Verdammnis an mir wie ein Kleid. (Jahnn, Niederschrift I, 293)

Nicht ohne Stolz gedenkt Horn der Tat, mit der er den »Puppenjungen« aus dem elenden Dasein erlöst hatte; getreu seinem historischen Vorbild de Rais schreibt Horn: *Aber ich hatte keine Reue. Ich hatte den Stolz eines erwachsenen gestürzten Engels.* [...] *Ein Gott stand irgendwo, eingekleidet in einen weiten Mantel, ein langer alter Bart wusch ihm das Kinn.* Zwischen den Zeilen hat Horn bereits das Kostüm für die nächste Szene angelegt und schreibt nun über »Gott«: *Er war nicht für mich da.* Ebensowenig war er für Augustus dagewesen. Also hatte ER, Horn, Augustus zu sich holen müssen, hatte ihm den Vorschlag gemacht, mit ihm nach Fastaholm zu reisen: *Er stieg anbord eines Pontondampfers, auf dem viele Fremde Platz genommen hatten.* [...] *Er schaute zu mir herüber, verächtlich, gelangweilt, seine Unterlippe fiel herab, als wäre er aller Lüste, der schon genossenen und auch der zukünftigen, überdrüssig.* (Jahnn, Niederschrift I, 293f.)

Zum letzten Mal hatte »Augustus« ihn mit diesem Blick gequält. *Das Schiff kam ins Gleiten.* [...] *Einige Münzen tropften über die Reling. Augustus warf sich rücklings über Bord; er spielte den Delphin.* (Jahnn, Niederschrift I, 294)

Horn hatte ihn nicht zur Mitreise zwingen, ihm nur etwas Geld versprechen und das übliche Angebot machen müssen. Als sie in Rotna angelegt hatten, hatte er Pferd und Wagen aus der Obhut des Gastwirts geholt, angespannt und den am Kai auf ihn wartenden »Augustus« abgeholt. An einer anderen Stelle seines Berichts verrät Horn dem Leser: *Am Wege zu unserem Haus, neben einem Quelltümpel zwischen Klippen, haben die Durchscheinenden einen ihrer Plätze.* (Jahnn, Niederschrift I, 563)

Offenbar schreibt er dies in einer Anwandlung von Angst vor den »Geistern der Einsamkeiten«, die ihn regelmäßig heimsuchen, ihn mit Kopfschmerzen, Ruhelosigkeit und depressiven Verstimmungen quälen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 562). *Es gibt dort ein Erlengebüsch, Binsen wachsen im schlammigen Humus des Gestades.* (Jahnn, Niederschrift I, 563)

Dies Binsengefilde ist offenbar ein Teil des Totenreiches, in dem »Erlkönig« Horn schon manchen Knaben verschwinden ließ: *Es ist ein Ort wie außerhalb der gewöhnlichen Landschaft.* [...] *Ich werde niemals*

einen der Unterirdischen, wie man hier sagt, sehen. Denn ihre Leiber sind längst zu Asche geworden, wenn sie nicht gerade konserviert wie »Augustus« auf Tuteins Truhe ruhen. *Ich werde durch die Gestalten hindurchgehen auch fürderhin, wie ich die Luft verdränge. Doch ihre unsichtbaren nackten Hände greifen nach meinem Herzen.* Wie Horn an jenem Tag mit seinen Händen nach dem Kopf des »Puppenjungen« gegriffen hatte, um ihn, der sich auf Horns Empfehlung hin gerade zum Trinken übers Wasser gebeugt hatte, unterzutauchen.

Auch das Wasser, Symbol des Unbewußten und, insbesondere im Mythos des Narzissus, der Übertragung, spielt in den Lebens- und Mordgeschichten vieler Ritual- und Serienmörder eine bedeutende Rolle. Haarmanns Verbrechen wurden entdeckt, weil man im Wasser die Knochen seiner Opfer fand, die er in der Leine entsorgt hatte. Im Juni 1924 erging wegen einiger innerhalb kurzer Zeit aus dem Fluß gefischter skelettierter menschlicher Schädel Anzeige gegen unbekannt. Daraufhin wurde die polizeiliche Untersuchung eingeleitet, durch die Haarmann, zu diesem Zeitpunkt schon ein stadtbekannter Krimineller, in Haft kam. Um den seine Taten zunächst leugnenden Haarmann geständig zu machen, setzte man die in der Leine gefundenen Knochen als Druckmittel ein. Der damals zuständige Kriminalinspektor Hermann Lange berichtet in seinen Erinnerungen an den Fall Haarmann: *In seiner Zelle hatten wir die 4 gefundenen Köpfe, in jeder Ecke einen hoch oben auf Brettchen befestigt, die Augenhöhlen mit rotem Papier beklebt, dahinter ein Wachslicht, das Nachts brannte. In einer Ecke der Zelle, in einem Sack lagen Menschenknochen, die wir in unmittelbarer Nähe der vorletzten Wohnung des Haarmann aus der Leine gefischt hatten. Darauf wiesen wir bei den Vernehmungen Haarmann immer wieder hin und brachten zum Ausdruck, daß die Seelen der Toten zu den Gebeinen zurückfinden und ihn nicht mehr zur Ruhe kommen lassen würden, bis er seine Verbrechen gestanden habe.* (Poszár/Farin, 15)

Nachdem – wie Lange später einräumt – zwei Kriminalbeamte dem Verdächtigen zuvor bereits mit Hilfe eines Lineals ein rechtlich unbrauchbares Geständnis über sechs bis sieben der vierundzwanzig Morde abgepreßt hatten, hatte man zur oben beschriebenen Methode gegriffen: *Dies hat dazu beigetragen, ihn mürbe und geständnisreif zu machen, wie Haarmann, der im Grunde wie viele Homosexuelle eine feige Natur war, mir später nach dem Geständnis erklärte.*

In den vier Jahrhunderten zwischen den Morden de Rais' und Haarmanns hat sich offenbar sowohl, was die Vorurteile gegen Homosexuelle betrifft als auch den Umgang der Behörden mit Tatverdächtigen und Mördern weniger geändert, als es auf den ersten Blick scheint. Wäre die Folter, die man im fünfzehnten Jahrhundert anordnete, um de Rais zur Aussage zu zwingen, nicht an der Tagesordnung gewesen, hätte die von Lange beschriebene Methode im Fall de Rais den Inquisitoren gewiß ebenso zum Erfolg verholfen wie den Polizeibeamten im Fall Haarmann – vorausgesetzt natürlich, man wäre im Besitz entsprechender Knochenmengen gewesen. Denn auch de Rais, der die Diener nach jedem Verbrechen anwies, die Spuren bis auf den letzten Blutstropfen zu beseitigen, erschienen *die Opfer wie bedrohliche Gespenster, die ihn verfolgen* (vgl. Bossard, 193).

Doch nicht nur bei der Beseitigung der Leichen leistet das Wasser dem Mörder immer wieder mehr oder weniger gute Dienste. Das Ertränken ist eine bewährte Methode, das Opfer, falls es durch körperliche Gewalteinwirkung noch nicht verstorben ist, auf einfache und effektive Weise zu töten. Im zweiten Heft seines Gefängnistagebuches schildert Dennis Nilsen den Tötungsakt bei seinem ersten Opfer: *Er war noch bewußtlos.* [...] *»Ertränken wird wohl besser sein«, dachte ich.* (Masters, 141)

Einige Sätze später, in denen er schildert, wie er sich in der Küche einen Eimer Wasser besorgt hatte, schreibt Nilsen über den Bewußtlosen: *Ich griff ihm unter die Achseln, hob ihn hoch und legte ihn über einen Eßzimmerstuhl, so daß sein Kopf über die Sitzfläche hing. Ich holte den Eimer heran, nahm seinen Kopf an den Haaren hoch und tauchte ihn ins Wasser.*

Er tauchte auf, prustete, verschwand wieder unter dem flachen Kiel. (Jahnn, Niederschrift I, 294)

Bis er ohnmächtig geworden war und Horn ihn gefesselt zur weiteren »Bearbeitung« nach Hause gebracht hatte. Diesen Teil der Prozedur spart er jedoch, wie stets, auch auf »Gran Canaria« aus. Nachdem der Taucher nicht mehr aufgetaucht sei, habe er sich, berichtet Horn, mit einem Boot aufs Wasser begeben und nach seinem »Freund« Ausschau gehalten: *Meine Augen suchten. Da sahen sie plötzlich, sein Gesicht trieb schaukelnd auf den kleinen Wellen.* [...] *Ich sah, der*

Kopf war tot. Doch bevor er ihn dem Jungen vom Rumpf getrennt hatte, hatte er während des Verhörs so fürchterlich auf dessen Bauch und Unterleib eingedroschen, daß ihm der erlösende Schnitt in den Hals keine Freude mehr bereitet hatte.

Horn, der sich längst daran gewöhnt hat, die Leiber der Toten als »Kopf« zu bezeichnen, schreibt: *Ich band ein Tau um den Kopf, verknotete das freie Ende um meinen Leib.* [...] *Der Zug, den die Bewegung des Bootes hervorbrachte, trieb den Leichnam nach oben.* Zwischen den Zeilen hat Horn, angetan mit einem weißen Arztkittel, die notdürftig zugekleisterten, losen Hautfetzen der Bauchdecke des Leichnams umgeklappt und das volle Ausmaß der Zerstörung oberhalb des Handtuchs, das Augustus' »Blöße« bedeckt, selbstkritisch in Augenschein genommen: *Statt der vollen braunen Haut des Bauches erkannte ich bleiche rosa und graue aufgelöste Fetzen.* (Jahnn, Niederschrift I, 295)

Plötzlich fühlt Horn sich für den »Unfall«, den er dem Leser gerade schildert und als Todesursache des »Tauchers« ausgibt, voll verantwortlich: *Dieser Tod war meine Sache. Ich konnte nicht davon laufen.* Wie er es noch bei der am Unterleib so erbärmlich stinkenden schwarzen Hure getan hatte. Geradezu feierlich fügt er hinzu: *Dieser Leichnam sei mein Leichnam.* Dies ist im Vergleich zu den Sätzen, die er zu Beginn des Berichts für solche Situationen bereit hatte, wahrhaftig ein Schuldeingeständnis. Über den soeben erfundenen Leichtmatrosen hatte Horn sich zweihundert Seiten zuvor noch bemerken lassen: *»Dieser Mensch ist mein Eigentum, er gehört mir.«* (Jahnn, Niederschrift I, 101)

Jetzt ist dieses »Eigentum« ein Toter, und überdies noch ein brutal geschändeter. Selbstquälerisch fährt Horn fort: *Ich wollte die Wunde sehen.* (Jahnn, Niederschrift I, 295)

Auch in diesem Punkt deutet sich die allmählich aufdämmernde Selbsterkenntnis des Mörders an. Während er das weibliche Opfer, dessen Geschlechtsorgane nach dem Tod offenbar noch vollständig vorhanden waren, verhältnismäßig glimpflich hatte davonkommen lassen, hat es das männliche Opfer, entsprechend Horns Selbstverachtung, voll erwischt: *Die Schiffsschraube mußte ihre Schaufeln in das süße Fleisch gegraben haben.* Doch jetzt, da der Haß, der ihn dazu gebracht hatte, den »Taucher« zu entmannen, abgeklungen ist, packt

Horn ob seiner Grausamkeit das blanke Entsetzen: *Die Eingeweide lugten hervor. Aber fürchterlicher, das Becken war zertrümmert.*
Was der Inbegriff seines Hasses gewesen war, zu nichts Nutze, als ältere Herren anzulocken und ihnen das Geld aus der Tasche zu ziehen, scheint ihm nun mehr Geborgenheit zu verheißen als der Schoß der geliebten Mutter. Die Geld- und Zigarettengeschenke, die er dem Jungen gemacht hatte, erscheinen ihm schäbig im Vergleich zu den Freuden, die der ehemalige Besitzer dieses »Beckens« ihm damit hätte bereiten können, wenn er noch am Leben gewesen wäre. Horn klagt sich an: *Meine törichten Besuche am Kai hatten den stolzen Menschenkörper ein wenig verwöhnt, womöglich gemästet, für das schwierige Armenhandwerk geschwächt.* Um sich für seine Uneinsichtigkeit zu bestrafen, zieht er nun auch noch das Handtuch weg, welches bis dahin das Loch verdeckte, das dort ist, wo einst stolz der Stachel aufragte, der jetzt, da Horn ihn aus seinem Fleisch entfernt hat, erst wirklich in es einzudringen vermag.
Nachdem er sich mit dem Boot und dem Leichnam im Schlepptau am Fuße der Kaimauer hat anlegen lassen, schreibt Horn: *Den Leichnam, auf dem Rücken liegend, schleppte ich wie einen Erhängten die schiefe Ebene hinan, aufs Trockene. Das Lendentuch war fort. Man sah die fürchterliche Verstümmelung.* (Jahnn, Niederschrift I, 296)
»Da riß der Vorhang des Tempels von oben bis unten entzwei«; und der dem Toten gegenüberstehende Horn erkennt, daß er sich, wenn er diesen in der nächsten Szene ins Krankenhaus einliefert, in Gestalt des jungen Horn gleich miteinliefern und sich in die Hände des Schergen begeben muß, als der er vor kurzem über das arme schwarze Menschentier hergefallen war.

3.6.3.2 *Ich spürte die Verdammnis an mir wie ein Kleid.* Verdammung des *Weibischen* in Gestalt einer Selbstkasteiung

Das Gewissen plagt Horn so sehr, daß er sich wegen des verstorbenen Tauchers die Polizei rufen läßt. Der Beamte, der sich daraufhin dem »Unfallort« nähert, erklärt sich gegen Geld bereit, dem jungen Horn den Weg ins Krankenhaus zu weisen. Nachdem er sich versichert hat, daß der junge Mann über genug Geld verfügt, um ihn zu bezahlen, kehrt der Beamte mit einem Gefährt zurück, das dem

gleicht, das Horn auf Fastaholm als Fortbewegungsmittel dient: *Der Polizeibeamte schritt einer Tartana voran, einem zweirädrigen Wagen mit rundem leinenen Verdeck, den ein Maultier zog.* (Jahnn, Niederschrift I, 297)

Bachmann teilt in seiner Dissertation mit: *Zuerst sollte die Leiche des Tauchers noch mit einem Schlitten transportiert werden, der von zwei Ochsen gezogen wird. Auf den Korrekturblättern, neben der Einschubnummer 157, findet sich dann eine Skizze der verbürgten Fahrgelegenheit, der T a r t a n a.* (Bachmann, 94)

Diese »Fahrgelegenheit« entnahm Jahnn einem Reiseführer über die Kanarischen Inseln. Daß Jahnn den erwähnten Ochsenschlitten durch eine »Tartana« ersetzte, ist so wenig Zufall wie die Tatsache, daß der Weg zum »Krankenhaus« vom »Puerto de la Luz« aus in dieselbe Richtung führt wie der von Rotna zu Horns Haus. Nachdem Gustav ihm einen Geldschein in die Hand gedrückt hat, verrät der Polizist: *»Das Krankenhaus des Alten liegt auf einer Anhöhe über der Stadt«, sagte er, »in einem Kastanienwald.«* (Jahnn, Niederschrift I, 298)

Den Weg der Tartana vom Hafen zum Krankenhaus beschreibt Horn: *Wir ließen die Stadt hinter uns. Der Weg führte weiter bergauf.* [...] *Sorgfältig beackerte Felder wechselten mit Palmen- und Feigenpflanzungen ab. Wir langten bei einem Kastanienpark an.* (Jahnn, Niederschrift I, 298f.)

Dieser »Kastanienpark« ist wiederum identisch mit dem Wald, neben dem Horns Häuschen steht und den er viele hundert Seiten später mit einem ähnlichen Wort bezeichnet wie das Wäldchen beim »Krankenhaus«: Das Haus auf Fastaholm *bekam seinen Platz nahe der Wiese am Rande des Klippenwildparks* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 11).

Das Krankenhaus auf Gran Canaria beschreibt Horn: *Eine große Baracke, mit verzinkten Eisenplatten bedacht – das war das Krankenhaus. Oder weniger, eine fragwürdige medizinische Station.* (Jahnn, Niederschrift I, 299)

Um den Jungen von seinem Übel zu kurieren, hatten sie auf Fastaholm – angefangen mit der »Kneippkur« im Quelltümpel – in der Kutsche denselben Weg genommen wie der junge Horn auf »Gran Canaria«, mit dem einzigen Unterschied, daß der »Patient« bei der »Einlieferung« noch gelebt hatte. Zur Strafe für die tödliche Behandlung, der er sein Opfer im »Krankenhaus« unterzogen hatte,

läßt Horn sich auf Gran Canaria nun eine märchenhafte Variante der alptraumhaften historischen Ereignisse erleben – und legt damit ein recht unverblümtes Geständnis seiner Tat ab: *Es erschienen zwei Ordensschwestern mit einer Bahre. Der Ausschnitt der Gesichter, den die Tracht freigab, war weich und anmutig; die Hände waren männlich und unbarmherzig.* In einem unvorhersehbaren gewalttätigen Ausbruch hatte Horn sich in seinem bigotten Bestreben, den jungen Sünder zu bestrafen, auf diesen gestürzt. *Mit roher Entschlossenheit packten sie den Toten und warfen ihn auf die Bahre.*

Doch spiegelt sich außer Horns militanter Prüderie in der Existenz der Ordensschwestern im »Krankenhaus des Alten« noch etwas anderes. Denn ihrer Beschreibung entsprechend ähneln die Schwestern den Frauen, die de Rais regelmäßig Opfer zuführten: *Unter diesen Frauen verzeichnete man eine gewisse Étiennete Blanchu und vor allem Perrine Martin, die in unserer Gegend, wo die noch lebendige Erinnerung an sie innig mit der an den Herrn von Tiffauges und Machecoul verbunden bleibt, Berühmtheit erlangte.* (Vgl. Bossard, 205)

Auch in Horns De-Rais-Vortrag wird Perrine Martin, wenn auch nicht namentlich, erwähnt: *»Eine alte Frau war von Dorf zu Dorf gewandert, hatte Knaben, die bettelten oder das Vieh hüteten, kleine Geschenke gemacht und sie auf das Schloß des Marschalls gelockt.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

Bossard zitiert in seiner De-Rais-Studie eine Beschreibung der Perrine Martin, die von Michelet, dem bekannten französischen Historiker stammt, der sich in seiner *Histoire de la France* erstmals wissenschaftlich mit den Untaten des bretonischen Adeligen befaßte: *»Sie schmeichelte* [den Kindern] *und liebkoste sie, aber immer, indem sie das Gesicht halb unter einem schwarzen Schleier versteckte.«* (Vgl. Bossard, 206)

Bereits vor ihrer Verhaftung nannte man die fünzig- bis sechzigjährige Perrine Martin, die stets ein *graues Gewand* und eine *schwarze Haube* trug, *La Meffraye* – ein Begriffsgemisch aus l'effraie (= die Schleiereule) und m'effraye (= erschreckt mich). »La Meffraye« brachte, nachdem sie das Vertrauen der Opfer gewonnen hatte, die Kinder auf direktem Weg in die Burg ihres Dienstherrn, wie auch die »Nonnen« in der *Niederschrift* den Leichnam des Tauchers ins »Krankenhaus des Alten« bringen; was den jungen Horn, der erst den Kutscher bezahlen muß, bevor er dem Seelenverwandten ins Haus zu

folgen vermag, überaus nervös macht. Als er sich dann ins zunächst nicht näher beschriebene Innere des Hauses begibt, versperrt ihm eine der Verschleierten den Weg: *»Was wollen Sie?« fragte sie scharf und verächtlich.*
Ich verlor sogleich die Fassung. Ich starrte in das Antlitz. Es war unerkennbar. Eine Maske hatte lebendige richtende Augen. (Jahnn, Niederschrift I, 299)
Schon auf der nächsten Seite allerdings wird klar, warum die Ordensschwestern verschleiert sind und die Kraft eines Mannes zu haben scheinen. Denn dort verwandelt sich »La Meffraye« auf der Stelle in ihren Auftraggeber, der sich nun, zumindest verbal, mit ebensowenig Skrupeln über Gustav hermacht, wie Horn dies vor kurzem mit »Augustus« tat: *»Was wollen Sie denn?« sagte ein Mann, der plötzlich vor mir stand, »wie kommen Sie hierher? Was haben Sie mit dem Kadaver zu tun?«* (Jahnn, Niederschrift I, 300)
Der Zorn »Gottes« trifft den jungen Sünder voll: *Ich sah seine grünen Augen. Sie sah ich zuerst. Und dann erst seinen riesigen ungepflegten Vollbart, der bis unter die Augen hinaufgekrochen war.* [...] *Der Bart war weniger weiß als rot. Er war eine mächtige abwärtslodernde Flamme.*
Daß dieses »Gottes« »grüne Augen» und »rote Haare« vielmehr an den neunundvierzigjährigen »gestürzten Engel« gemahnen, der sich hinter der Maske des »Alten« verbirgt, scheint Horn im Eifer des Gefechts zu entgehen; und daß sein Kostüm dieses Mal auch noch deutlich als solches zu erkennen ist, scheint ihn nicht zu stören: *Die Stirn war eine wächserne leblose Platte, das dünne Haupthaar, wie eine Perücke gebürstet (wer wüßte, ob es nicht eine Perücke gewesen?), war mit perlendem Fett gescheitelt.* – Tatsächlich aber ist Horn vor Reue und Zerknirschung so am Ende, daß es ihm kaum noch gelingt, nicht augenblicklich ein Geständnis abzulegen: *Ich fühlte, wenn mir jetzt nicht ein guter Gedanke zuhilfe kam, war ich verloren, denn ich wußte ganz und gar nicht mehr, woran ich war und wen ich vor mir hatte. Dies Wort »Der Alte« war unzureichend*, kritisiert er gnadenlos die eigene, allzu versöhnliche Namensgebung. Denn in Wirklichkeit verbirgt sich hinter diesem Namen, wie Horn nur allzugut weiß, der leibhaftige Mörder, der er ist und als den er sich beziehungsweise sein Schöpfer Jahnn ihn in Gestalt jener Märchenfigur auftreten läßt, die bis heute so innig mit der Geschichte von Horns historischem Vorbild ver-

knüpft ist wie »La Meffraye«. Über den jungen Horn, der an der Seite des Alten im Keller des »Krankenhauses« vor einer tiefgefrorenen zerstückelten Frauenleiche steht, schreibt der alte Horn: *›Er wird mich einfach abtun, auf seine Weise –‹, dachte ich. Und gleichzeitig: ›– sie nennen ihn den Alten. Warum nennen sie ihn nicht Feuerbart?‹* (Jahnn, Niederschrift I, 309)

Das in Jahnns Bibliotheksnachlaß befindliche *Bilder-Lexikon der Erotik* informiert: ***Rays**, Gilles de, berüchtigter Sadist des Mittelalters und eines der Urbilder des Blaubartes, da er tatsächlich den Beinamen Barbe-Bleue führte.* (Vgl. Abb. 17)

Dies entspricht zwar nicht ganz den Tatsachen; und es ist auch nicht mehr zu eruieren, ob das in zahlreichen grausamen Varianten existierende Volksmärchen *Barbe-Bleue* (= Blaubart), das Charles Perrault im 17. Jahrhundert in einer weitgehend jugendfreien Fassung in die *Contes de Fées* aufnahm, tatsächlich aus der Geschichte des bretonischen Mörders hervorgegangen ist. Immerhin aber konnte Bossard, worauf schon der Titel seiner Studie verweist, bei den Recherchen über de Rais' Leben feststellen, daß die Menschen in der Region, in der de Rais Jahrhunderte zuvor gemordet hatte, noch Ende des 19. Jahrhunderts davon überzeugt waren, daß de Rais der »Ritter Blaubart« sei. So schloß Bossard seine Studie über de Rais mit einem umfangreichen Kapitel über die Bezüge des Märchens vom Ritter Blaubart zur Geschichte des adeligen Mörders. Statt Kinder köpft Blaubart, ein durch seinen blauen Bart verunstalteter Adeliger, zwar seine sechs Ehefrauen, doch finden sich in der Tat bis in die kleinsten Motive hinein zahlreiche Parallelen zwischen der Geschichte de Rais' und dem Blaubart-Märchen: Auch in Blaubarts Burg befindet sich ein Raum, den niemand betreten darf und in dem Blaubart die Leichen seiner sechs Ehefrauen aufbewahrt. Die siebte Frau, die diesen Raum eines Tages gegen den Willen ihres Mannes betritt, entdeckt darin die Leichen ihrer Vorgängerinnen und das Blut, das während des Verbrechens aus deren Halswunden floß und – wie in den Beschreibungen der Augenzeugen von de Rais' Untaten – den ganzen Boden des Raumes bedeckte. Als Blaubart entdeckt, daß seine siebte Frau Zeugin seiner Verbrechen geworden ist, versucht er, sie ebenfalls umzubringen; sie entkommt ihm in letzter Minute, als ihre Brüder in die Burg stürmen, Blaubart auf frischer Tat ertap-

pen und ihn so grausam hinrichten, wie dieser zuvor seine sechs Ehefrauen hingerichtet hatte. Diese Szene schildert die Strophe eines alten Volksliedes, das Bossard zitiert:
Les nobles cavaliers arrivent à l'instant,
Fondent sur Barbe-Bleu, le renversent à terre,
Et sans lui donner temps de faire sa prière,
Percé de mille coups, le baignent dans son sang.
Barbe-Bleu cependant revit dans la ruine;
Cet homme au coeur si dur est devenu rocher;
Dans les murs mutilés sa face se dessine;
J'ai vu trembler sa barbe et ses yeux flamboyer! (Vgl. Bossard, 420)
Zu Deutsch:
Die edlen Ritter kamen augenblicklich herbei,
bemächtigten sich Blaubarts, warfen ihn zu Boden,
und ohne ihm Zeit für sein letztes Gebet zu geben,
badeten sie ihn, in tausend Stücke zerschlagen, in seinem Blut.
Blaubart indessen erstand in der Ruine wieder auf;
Dieser hartherzige Mann ist zu Stein geworden;
Auf den verwitterten Mauern zeichnet sich sein Antlitz ab;
Ich habe seinen Bart zittern und seine Augen brennen sehen!
Er stand plötzlich groß und stolz, steinern und fleischig zugleich vor mir. Seine grünen Augen brannten wie Sterne. (Jahnn, Niederschrift I, 314)
So beschreibt Horn in der *Niederschrift* den »Alten«. Doch nicht nur die Verse jenes Volksliedes haben nachhaltigen Eindruck in Jahnn hinterlassen. Er leitete auch Horns De-Rais-Vortrag mit einigen Reflexionen über die kulturelle Bedeutung von Türmen ein. Zu diesen inspirierte ihn offenbar ein kleiner, von einem Künstler namens Paulin Carbonnier stammender Stich (vgl. Abb. 20), der in Bossards Studie als Frontispiz gegenüber der Titelei abgebildet ist und die Ruine eines Turmes zeigt, bei der es sich, wie die Bildunterschrift verrät, um die Turmruine der Burg Tiffauges handelt, in der de Rais alias Ritter Blaubart sein Unwesen trieb.
Folgendermaßen leitet Horn seine Ausführungen über Gilles de Rais ein: *»Die Zimmer in denen Recht, Unrecht und Zauber geschieht, liegen einsam und hoch über dem Alltag.* [...] *– Kann man sich jenen reichen und mächtigen Gilles de Retz, Marschall von Frankreich, der mehr als hundert-*

vierzig Knaben tötete, ohne Schloß und Turm denken?« (Jahnn, Niederschrift II, 294f.)

Hiermit spielt Jahnn auf die kultische Dimension von Verbrechen an, denen der Mensch vor allem deshalb immer wieder zum Opfer fällt, weil er diese Dimension verkennt: *»Er ist ein schlechter Richter. Er hat immer schlecht und falsch gerichtet. Seine Strafen überboten immer das Verbrechen. Denn die Strafen gehen von der Macht aus, die Verbrechen von der Armut, vom Zweifel und von den Trieben. Man erfährt immer nur die Technik der Verbrechen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

An dieser Stelle läßt Jahnn das Bossard-Zitat über de Rais' Tötungsritual folgen. Die Beweggründe und die tiefere Bedeutung dieses Rituals wie des gesamten Verbrechens erhob man jedoch – wie Horn beziehungsweise Jahnn hier zu Recht feststellt – weder im Fall de Rais noch etwa im Falle Haarmann zum Gegenstand der Untersuchung. Denn die Erforschung der ganzen Wahrheit befördert stets die Mitschuld der Gesellschaft und die Tatsache zu Tage, daß ein Todesurteil, wie es der Staat im Namen der Gesellschaft über de Rais wie auch Haarmann fällte, aus denselben Motiven erfolgt wie die Straftat selbst.

Nicht umsonst ist der Bart, den Jahnn seiner Blaubartfigur gab, rot. Er trägt damit der Tatsache Rechnung, daß Horns beziehungsweise de Rais' Verbrechen, wie alle Verbrechen, nicht – was der blaue Bart des Ritters im Märchen nahelegt – Verbrechen aus Bosheit, sondern Verbrechen aus Leidenschaft sind, die sich im Konflikt des einzelnen mit der Gesellschaft und ihren Normen und Werten entzündet.

Im Gegensatz zu kriminellen Einzeltätern werden sich die Bürger eines kriminell handelnden Staates – wie etwa Kriminalinspektor Langes Umgang mit Haarmann zeigt – der Leidenschaftlichkeit und Kriminalität ihres Handelns jedoch kaum je bewußt. Denn sie haben die Macht auf ihrer Seite und in der Regel keinerlei Anlaß, ihr Handeln und Urteil zu hinterfragen, geschweige denn, es als Verbrechen einzustufen. Ritualmorde stehen Staatsverbrechen wie Folter und Todesstrafe zwar an Gemeinheit in nichts nach, da sie sich jedoch offenkundig gegen die Gesellschaft und ihre Normen richten, gelingt es den Tätern niemals auf Dauer, sich über die Leidenschaftlichkeit und Kriminalität ihrer Taten hinwegzutäuschen. Das Verbrechen des Einzeltäters ist stets mit einer Gewissensprüfung ver-

bunden und vermag bei ihm im günstigsten Fall einen Erkenntnisprozeß in Gang zu setzen; führt dieser nicht zu einer Änderung des kriminellen Verhaltens, so gebieten diesem in der Regel die »Rezipienten« seiner Tat Einhalt. In den meisten Fällen stehen die Menschen Verbrechen so monströser Ausmaße wie denen de Rais' oder Haarmanns nicht weniger befremdet und fasziniert gegenüber wie einem jener scheinbar zu keinem bestimmten Zweck errichteten »Türme«. Am Ende des De-Rais-Vortrages schreibt Horn: *»Als alles vorüber war, ihr Leben und das ihres Mörders, blieb das Unheimliche zurück und spie hundert Sagen aus, hundert Varianten einer unbegreiflichen Betätigung.«* (Jahnn, Niederschrift II, 296)

Darüber hinaus freilich »spie« de Rais' Verbrechen auch ein Werk wie *Fluß ohne Ufer* »aus«, das den Anspruch hat, das »Unheimliche« zu »begreifen« und vielen Lesern daher nicht minder »unbegreiflich« und »unheimlich« erscheint. Im Gegensatz zu den meisten Märchen behandelt *Die Niederschrift* das Verbrechen allerdings nicht nur unter sittlich-moralischen, sondern auch unter kultischen und religiösen Gesichtspunkten. Über de Rais läßt Jahnn Horn den Tatsachen entsprechend mutmaßen: *»Er muß an Gott geglaubt haben, denn der Ungläubige kann sich dem Bösen nicht verschreiben.«*

Diese Meinung Horns zeugt von der tiefen Verwurzelung Jahnns im gnostischen Weltbild, in dem, im Gegensatz zum traditionellen christlichen Weltbild, Böses und Gutes stets aufeinander bezogen und niemals unabhängig voneinander zu betrachten sind. Da Jahnn zu Recht fürchten mußte, mit dieser Sichtweise des Lebens und der Verbrechen des bretonischen Adeligen von den Lesern mißverstanden zu werden, die Gutes und Böses dem christlichen Weltbild entsprechend verabsolutieren, versuchte er dem entgegenzuwirken: mit der Spiegelung eines solchen Mißverständnisses in der *Niederschrift*. Ajax von Uchri läßt er auf Horns Worte über de Rais' Gläubigkeit Bezug nehmen: *»Sie haben über Gilles de Retz etwas Vorteilhaftes angedeutet«, sagte er, »daß er seinen Spekulationen erlegen sei, an Gott geglaubt und das Böse erkannt habe.«* (Jahnn, Niederschrift II, 297)

Doch bedeutet die Tatsache, daß er an Gott glaubte, nicht zwangsläufig, daß de Rais die Bösartigkeit seiner Taten erkannte. Im Gegenteil: De Rais' Gläubigkeit im Sinne des traditionellen christlichen Weltbildes verhinderte dies gerade; denn es bewirkte auch bei ihm

eine strikte Trennung in das der Sphäre Gottes zugehörige Gute und das der Sphäre des Teufels zughörige Böse – und dem entsprach auch sein Selbstbild: Er konnte sich nur als entweder absolut böse oder absolut gut wahrnehmen und verkannte damit letztlich die Dimension des Bösen in seinem Handeln. Besonders deutlich zeigt sich dies an seinem Umgang mit dem Todesurteil, das man über ihn verhängte. Er begrüßte es als Befreiung von dem Bösen, als den er sich betrachtete, und war, gleichsam in freudiger Erwartung der durch die Vollstreckung erfolgenden Eliminierung dieses Bösen, überzeugt davon, daß er nach dem Tode ins Paradies käme. Mit den Worten, sie sähen sich dort wieder, verabschiedete er sich von seinen Dienern Henri und Poitou und trat, einem Märtyrer gleich, an den Galgen.

Auf den Einwand des in von Uchri verkörperten Lesers, der angesichts von Horns Ausführungen zur Auffassung gelangt sein könnte, Jahnn habe den Mörder in Schutz nehmen wollen, läßt dieser Horn antworten: *»Das ist ein Mißverständnis«, sagte ich, »ich habe nichts Vorteilhaftes über ihn sagen wollen, wohl aber etwas Unvorteilhaftes über die menschliche Gesellschaft.«* Denn diese bestärkte de Rais mit dem Todesurteil in seiner fragwürdigen Weltanschauung, statt ihm die Gelegenheit zu geben, sich kritisch damit auseinanderzusetzen. Horn erklärt: *»Ich suche den Schuldigen, doch nicht den Täter.«*

Aus Horns Sicht ist diese Erklärung allerdings als untauglicher Versuch zu deuten, seine eigene Tat zu entschuldigen. Denn wenngleich die Gesellschaft eine Mitschuld am Verbrechen von Horns historischen Vorbildern trägt, so wird der Täter dadurch nicht unschuldiger. Da Horn im Gegensatz zu Jahnn durchaus Anlaß hat, sich von dem heiklen Thema »de Rais« zu distanzieren, läßt Jahnn ihn dies denn auch abschließend nocheinmal tun: *Es war recht unüberlegt gewesen, die ungeheuerliche Ausschweifung, das erbarmungslose Verbrechen des Marschalls von Frankreich mit meinem Traum von den Türmen zu verquicken.* (Jahnn, Niederschrift II, 299)

Jahnn, der sich zwar vorstellen konnte, daß der Leser seine Argumentation nicht auf Anhieb verstehen würde, der die Verbindung zwischen der kultischen Bedeutung von Türmen und der von de Rais' Verbrechen jedoch für einen völlig gerechtfertigten Kunstgriff hielt, nutzte die distanzierende Bemerkung Horns hingegen schlicht

für einen neuerlichen Hinweis auf die Quelle seiner De-Rais-Studien: *Ich weiß nun schon, daß die Zeichnung eines Künstlers, die das Märchen vom Ritter Blaubart darstellt, mich dazu verführt hat.* Auch dieser Satz ist ein Teil der nachträglichen Überarbeitung der De-Rais-Passage und findet sich in der Handschrift in Heft 76 m auf einem beigefügten Blatt unter der Nachtragnummer 477. Mit jener »Zeichnung eines Künstlers« ist wahrscheinlich der Stich von Paul Carbonnier gemeint, der allerdings nicht »das Märchen vom Ritter Blaubart«, sondern die Turmruine von Tiffauges »darstellt«. Die kleine Unwahrheit baute Jahnn vermutlich in Horns Äußerung ein, um nicht zu direkt auf die Quelle zu verweisen und um den Blaubart-Bezug hervorzuheben, der zum Verständnis der Kanaren-Episode von enormer Bedeutung ist.

Schließlich läßt Jahnn Horn scheinheilig und in der Manier seines ewig leugnenden historischen Vorbildes behaupten: *Ich habe die bestimmte Zuversicht, daß ich niemals, weder dem Teufel zum Gefallen, noch mir zur Lust (es gibt diesen Gedanken für mich gar nicht) einen Knaben würde töten können.* Doch läßt Horn sich, beziehungsweise sein Schöpfer ihm, mit dieser Behauptung ein Hintertürchen offen, das, wenn man hindurch tritt, direkt zurück in die Szene mit dem »Alten« führt. Denn wenngleich Horn in »Augustus« »weder sich noch dem Teufel zum Gefallen einen Knaben tötete«, so tat er es doch zumindest »Gott« zuliebe, mit dessen langbärtiger Personifikation er sich im »Krankenhaus« verräterischerweise präsentiert. Allerdings zeigt »Gott«, wenigstens zu diesem Zeitpunkt, weit weniger »Gefallen« an Horns Taten, als wiederum diesem lieb ist – was unter anderem daran liegt, daß neben Horn gelegentlich Jahnn in »Feuerbarts« Maske schlüpft.

Nachdem der junge Horn auf die inquisitorische Frage, was er »mit dem Kadaver zu tun« habe, bereits zweimal die Antwort schuldig geblieben ist, sagt der bärtige Arzt geduldig, aber streng: *»Schön* [...] *wollen Sie mir bitte Ihr Anliegen vortragen. Aber ich warne Sie, erzählen Sie mir bitte nicht, daß Sie etwas mit dem Toten zu schaffen hätten. Ich glaube Ihnen nichts Abnormes. Immerhin, wenn Sie es versuchen wollen, spicken Sie mich nur mit Lügen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 301)

Dann schlägt der »Alte«, auf die unglaubwürdigen Familienverhältnisse der »Schwarzen« Egedi anspielend, vor: *»Sie können ja etwas Ab-*

surdes erfinden. Sie können ja sagen, daß es sich um einen Verwandten handelt.«

Dies läßt Horn Gustav mit der Behauptung, Augustus sei sein leiblicher Bruder, in einem erneuten und noch wahnwitzigeren Anfall von Selbstentblößung dann auch tun; und läßt ihn sich durch die vom Alten geäußerten Zweifel, die der junge Horn in der Szene mit Egedis »Eltern« noch selbst geäußert hatte, in Grund und Boden schämen. Da es dem Alten dennoch nicht gelingt, den jungen Horn durch seine Zweifel zum Geständnis zu bringen, geht er zum zweiten Teil der Tortur über: *Um mir jedes weitere Wort abzuschneiden, packte er mich hart am Arm, ja, er umschlang mich, als wollte er mich mit seinen Gliedern zerpressen – so ergeht es dem flügellahmen Vogel in den Krallen der Katze – und zog mich mit sich fort.* (Jahnn, Niederschrift I, 302)

Der Alte geht mit dem jungen Gustav zwar nicht ganz so roh um wie der alte Gustav mit dem Augustus genannten Jungen umging, doch er greift mindestens so entschlossen zu wie der alte Gustav, als er den präparierten toten Jungen vor kurzem ins Wohnzimmer geschleppt hatte: *Wir landeten in einem sehr kleinen Zimmer, es war gleichsam nur ein Durchgang, in dem zwei gepolsterte Doppeltüren einander gegenüber angebracht waren.*

Daß es sich bei diesem Zimmer wiederum um ein Zimmer auf Fastaholm handelt, geht aus einigen Textstellen im zweiten Band der *Niederschrift* hervor. Die trostlosen Wanderungen, die er kurz nach Tuteins plötzlichem Tod durch die Räume seines Hauses unternommen habe, schildert Horn: *Ich habe die Flucht der drei Zimmer durchmessen. Viele hundertmal auf und ab.* (Jahnn, Niederschrift II, 220) Beiläufig verrät er damit, daß die in ihrer genauen Lage zueinander beschriebenen »Stuben« seines Hauses (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 12) alle durch Zwischentüren miteinander verbunden sind (vgl. auch Abb. 19). Besonders deutlich wird die räumliche Aufteilung der drei Zimmer in einer Szene, die sich gegen Ende des zweiten Bandes der *Niederschrift* zwischen Horn und von Uchri abspielt, der als Tuteins Nachfolger in dessen Zimmer eingezogen ist. Dreimal im Laufe der letzten drei Monate von Horns Leben versucht der junge Diener Horn sexuell und damit auch zu jenem gewalttätigen Ausbruch zu verführen, der dem sexuellen Übergriff im Ritual gewöhnlich folgt. Je weniger Erfolg der Geist des Opfers mit den Verführungsversu-

chen hat, desto deutlicher verweisen diese – gleichsam als Rache für die dem Toten erneut zuteil werdende Schmach – auf das Verbrechen, das den Rächer heraufbeschwor.

Beim zweiten Verführungsversuch kommt von Uchri eines abends im Schlafrock in Horns Zimmer und »läßt die Hüllen fallen«: *Er war nur mit einem breiten, schwarzen Riemen umgürtet. In dem Riemen neben seiner linken Lende stak ein Messer oder Dolch. Er zog die Waffe aus der Scheide, ließ sie im Lichte vor meinen Augen blitzen.* (Jahnn, Niederschrift II, 546f.)

Die Umkehrung der ursprünglichen Situation, in der Horn sich vom Opfer verführt fühlte und es mit der Waffe bedrohte, karikiert sowohl den Täter als auch die sexuellen Berührungsängste, aus denen er die Gewalttat einst beging. Von Uchri, der genau weiß, daß Horn den Opfern lieber mit »braquemard« als mit seinem Geschlechtsteil »in die Weiche« fährt, droht: *»Dies Eisen wird dir in die Weiche fahren, wenn meine Gurgel oder mein Eingeweide dich versuchen sollten«, sagte er, »sonst bin ich zahm –«*

»Zahm« allerdings ist von Uchri vor allem, weil er – worauf diese Szene ebenfalls mehr als deutlich verweist – längst tot und als Mumie regungslos in einem Winkel von Horns Haus verborgen liegt. Von dort aus beschert sie dem Präparator Horn, der mit den Nerven gegen Ende der *Niederschrift* ziemlich am Ende ist, offenbar manch lebhaften Alptraum. Denn bei dem Messer, mit dem von Uchri seinen Herrn bedroht, handelt es sich nicht nur um de Rais' »braquemard«, sondern auch um einen der beiden Dolche, den Carter bei der Mumie Tut-ench-Amuns im Sarkophag fand und den diese einst in einem Gürtel um die nackten Hüften trug: *Neben ihm lag am rechten Schenkel ein ungewöhnlich schön und fein gearbeiteter Dolch (Tafel 87, B) in einer goldenen Scheide (Tafel 88, C). Er scheint zu dem ersten Gürtel gehört zu haben.* [...] *Das Erstaunliche und Einzigartige aber an dieser herrlichen Waffe ist, daß die Klinge aus Eisen besteht und noch in vollem Glanz wie Stahl schimmerte.* (Carter, 185)

Mit dieser »herrlichen Waffe« tritt der Geist des Toten, von dessen Präparation noch ausführlich die Rede sein wird, dem Teufelsbeschwörer Horn entgegen und macht ihm die oben beschriebene, gleich in mehrfacher Hinsicht verräterische Szene. Auf den Affront reagiert der in die Ecke gedrängte Horn bezeichnenderweise wie der

inzwischen Tote zu Lebzeiten auf Horns Angriff mit der Waffe reagierte: *Ich schrie auf.* (Jahnn, Niederschrift II, 547)

Wie bereits in der Szene auf dem eisernen Frachtdampfer droht ihm bei der Niederschrift auch dieser Szene die räumliche und zeitliche Ordnung der Ereignisse zu entgleiten: *Ich verlor ganz das Gefühl für den Ort, an dem wir uns befanden. Es hätte ein Traum sein können.* Denn in die Szene, die sich angeblich soeben in seinem Haus auf Fastaholm zugetragen hat, mischt sich unablässig der Alptraum, der sich inzwischen bereits vor längerer Zeit in »Tuteins Zimmer« abspielte und der das Gespenst des Toten nun hunderte Seiten später hervorgebracht hat. Der, wie einst er selbst, mit dem Messer in der Hand dastehende von Uchri ist für Horn: *Eine Erscheinung, von nichts getragen, ein graues, verdichtetes Licht, das zur fahlen Gestalt eines Menschen geworden war.* Horn verweist die »Erscheinung« des Zimmers, aber von Uchri gehorcht nicht: *»Das ist kein Spiel mehr«, sagte er, »schau mich nur an. Das Messer ist geschliffen.« (Auch Tutein hatte mir vor drei Jahrzehnten ein nacktes geschliffenes Messer gezeigt.)* Und um Horn noch mehr aus der Fassung zu bringen, bringt der aufsässige Dienstbote sich mit dem Messer eine Wunde an jener Körperpartie bei, die Horn stets zu seinen gewalttätigen Ausbrüchen herausfordert: *Er führte es leicht über seinen Schenkel hin. Es hinterließ einen Spalt, aus dem Blut tropfte.*

Von dieser abgeschmackten Deutung seines Gewaltaktes fühlt Horn sich immerhin so provoziert, daß er den Schleier der »Meffraye« einen Augenblick lang fallen läßt und sein wahres Gesicht zeigt: *Ich wagte keinen Laut mehr von mir zu geben; aber die Angst in mir, von gräßlichen stummen Minuten genährt, begann abermals zu brüllen: »Verlaß das Zimmer!«* (Jahnn, Niederschrift II, 548)

Doch ist es offensichtlich nicht nur Angst, die sich durch Horn artikuliert: *Ja, ein Herr, den ich nicht kannte, gab den Befehl: »Schluß! Hinaus!«*

»Ja«, sagte er und blickte mich voll mit schwarzen matten Augen an. Wie damals, als Horn das Messer, das sein »Diener« eben in Händen hielt, an dessen Hals ansetzte. *Sanft und bekümmert war seine Stimme. Er bückte sich, nahm die Lampe, faßte den abgestreiften Mantel an einem Zipfel. Ihn hinter sich her schleppend, ging er an die Tür, öffnete, ver-*

schwand. Mein Geist folgte ihm durchs Wohnzimmer, weiter, bis er bei sich angelangt war. [...] *Ich verriegelte die beiden Zugänge meines Zimmers.*
Einer davon führt auf den Gang hinaus und der andere ins Wohnzimmer (vgl. Abb. 19). Durch die Wohnzimmertür tritt von Uchri ab wie der junge Horn und der Arzt in der Krankenhausszene durch sie eintreten: *Die, durch die wir eingetreten waren, schlug er unbeherrscht zu. Aber sein ausholender Arm und die Windesfahrt der Tür verursachten keinen anderen Laut als ein gepreßtes Stöhnen, wie ein Blasebalg es von sich gibt, dem die Luft entweicht.* (Jahnn, Niederschrift I, 302)
Das Schließen der »Tür« wird offensichtlich wie die Ventilklappen der von Jahnn konstruierten Orgeln durch einen pneumatischen Balancier Jahnn'scher Konstruktionsweise austariert. Jener »Durchgang, in dem zwei gepolsterte Doppeltüren einander gegenüber angebracht waren« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 302), ähnelt mit der reibungslos funktionierenden »Ventilklappe« überdies der Tonkanzelle, durch die der Wind nach der Ventilöffnung in die Pfeifen rauscht. Horn junior und senior sind also in jenem Raum zwischen den Klängen »gelandet«, der zwar ein Teil von diesen, aber nicht hörbar ist. Hiermit gleicht der »Durchgang« des Arztes wiederum jenem Raum zwischen den Zeilen des Romans, der zwar ein Teil des Textes ist, dessen Inhalt jedoch nirgendwo geschrieben steht. So steht zum Beispiel in der *Niederschrift* nirgendwo, wo Horn und daß er im Wohnzimmer seines Hauses neben der Truhe seines Impressarios schreibt. Dies ist gleichwohl in vielerlei Hinsicht dem »Zeilenzwischenraum« zu entnehmen und steht – da der »Durchgang« des Alten diesem entspricht – an der folgenden Stelle ausnahmsweise auch einmal im Text zu lesen: *Er warf sich, nachdem ich seine Kraft gespürt, in einen Stuhl, der vor einem winzigen Schreibtisch, ohne jedes Gerät darauf, stand. Mich nötigte er, auf einer hölzernen Bank Platz zu nehmen.* Wie es in Horns Schreibzimmer gewöhnlich die Leichen tun, die von Horn »genötigt« werden, auf Tuteins Truhe »Platz zu nehmen«.
Die Gerichtsverhandlung ist eröffnet. Der »Alte« bemerkt anzüglich: *»Ein hübscher Bursche ist der Tote gewesen. Natürlich glaube ich nicht ein Wort Ihrer Lügen. Sie wollen einfach dabei sein, wenn ich ihn zerschneide. Aber ich möchte doch nicht, daß Sie widerrufen. Die Lüge ist die einzige Waffe des einzelnen im Kampf mit der Anarchie der Umwelt.«* Schließlich tröstet der »Alte« den nicht halb so schlagfertigen jungen Horn sogar:

»– Beruhigen Sie sich nur. Und schweigen Sie, bis Sie sich wiedergefunden haben.« Denn bei näherem Hinhören ist dieses »Schweigen« beredter als jedes Geständnis. Dann sagt der »Alte« den ungeheuerlichen Satz: *»Ich habe weder Papier noch Schreibzeug zurhand, um den Blütenstrauß Ihrer Phantasie in einer Niederschrift zu verewigen.«*

In der Tat dringt – wenn alles gut beziehungsweise schlecht geht – aus dem schalldichten Zeilenzwischenraum der *Niederschrift* nichts von Horns heimlichen Machenschaften ans Ohr des Lesers: *»Es gibt hier kein Hauptbuch. Ich trinke den Tau Ihrer geplagten Seele ganz allein und geheim.«* An dieser Stelle allerdings zwinkert der hinter dem Rauschebart der Zeilen fast verschwindende Jahnn dem Leser heftig zu: *»– Ich würde Sie hinausgeworfen haben, wenn Sie mir nicht vom Satan beschattet vorgekommen wären.«* (Jahnn, Niederschrift I, 303)

Doch wie Horn ist auch Jahnn auf sein Opfer angewiesen, um den Teufelspaktroman zu Ende erzählen zu können, und sieht sich gezwungen, dem Bösen darin Raum zur Entfaltung zu geben. Die provozierenden Worte des Alten läßt er Horn kommentieren: *Ich sagte nur soviel, ich wolle nicht dabei sein, wenn er ihn zerschneide. Ich wolle verhindern, daß er ihn zerschneide;* und läßt den Alten und den jungen Horn, nachdem dieser den Wunsch geäußert hat, einen letzten Blick auf den toten Freund werfen zu dürfen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 304), aus dem Schatten des Zeilenzwischenraumes wieder ins Licht der *Niederschrift* treten, dorthin, wo Horns Musik spielt: *Er erhob sich, trat zu mir, packte mich wieder, stieß die Tür auf, die der anderen, durch die wir eingetreten waren, gegenüber war.* (Jahnn, Niederschrift I, 304)

Der dritte Satz des Requiems im dritten Zimmer von Horns Haus beginnt: *Wir kamen in einen weiß getünchten großen Saal. Er war niedrig.* Wie die Frachträume im Holzschiff, wie die mit dreifachen Böden ausgestatteten Balkendecken des Hauses. *Der Fußboden war ziegelrot.* Von Blut vermutlich. Doch: *Quadratische Sandsteinfliesen bedeckten ihn. Es war nicht ihre natürliche Farbe; sie waren mit einem roten Mehl, das an ihnen haftete, bestrichen.*

Wer sich wie Blaubarts siebte Frau im Haus ihres Mannes ein wenig in der *Niederschrift* umschaut, stößt wie diese hinter der Tür eines verschlossenen Raumes im zweiten Band des Werkes auf eine Textstelle, die zu dem »roten Mehl« im »Behandlungszimmer« des »Arztes« paßt wie der Schlüssel ins Schloß von Blaubarts verbotenem

Zimmer. An dieser Stelle berichtet Horn, wie er anläßlich von Tuteins Mumifizierung hundert ungebrannte Ziegel gekauft habe: *Man konnte sie zerkleinern, zerreiben.* [...] *Ein trockener Staub, der sogar die Feuchtigkeit, die aus dem Leichnam austreten konnte, aufsaugen würde.* (Jahnn, Niederschrift II, 155)

Dieses Ziegelmehl verwendet Horn offenbar zum Aufsaugen des Blutes, das bei seinen wie den Verbrechen de Rais' literweise auf den Boden fließt und sowohl diesen als auch den Täter besudelt. Das Opfer, beschreibt Bossard diesen Teil des Prozederes von de Rais' Verbrechen, *wird mit Gewalt zu Boden geworfen; auf den Befehl von Gilles oder durch seine eigene Hand wird ihm mit einem Dolch die Kehle durchgeschnitten; das Blut fließt in Strömen; der Fußboden und die Schergen werden davon überschwemmt; während Gilles nicht an sich halten kann* (vgl. Bossard, 191). Wer sich aber wie Blaubarts siebte Frau, der beim Anblick des Blutes und der Leichen im Zimmer ihres Mannes vor Schreck der Schlüssel zu Boden fällt, fürchtet, sich an der *Niederschrift* die Hände schmutzig zu machen, der wird im »Saal« des Alten nicht mehr erkennen als der ehemalige blinde Passagier: *Das Licht drang von der Decke her durch Milchglasscheiben. Die Wände waren kahl. Nur zwei kleine Schränke, aus Spiegelglas gefertigt, die ärztliche Instrumente enthielten, standen wie zwecklos gegeneinander gewinkelt in einer Ecke.* (Jahnn, Niederschrift I, 304)

Himmlisch klar kommt das Licht im Saal nur dem vor, der achthundert Seiten danach, als Horn das neu eingerichtete Zimmer seines neuen Dieners betritt, darin über einen Einrichtungsgegenstand stolpert, der den beiden »Spiegelschränken« des »Arztes« frappant gleicht: *Die Möbel hatten ihren Platz gewechselt. Die Ecke, in der Tutein Schreib-, Mal- und Zeichengerät auf einem großen niedrigen Tische aufgestapelt oder ausgebreitet hatte, war in ein Spiegelkabinett verwandelt.* (Jahnn, Niederschrift II, 336)

Obwohl es sich hierbei zweifellos um die Einrichtung handelt, die Horn zur Herstellung und Erprobung seiner verschiedenen Identitäten nutzt, stellt er sie als Kreation des transvestitenhaft zu Putz und Schminke neigenden Dieners von Uchri dar. In diesem Punkt scheint Horn mit von Uchri im Gegensatz zu Tutein, der sich im Laufe seines Lebens zum begabten Zeichner entwickelt, nichts zu verbinden. Tatsächlich aber spiegelt der neue Diener der ehrlicher-

weise feststellt: *»ich selbst bin leider ohne musikalische Begabung in die Welt gestellt worden«* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 233), die Wirklichkeit von Horns Leben weitaus stärker als Tutein.

Horn fährt fort, das »Spiegelkabinett« des neuen Dieners zu beschreiben: *Auf dem Hausboden hatte Ajax jene große, mit Amalgam überzogene, altertümlich gefaßte Scheibe gefunden, die, ich entsinne mich nicht mehr, auf welche Weise, aus dem Besitz der Witwe Göstas in den unseren übergegangen war.* (Jahnn, Niederschrift II, 336)

Wie bei Uracca de Chivilcoy handelt es sich bei Göstas Witwe um einen jener weiblichen Teufel, die Horn und Tutein das Leben schwermachen und sie finanziell zu ruinieren versuchen. Denn auch die »Witwe Göstas« ist eine Ausgeburt von Horns Idealisierung der Frau und damit ein Teil seiner selbst, der, sich im »großen Weib« spiegelnd, den »ewigen Freund« und das Verlangen nach ihm immer wieder verleugnet.

Über die mit giftigem Metall überzogene, »altertümlich gefaßte« Spiegelscheibe von »Göstas Witwe« schreibt Horn: *Sie stand jetzt auf einem Sockel aus Kistenholz, über den eine Decke gebreitet war. Im rechten Winkel dazu, sehr niedrig aufgehängt, an der Ostwand, war ein kleinerer Spiegel angebracht, der, ehemals hoch an der Wand befestigt, Tuteins Bedürfnissen gedient hatte.*

Der tiefer gehängte Rasierspiegel zeigt Horn nicht als »ganzen Mann«. Als solchen erkennt er sich nur in der Beziehung zur Frau. Sie beziehungsweise der zweckmäßig auf die Zeugung gerichtete Sexualakt ist die Quelle seiner Männlichkeit und Potenz, während er die sexuelle Begegnung mit dem Mann fürchtet wie das Wasser des Quelltümpels, in dem Hermaphrodit zu Hause ist: *»Wer als Mann sich in dieses Gewässer begibt, der verlaß' es, Halbmann geworden: berührt er die Flut, er verweichliche alsbald!«* (Ovid, 134)

So beschreibt Ovid im vierten Buch der *Metamorphosen* den Fluch, mit dem das Wasser von Hermaphrodits Quelltümpel belegt ist, und beschrieb damit bereits vor zweitausend Jahren treffend die noch heute gängige negative Auffassung des Androgynen, für das die Figur des Hermaphroditen steht. Bis heute fassen die meisten Menschen das Androgyne als Mangel an echter Männlichkeit beziehungsweise Weiblichkeit auf. So offenbar auch Horn, der sein homosexuelles Begehren und die Sexualpraktiken, mit denen er es aus-

lebt, für einen Ausdruck eingeschränkter, gleichsam verweiblichter Männlichkeit hält: *Wie die Rinde eines Baumes, gekräuselt, der verkümmerte weibliche runde Doppelschmuck des männlichen Felles.* (Jahnn, Niederschrift I, 53)

So erscheinen ihm Tuteins Brustwarzen, auf die er gebannt wie in die Spiegel im »Dienstbotenzimmer« starrt. Weiblich gebären und nähren kann der »Mann« nicht, den Horn in Tuteins »sehr niedrig aufgehängtem Spiegel« sieht, begatten und zeugen will er nicht – und muß es, um die Bezeichnung »Mann« zu verdienen, doch. Aus diesem Grund gestaltet Horn Tutein trotz dessen ausgeprägtem mütterlichen Altruismus und unverkennbarem Frauenhaß dem Idealbild des virilen Weiberhelden entsprechend; und aus diesem Grund darf Tutein, obwohl er von seinem Schöpfer Horn heiß begehrt wird, auch keine sexuellen Beziehungen zu Männern unterhalten, selbst seine Beziehung zu Horn muß sich auf ein paar »freundschaftliche« Küsse beschränken. Ajax von Uchri hingegen verkörpert die gegen Ende der *Niederschrift* immer deutlicher hervortretende homosexuelle Neigung Horns stärker. Aus eben diesem Grund aber erregt von Uchri auch von Anfang an die Skepsis seines Dienstherrn. In von Uchri wittert Horn die gefürchtete Tunte, als die er sich in der Öffentlichkeit nicht präsentieren möchte und in die er sich deshalb an »stillen Tagen« um so öfter und aufwendiger verwandelt: *Zwischen den beiden geschliffenen Glasscheiben war ein kleiner Tisch aufgestellt, der mit kleinen Schalen, Kästen und Flaschen gleichsam überschwemmt war, nicht unähnlich der Riechwasser- und Pomadenapotheke eines wohlversehenen Haarschneiders.* (Jahnn, Niederschrift I, 337)

Doch dienen die Duftwässerchen des schwulen Frisörs, als den Horn den Diener hier outet, nicht nur seinen eigenen sexuellen Maskeraden, sondern auch der Beschwörung der weiblichen und männlichen Teufel, die Horn durch die Verleugnung seiner selbst und seines Begehrens auf den Plan ruft. Hierauf deutet auch die Aussage von de Rais' Lieblingsmagier und Intimus François Prelati hin, der berichtet, wie er und sein Herr sich bei jener Teufelsbeschwörung in einem der unteren Säle der Burg Tiffauges *in die Mitte der obengenannten Kreise in einem bestimmten Winkel zu der Mauer stellten, auf die der Zeuge einen anderen Character gezeichnet habe, und vor der sich in einem irdenen Gefäß glühende Kohlen befanden: auf diese trugen sie magnetisches*

Pulver auf, das im Volksmund »Aimant« genannt wird, sowie Weihrauch, Myrrhe, Aloe, wovon ein wohlriechender Rauch aufstieg. (Vgl. Bataille 1987, 504)

In jenem »bestimmten Winkel« seines Hauses, der sich in den »rechtwinklig« angeordneten »Spiegeln« des »Arzt-Saals« wie auch in »von Uchris Zimmer« spiegelt, beschwört Horn – vor dem mit Parfümflacons und Schminktiegeln übersähten Toilettentisch sitzend wie vor Prelatis duftendem Gefäß – den Geist des begehrten Weibes. Aufgrund des verleugneten homosexuellen Begehrens des Beschwörers verwandelt das begehrte »Weib« sich jedoch regelmäßig in eine Furie. Aggressiv wie die begehrliche Nymphe Salmacis, die Mercurs schönen Sohn vergewaltigt, der in ihrem Quelltümpel badet, ohne sich von ihr verführen zu lassen, fällt das »Weib« über Horn und seinen »ewigen Freund« her und zeigt in Gestalt zeternder Vetteln, herrschsüchtiger Witwen, Mütter und Mannweiber sein »wahres« Gesicht: *»Nie darf dieser von mir sich, nie darf ich von diesem mich trennen!«* (Ovid, 133)

So lautet der Fluch, den die von Mercurs Sohn enttäuschte Nymphe Salmacis über diesen ausspricht und mit dem sie ihn auf ewig zu einem Teil ihrer selbst und damit zu jener mannweiblichen Einheit macht, die unter dem Namen »Hermaphrodit« bekannt ist.

Aus der Zwangsgemeinschaft mit dem »großen Weib«, in die ihn allerdings weit weniger dieses als er selbst und die an fragwürdigen Idealen orientierte Gesellschaft getrieben hat, befreit Horn sich mit Beginn seiner Niederschrift allmählich. Jener körperlich reife und überreife Frauentyp mit herrischen bis gewalttätigen Zügen, der zunehmend die anfangs dominierenden kindlich-unschuldigen Frauengestalten wie Ma-Fus Tochter oder Egedi verdrängt, zeugt vom psychosexuell voranschreitenden Erkenntnis- und Erlösungsprozeß Horns. Den Höhepunkt seiner fruchtlosen Auseinandersetzung mit den Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts markieren die Schläge und Tritte, mit denen Horns zweite Verlobte Gemma – die letzte Frau in seinem Leben – diesen traktiert, als er sie fragt, warum sie ihm ihre Schwangerschaft verheimliche (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 710f.). Die im weiblichen Körper heranwachsende Leibesfrucht ist in Horns Augen der dem männlichen entsprechende weibliche Phallus, mit dem das »große Weib« über das »halbe oder schwache Tier«

triumphiert (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 120), als das er sich in sexueller Hinsicht empfindet. Das demütigende Erlebnis mit der zweiten Verlobten ist der Impuls zu Horns endgültiger Abkehr von der Frau als Sexualobjekt und markiert den Anfang seiner definitiven Hinwendung zum Mann. Bereits zu Beginn der *Niederschrift* korrigiert Horn sich hinsichtlich des »verkümmerten weiblichen runden Doppelschmucks des männlichen Fells«: *(Allmählich erkannte ich sehr genau, wie diese Brustwarzen beschaffen waren, daß sie nicht nur klein, dunkel, kreisrund, sondern auch rauh und ein wenig erhaben waren.)* (Jahnn, Niederschrift I, 53)

Doch erst in der chymischen Hochzeit der »großen Ausschweifung« bindet Horn sich für immer an Tutein und besinnt sich, bevor der aus ihrer Vereinigung hervorgehende Hermaphrodit Ajax von Uchri in sein Leben tritt, in langen, gleichsam therapeutischen Gesprächen auf sein homosexuelles Begehren. In einem dieser Gespräche belehrt der inzwischen zu Horns Psychopompos und geistigem Mentor gewordene Tutein seinen Herrn und Schöpfer darüber, daß, entgegen allem äußeren Anschein, nicht der Leib, sondern die Seele des Menschen liebt und begehrt. Horn erwidert darauf: *»Wenn sie liebt«, sagte ich, »wenn sie es ist, die liebt, dann müßte es ja männliche und weibliche Seelen geben.«* (Jahnn, Niederschrift II, 71)

Seine Antwort macht deutlich, wie leibhaftig Horns Welt- und Geschlechtsbild zu diesem Zeitpunkt seiner Niederschrift noch ist. Die Geist und Körper umfassende Seele des Menschen ist in seinen Augen vom Körper und dessen Geschlecht dominiert. Tutein belehrt Horn: *»Du täuschest dich«, antwortete er, »der Leib ist wohl zweierlei Gestalt, augenscheinlich; er ist zu einer bestimmten Funktion berufen.«* Aber der Geist vermag den Körper gleichsam in seinem Sinne auszulegen und entsprechend umzufunktionieren. *»Die Engel alle sind männliche Wesen, niemand bezweifelt es; und wir alle lieben Hermaphrodit – wenn wir uns bis auf den Grund der Seele prüfen.«*

Eine solche »Prüfung« besteht Horn mit der Ankunft des hermaphroditischen von Uchri bevor. Auch in dieser Hinsicht folgt das große Werk Jahnns dem der Alchemisten, in dem das seelische und androgyne Wesen der im mercurialen Quecksilber symbolisierten Materia Prima infolge der chymischen Hochzeit zum Vorschein kommt. In ihr werden die Gegensätze von Geist und Materie, Männlichkeit

und Weiblichkeit geeint und verkörpern sich in der Gestalt des Hermaphroditen. Als richtungsweisendes Ideal deutet sich das Androgyne allerdings bereits in den beiden »kleinen, aus Spiegelglas gefertigten Schränken« im »Krankenhaus« des Alten an, die »wie zwecklos gegeneinander gewinkelt in einer Ecke« stehen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 304). Die Verwirklichung dieses Ideals würde Horn eine unverkrampfte und gewaltfreie sexuelle Vereinigung mit dem begehrten Mann bescheren. Doch an dieser letzten Erkenntnis scheitert er. Er besteht die Prüfung nicht, der sein »ewiger Freund« ihn in Gestalt von Uchris unterzieht. Statt sich zu seinem Begehren zu bekennen, lehnt Horn die sexuellen Angebote von Uchris ab und geht, bevor er zu diesem ins Bett steigt wie eine »alte Tunte« zu ihrem jungen Liebhaber, lieber als »echter« Mann in den Tod.

Schon am Morgen des Tages, an dem sein Schicksal besiegelt wird, deutet sich das negative Ergebnis der Prüfung in Horns Schilderung des Dienstbotenzimmers an, in dem die Würfel am späten Nachmittag fallen werden: *Das Erstaunlichste war die Aufstellung des Bettes. Es hatte sich von der Wand entfernt und stand wie ein Heiligtum auf dem grossen Teppich mitten im Zimmer.* (Jahnn, Niederschrift II, 337)

Obwohl Horn, wie sich sogleich zeigen wird, auch dieses Arrangement selbst vorgenommen hat, will er mit dem »Heiligtum«, in dem er in die Mysterien des männlichen Fleisches eingeweiht werden soll, nichts zu tun haben. Mit leichter Skepsis bemerkt er: – *Ich stellte diese Veränderung fest. Tutein war neben der Mauer gestorben.* Daß Horn ihn, kaum verstorben, aus dem Bett herausgehoben und ihn auf dem Tisch aufgebahrt hat, an dem er, im »Durchgangszimmer« des »Arztes« sitzend, offenbar auch seine Niederschrift anfertigt, scheint Horn zu diesem Zeitpunkt bereits vergessen zu haben. Gut zweihundert Seiten zuvor hatte er jedenfalls geschrieben: *Mit schnellem Entschluß schaffte ich den großen Tisch des Wohnzimmers herein, breitete ein Laken darüber, hob Tutein aus dem Bett.* (Jahnn, Niederschrift II, 156)

Auf diesem Tisch verwandelt er – weit mehr mit Worten übrigens als mit Handgriffen – Alfred Tutein sodann in Ajax von Uchri (vgl. Kapitel 3.7.3). Doch dem jungen Homosexuellen, den Horn aus Tutein macht, wird dasselbe Schicksal zuteil wie dessen »Vater« oder »Mutter« Tutein. Auch von Uchri muß in den Armen einer Frau Fleisch werden, mit der er sich in Gestalt der Landmagd Oliva nach der Ent-

täuschung mit Horn in Tuteins ehemaligem Bett vergnügt. Dafür, daß er mit Oliva vorliebnehmen muß, rächt sich der Betrogene an Horn allerdings nicht minder gewaltsam als die Nymphe Salmacis an Mercurs Sohn. Unter der Feder seines Herrn verwandelt der »weibische« von Uchri sich in *Malach Hamoves*, den »männlichen Engel des Todes«, der nicht ruht, bis sein Gebieter das Zeitliche gesegnet hat (vgl. Jahnn 1959, 144 sowie Jahnn, Niederschrift I, 330).

Doch findet sich der Tisch, an dem Horn Tutein zum Hermaphroditen umfunktioniert, zum ersten Mal bereits in jenem »Saal« des »Krankenhauses«, den der junge Horn soeben in Begleitung des Alten betreten hat: *In der Mitte des Saales, gleichsam überdeutlich unter dem Licht von oben, ein Stuhl und ein Tisch. Auf dem Tisch lag der tote Augustus.*

»Hier ist er«, sagte der Arzt, »die beste Beleuchtung, die man sich wünschen kann. Sofern Sie durchschnittliche Sehkraft besitzen, wird Ihnen nichts entgehen.«

Er stieß mich zu dem Toten.

»Ich stehe Ihnen Rede und Antwort«, sagte er noch. Dann setzte er sich auf den einzigen Stuhl. (Jahnn, Niederschrift I, 304)

Und schreibt, was soeben zu lesen war. Doch nicht nur an *Die Niederschrift* gemahnt die Szene am Tisch im Krankenhaus. Mit »durchschnittlicher Sehkraft« läßt sich auch hier ein weiterer Bezug zu Brabins *Die Maske des Fu-Manchu* herstellen:

Im Film steht Dr. Fu-Manchu mit der Spritze in der Hand vor dem OP-Tisch, auf dem sich der bis auf einen Lendenschurz nackte Terry mit entsetzt rollenden Augen räkelt, um aus der Hand des Doktors die Spritze zu empfangen, die ihn zu einem Instrument von dessen Willen macht (vgl. Brabin, 1932, 44:32-48:16). Als das Experiment beginnt, geht die Raumbeleuchtung aus und die Deckenbeleuchtung in Gestalt eines runden Oberlichts an, dessen himmlischer Strahl direkt auf den an die Pritsche gefesselten nackten jungen Mann fällt: *Das Licht fiel mit furchtbarer Unablässigkeit auf das menschliche Fleisch, das langsam seine Süßigkeit verlor, auf die gräßliche Wunde, die schon bitter war, durch und durch.* (Jahnn, Niederschrift I, 304)

Tage bereits, nicht Stunden erst, liegt der Leichnam des Toten notdürftig konserviert im Hause des Dr. Horn: *Ich sah die beginnende Verjauchung.* Was ihn bei der Hure Egedi so sehr abstieß, wird bei Augustus zum Quell einer mit Todesangst gemischten Lust: *Ich faßte in die*

Verstümmelung hinein, gleichsam, um eine Erscheinung zu bannen, die mich mit Vernichtung bedrohte. Daß es den Leser bei der Lektüre dieser Textstelle ekelt, vor dem Verfasser noch mehr als vor der fauligen Bauchwunde, ist Horn gerade recht. Der Griff in die mit stinkendem Kot und geronnenem Blut gefüllte Wunde ist der einzige Liebesbeweis, den er, beglaubigt durch den Leser, zu erbringen vermag, und die einzige Möglichkeit, sich in den Besitz eines einigermaßen unverweslichen Souvenirs aus dem Leib des »Tauchers« zu bringen: *Meine Finger indessen hielten einen aus dem Bett der Muskeln herausgeschleuderten Knochen.* (Jahnn, Niederschrift I, 305)

Ein »Teil des Beckens«, wie der fachkundige Alte mit peinlicher Genauigkeit feststellt, um dem jungen Horn sogleich anzubieten, das noch von Muskelfasern gehaltene Stück Knochen für ihn aus dem ohnehin bereits verwüsteten Körper herauszuschneiden. Doch der junge Horn wehrt sich scheinheilig gegen das begehrliche Angebot: *»Ich will nicht, daß er zerstückelt wird«.*

Der Alte beruhigt ihn nicht ohne Ironie: *»Die Zerstückelung hat das Schicksal besorgt. Wir nehmen nur die losgebrochenen Scherben.«* Und beginnt mit dem aus dem Federhalter gezauberten Messer zu schnippeln: *Mit zwei geschickten Schnitten löste er die Bänder der Muskeln. Den mit Fleisch bemoosten Knochen legte er dem Toten auf die eherne Brust. Ich sagte:*

»Nun ist es genug. –« Eine verräterische Äußerung, die einen starken Bezug zu der aufweist, mit der Gustav und der Superkargo die Inspektion des einem Leichenschauhaus gleichenden Frachtraumes im *Holzschiff* beenden. Über den Superkargo heißt es dort: *Seine Führung war ohne Vorbehalt, seine Gründlichkeit verstockt und pedantisch. Er ging gewissermaßen mit sich selber einher und wurde wegen aller ungeklärten Eindrücke vorstellig.* (Jahnn 1959, 217)

Wobei der eine Teil seiner selbst offenbar aus dem jungen und der andere aus dem alten »Superkargo« besteht. Der nächste Satz im *Holzschiff* lautet: *Dann war es genug.* Ihn nehmen wir aus den mit Planken verkleideten Kellerräumen der *Niederschrift* mit hinauf in den Seziersaal des Alten, wo wir angesichts des gleißenden Oberlichtes geblendet die Augen schließen, während schon der nächste Satz auf uns einstürmt: *»– Mein Taschentuch ist fort. Leihen Sie mir bitte das Ihre.«* (Jahnn, Niederschrift I, 305)

Dies fügt der junge Horn der Aufforderung hinzu, »es genug sein« zu lassen. Widerspruchslos reicht ihm der Alte das gewünschte Tuch: *Ich legte es über die Wunde.* Doch Zensurversuche lassen mitunter alles in noch deutlicherem Licht als dem des Oberlichtes im Seziersaal erscheinen: *Ich sah, das weiße Tuch wurde plötzlich schwarz wie Kohle.* Um vom Leser ein wenig Mitleid zu erheischen und ihn von der sich zwischen den Zeilen abzeichnenden Wahrheit abzulenken, läßt Horn sich in Ohnmacht fallen. *Ich fand mich in den Armen des Arztes wieder.* Doch auch hiermit verrät Horn mehr von der schrecklichen Wahrheit, als ihm recht ist. Denn die freundlich-besorgte Zuwendung, mit der der Alte dem jungen Horn begegnet, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Teil von de Rais' Tötungsritual. Nach der Knebelung und den ersten Strangulationen sorgte de Rais dafür, daß das Opfer sich wieder in Sicherheit wog und beruhigte.

Bossard schildert die Situation aus der Sicht des Opfers: *Aber siehe da, plötzlich klärt sich die Miene der Schergen; so bösartig und bedrohlich ihre Blicke eben noch waren, so sanft und wohlmeinend sind sie nun; über die Lippen, die so häßliche Worte sagten, kommen zärtliche Worte: das beinahe tödliche Seil wird gelöst. Mitleid hält Einzug in ihre schwarzen Seelen; der böse Baron nimmt das Kind plötzlich auf seinen Schoß; er umarmt es, er tröstet es, er sagt ihm, daß es nicht mehr weinen muß; daß er ihm bloß Angst einjagen wollte und ihm in Wirklichkeit nur Gutes wolle, daß er sich mit ihm amüsieren wolle und andere liebenswürdige Dinge mehr, um es zu beruhigen und zum Schweigen zu bringen.* (Vgl. Bossard, 191)

Denn im Anschluß an dieses Zwischenspiel erfolgte mit der Vergewaltigung gewöhnlich der zweite Akt des tragischen Schauspiels, der nahtlos in den dritten des Köpfens überging. Horn schreibt über den Alten: *Er hielt mir einen Wattebausch mit Äther getränkt unter die Nase.* (Jahnn, Niederschrift I, 305)

Daß dieser sich weit mehr zur Betäubung als zur Belebung eignet, stellt die heeren Motive des Alten allerdings in Frage. Dennoch beteuert Horn: *Er trug mich wirklich wie ein Kind an seiner Brust.* Denn hiermit täuscht Horn sich verzweifelt über die Scheinheiligkeit hinweg, mit der auch er dem »Taucher« vor dessen Ableben begegnet war; und noch ein paar tröstliche Worte hat Horn für sich bereit. Der Alte bemerkt: *»Wahrscheinlich leben Sie ungesund, im Widerstreit mit Ihrer eingeborenen Veranlagung.«* Nun, da Horn sich selbst gegenüber

zu einem humaneren Standpunkt zurückgefunden hat und sich vorstellen kann, daß auch der Leser diesen einnimmt, ist er bereit, im Geständnis fortzufahren: *Ich verriet mich. Ich sagte: »Ich will noch einmal die Haut über der metallenen Brust sehen. Und das Gesicht, den Schatten der Vergangenheit.«* (Jahnn, Niederschrift I, 306)

Für seine Verhältnisse hat Horn damit viel von seiner nekrophilen Leidenschaft eingestanden; und der Alte legt nach: *»Fleisch ist ein schlechtes Material, um Statuen daraus zu machen.«* An das berühmte steinerne Standbild des Kaisers Augustus in seinem prächtig ziselierten metallenen Brustpanzer reicht Horns Augustus zwar schon nicht heran, weil ihm der Kopf fehlt. Doch spiegelt der teerig-klebrige, schwarzbraune Brustpanzer, den Horn dem »Taucher« angelegt hat, immerhin den seelischen Panzer wider, der ihm die fleischige »Statue« einbrachte und der nun, nach der Tat, um so durchlässiger wird: – *Mit seinen Worten stieß er tief in mich hinein.* Dies bemerkt Horn über den Alten, der den jungen Horn recht eindeutig mit den mutmaßlichen Verbrechen des Reeders in Verbindung bringt, den Gustav noch vor nicht allzu langer Zeit im Verdacht hatte, *Menschen für Statuen zu nehmen* (vgl. Jahnn 1959, 222).

»Haben Sie vernommen, was ich gesagt habe?« fragte er mich.

»Ich habe es sogar begriffen«, sagte ich krampfhaft, »ich habe die Versuchung begriffen. Ich stehe in der fürchterlichen Schuld, daß ich wie mein Gegner werde.«

Im gleichen Augenblick stürzten mir Tränen wie Quellen aus den Augen. (Jahnn, Niederschrift I, 306f.)

Doch noch verschlingen Narzissus die Fluten nicht. Mit dem tränenreichen Schmerz über die Unerreichbarkeit des in der feuchtstinkenden Unterwelt hausenden Geliebten stellt er nur die erste Verbindung zu ihr her. *Mein Sehen löste sich auf.* Kurzfristig gelangt Horn bereits hier aus der imaginären Vergangenheit in die in ferner Zukunft gelegene, unerträgliche Gegenwart seines Daseins: *Bogenförmig bog sich das Gerade. Ich neigte mich über den Toten und küßte ihm den Mund, die Stirn, die Brust.* Um in der Zukunft anzukommen, »biegt« sich die Raumzeit zunächst in Richtung Vergangenheit: Zweihundert Seiten vor dieser Kuß-Szene hatte Horn sich so ähnlich den quicklebendigen Alfred Tutein küssen lassen (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 80). Im »Saal« des Alten tut der junge Horn dies bezeich-

nenderweise mit einem Toten. So erhellt das »Oberlicht« des »Saales« auch jene in der Finsternis umgeblätterter Seiten versunkene Szene und zeigt bereits den Leichtmatrosen erkennbar als Leichnam. Während Horn sich von »Tutein« in Zukunft nicht mehr zu trennen vermag, ist er hinsichtlich »Augustus« jedoch noch so uneinsichtig, daß er sich nach jener letzten reuigen Inspektion überlegt, wie er den Toten wieder los wird (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 307f.). Um der Bruderliebe willen beschließt er, von der üblichen Beseitigungsmethode Abstand zu nehmen und Augustus ein würdiges Begräbnis zu verschaffen. Daß ihn das teuer zu stehen kommt, weiß Horn schon bevor die Worte des Alten mit den üblichen, immer höher werdenden Geldforderungen an sein inneres Ohr dringen. Zusätzlich zum Inhalt seiner prall gefüllten Brieftasche muß der junge Horn dieses Mal tatsächlich mit der Preisgabe seines wohlgehüteten Geheimnisses bezahlen: *»Wir sind noch nicht miteinander fertig«, sagte er, strich das Geld ein, erhob sich, nahm mich bei der Hand, zog mich durch den Saal, führte mich hinaus, eine Treppe hinab, in einen dunklen Kellergang.* (Jahnn, Niederschrift I, 309)

Dann öffnet »Feuerbart«, wie der Superkargo im *Holzschiff* einst die Tür zum »eigentlichen Packraum«, die Tür zu dem Raum, in dem Blaubart alias Horn seine Leichen aufzubewahren pflegt: *Er schloß eine umständlich verwahrte Tür auf. Er hieß mich in die Finsternis vorangehen, ließ die Tür wieder ins Schloß fallen, stieß mich noch ein paar Schritte vorwärts.* Um sich trotz der grausigen Enthüllung in den Augen des Lesers nicht zu entlarven, flüchtet Horn sich erneut in die Opferrolle: *Ich griff nach der Hand des Arztes, angstvoll. Und fürchtete sogleich, daß eben diese Hand mich erwürgen würde.* Wie er es mit dem Mädchen getan hatte, bevor er es – was im überdeutlichen Licht der Kellerbeleuchtung zum Vorschein kommt – vergewaltigte, enthauptete und den Leichnam bis auf den Rumpf mit den primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen verstümmelte: *Weißgelb vor mir, enthauptet und mit abgeschlagenen Armen, mit jungen Schenkeln, mit apfelgleich gewölbten Brüsten lag vor mir auf einer metallenen Pritsche die Galeonsfigur. Ellena. Das Bild aller schlafenden und reglosen Menschenweiber.* (Jahnn, Niederschrift I, 309f.)

Dieses »Weib« wollte Horn, wie Blaubart der Reihe nach all seine Ehefrauen, ursprünglich zur Hauptfigur seiner Lebensgeschichte

machen: *Ich sah noch, die Haut war bereift, einziges Zeichen des Todes. Und die Wunden; – doch sie sah ich nur halb.* (Jahnn, Niederschrift I, 310)

Die bisherige Mystifizierung und Vergötterung des »Weibsbildes« bezahlt Horn mit der dezidierten Beschreibung des Zustandes, in dem sich auch die weiblichen Protagonisten seines Lebensberichtes befinden. Auf die naive Frage des jungen Horn, warum die Tote so zugerichtet und wer sie gewesen sei, gibt der Alte die ebenso zynische wie tiefsinnige Auskunft: *»Gewesene Vollkommenheit, gleich der gewesenen Unvollkommenheit.«* (Jahnn, Niederschrift I, 311)

Hiermit weist er Horn darauf hin, daß die Frauen, die dieser stets als vollkommen begehrenswerte Geschöpfe darstellt, dies in Wirklichkeit nie gewesen waren, da er sie sonst wohl kaum umgebracht und zugerichtet hätte wie den tiefgekühlten Leichnam der unbekannten Toten: *»– Darum hat man den Körper also zerstückeln können, weil ihm etwas fehlte.«* Was ihm »fehlte«, stellt sich heraus, als der Alte den Taucher ins Spiel bringt, dem das, was Frauen fehlt, zwar nicht fehlte, ihm jedoch von Horn genommen wurde und diesem jetzt, da es Augustus fehlt, wiederum so sehr fehlt, daß er den Alten noch sechs Seiten zuvor beschworen hatte, den lädierten männlichen Leichnam »nicht zu zerstückeln«, wie er es mit dem weiblichen offensichtlich getan hat.

Gustavs Worte von Augustus' »metallener Brust« aufgreifend, höhnt der Alte: *»Bronze schon hätte man nicht so leicht zerstückeln können. Und ein von Dunkelmännern mit Farbe und Teer bestrichener Jemand, härter als Bronze und zäher als der zäheste Stahl, läßt sich ganz und gar nicht zerstückeln. Nicht einmal mit Worten, die doch schärfer sind als alle Messer und Meißel.«* (Jahnn, Niederschrift I, 312)

Die »Worte«, die Horn gewöhnlich dazu mißbraucht, um den verstümmelten Leichen, die seinen Figuren die Gestalt verleihen, Körperteile anzudichten, richten sich nun mit aller Macht gegen den Schreiber, verletzen und beleidigen ihn mit ihrer Wahrheit zutiefst. Gnadenlos traktiert der Alte mit Worten den jungen Unschuldsengel. Als dieser sich mit der Antwort des Alten nicht zufrieden gibt und nochmals fragt, wer die Tote gewesen sei, schlägt ihm der Alte die an den Haaren herbeigezogene Ma-Fu-Episode um die Ohren: *»Meine Tochter.«*

»Ihre Tochter?«
»Ja, meine Tochter. Wer wohl sonst sollte sie gewesen sein? Warum sollte sie es nicht gewesen sein?«
Diese Lüge ist nicht die einzige, die der Alte mit seinem Erfinder teilt. Bösartig äfft er Horn in seinem Pathos hinsichtlich der begehrten »Weiber« nach: *»Ich habe mir Mühe gegeben, dies Leben zu erhalten«, begann der Alte wieder, »ich wollte diese Schönheit fruchtbar sehen. Ich wollte ein Narr sein und Großvater werden. –«*
»So ist es wirklich Ihre Tochter?« entfuhr es mir.
»Ich glaube daran«, sagte er, »glauben nur Sie daran, daß jener braunhäutige Mensch Ihr Bruder ist! Man hilft sich damit. –«
(Jahnn, Niederschrift I, 314)
Denn wenn »man« den an sich selbst konstatierten Mangel auf eine andere Person überträgt, wie fremd auch immer sie einem sein mag, dann richtet sich der Haß, den man ob dieses Mangels gegen sich selbst hegt, nicht gegen einen selbst, sondern gegen den anderen. Tatsächlich will Horn sich und nicht »diese Schönheit fruchtbar sehen«. *»Sie aber wollte meinen Willen nicht. Sie liebte wer weiß wen.«* Denn »sie«, die in Wirklichkeit er ist, »liebt« nun einmal Männer. *»Ihr schwacher Kopf wollte wer weiß was. Sie wollte sich ganz verhüllen und eine Nonne werden.«* Ein unfruchtbares Weib, ein kindermordendes Ungeheuer, La Meffraye, als die Horn sich über seine männlichen wie weiblichen Opfer hermacht: *»Da ich mächtiger bin als sie, fühlte sie, sie würde unterliegen. Um mir dennoch zu trotzen, um mich zu strafen, nahm sie Gift.«*
Wenn Horn seine Schuld am Tod der »Tochter« auch nicht ganz eingesteht, so »straft« er sich im Folgenden doch immerhin für das heilige Pflichtgefühl, aus dem heraus er das »Weib« tötete – und zwar indem er den Alten eine gnadenlose Gleichmacherei betreiben läßt: *»Das Weib ist für den Mann geschaffen, geben wir sie zusammen. Bestatten wir sie in einem Sarge.« Etwas leiser fügte er hinzu: »Sie muß fort.«* Und da dies auch der Taucher »muß«, läßt der alte den jungen Horn sich zwar noch einige Sätze verzweifelt gegen den Vorschlag sträuben, aber ihn angesichts des weiblichen Körpers, der *als verführerischer Rumpf dalag*, schließlich einlenken (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 315). Der junge Horn muß dem Alten zusätzlich zum Inhalt seiner Brieftasche eine gesalzene Rechnung zahlen und darf dafür am

nächsten Tag zusehen, wie »Feuerbart« die beiden Toten in jene unglückselige Verbindung aus Halbmann und Vollweib zwingt, die dem alten wie dem jungen Horn widerstrebt. Gleichwohl packt der junge mit an, als der Alte den inzwischen ebenfalls tiefgefrorenen »Bruder« des jungen Horn mit der »Tochter« zur letzten Ruhe bettet: *Das Fleisch war schon sehr fern von uns. Wir legten es auf das weibliche im Sarge. Die Körper schaukelten übereinander, schmiegten sich nicht an.* (Jahnn, Niederschrift I, 329)
Der gemeinsame Sarg, in den die beiden gewaltsam gepreßt werden, wird auf eine Kutsche verladen und zum Friedhof transportiert, wo der Taucher mitsamt seiner Jugendliebe im Familiengrab einer von »Feuerbarts« Patientinnen verschwindet (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 331f.). Der Taucher und das Geld, das er dem Alten in den Rachen warf, sind für Horn verloren; und er hat aus der Sache nur eine Erkenntnis gewonnen: daß er die Rolle des »Weibes« wird spielen müssen, falls sein Freund Tutein ähnlich enden sollte wie Augustus.

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

Horn und Tutein verlassen Gran Canaria bald darauf und reisen nach Norwegen, wo sie sich für einige Jahre in einem Dorf namens Vangen am Urrlands-Fjord aufhalten. *Und Urrland ist unsere Heimat geworden.* (Jahnn, Niederschrift I, 557)
In diesem Teil seiner Niederschrift kommt Horn, der »Norwegen« wiederum dem männlichen Geschlecht widmet und das zwischengeschlechtliche Treiben nur am Rande thematisiert, seiner sexuellen Bestimmung näher und nähert sich im selben Zuge der beruflichen. Den kreativen Zustand, in dem er sich damals befunden habe, beschreibt Horn: *Ein seltsames verlockendes Brausen noch nicht an die Oberfläche gehobener harmonischer Quellströme war mir vernehmbar.* (Jahnn, Niederschrift I, 471)
Bereits wenige Seiten später treten die »harmonischen Quellströme« zu Tage, um sich im Flußlauf der *Niederschrift* allmählich zu Horns musikalischem Lebenswerk zu erweitern. Bereits in Norwegen gelingt es dem jungen Komponisten, das Rinnsal seiner technisch noch

unausgereiften Kreativität zum Bachlauf mehrerer musikalischer Frühwerke auszubauen. Horns erste Komposition, das »Dryaden-Quintett«, ist zwar noch stark vom materiellen Prinzip der Papierrollen-Versuche geprägt. Statt des Lochmusters einer fremden Komposition inspiriert Horn dieses Mal jedoch das dunkle Muster auf einem crèmeweißen Stück Birkenrinde, das er gerade als Zunder in den Ofen des obligatorischen »Hotelzimmers« werfen will. Das Muster auf dem Rindenstück beschreibt er: *Breite braundunkle Linien, die anhuben und aufhörten, nebeneinander-, ineinandergreifend, aufeinanderfolgend. Ich erlag der Versuchung, dies Schauspiel des Wachstums in den Raster meiner mechanischen Notenrollen hineinzudenken. Ich begann zu messen, einzuteilen, in Gruppen zu zerlegen.* (Jahnn, Niederschrift I, 474)

Daß diese Arbeit jedoch, so reproduktiv sie auf den ersten Blick erscheint, schon eine selektive und damit durch und durch schöpferische Arbeit ist, erkennt der junge Horn nicht: *Ich glaubte mich nicht zu täuschen: es war die Notenschrift, die den Gesang der Dryaden aufgezeichnet hatte.* Tatsächlich handelt es sich dabei weniger um eine von der Natur als von ihm selbst erfundene Musik, die er in die Wachstumslinien hinein- beziehungsweise aus ihnen herausliest und die bei näherem Hinhören in unverkennbarem Zusammenhang mit seinem persönlichen Lebensgefühl steht: *An diesem Morgen noch machte ich eilige Entwürfe, versuchte, die reinen Harmonien, ihr Abgleiten in die Flut der Trauer, die Verwirrung der Wachstumsschäden durch schlechte Jahre und Menschenhände, durch Raupen auf den Blättern und Würmer an den Wurzeln, in das mir auferlegte temperierte System zu zwingen. Ich suchte den archimedischen Punkt, um die Zeichen zum Erklingen zu bringen.* [...]

Da ich keinen Apparat besaß, die Komposition zum Vortrag zu bringen, überarbeitete ich meine Skizzen zu einem fertigen Notenbild. Als ich die Musik gespielt hatte, wußte ich, sie stammte nicht von mir, sie war mir zugefallen.

Der einzige »Zufall« an dieser »Musik« besteht in Wirklichkeit darin, daß dem jungen Horn das Rindenstück in die Hände fiel, das ihn zum »Gesang der Dryaden« inspirierte. Daß dem jungen Komponisten dies nicht bewußt ist, ist allerdings ebensowenig Zufall. Denn die mangelnde Erkenntnis seiner schöpferischen Leistung ermöglicht es ihm, die Natur für eventuelle Mängel seines Werkes verantwortlich zu machen. Mutter Natur schweigt stets gutmütig. Schwie-

riger gestaltet es sich, wenn statt ihrer ein anderer Mensch und gar ein anderer Künstler ins Spiel kommt. Genau dieses Spiel treibt Jahnn auf den folgenden Seiten seiner Textkomposition mit dem jungen Komponisten.

Begeistert vom Ergebnis der Übertragungsleistung, macht der junge Horn sich an die Bearbeitung einer Vorlage, die nicht der Natur, sondern der Feder eines Komponisten entstammt: *Ein Schüler Josquins, der im sechzehnten Jahrhundert unerhört berühmte Clement Jannequin, hat eine große Invention »Le chant des oiseaux« geschrieben. Ich habe das Original niemals zu Gesicht bekommen, wohl aber fiel mir die Tabulatur des Orgel- und Lautenmeisters Francesco da Milano in die Hände, der die Vorlage Jannequins zu seiner Canzon de li Uccelli benutzt hat.* (Jahnn, Niederschrift I, 480)

Die Umarbeitung von Jannequins »großer Invention« in ein Stück für ein einziges Instrument vermittelt dem jungen Horn den Eindruck, so fragmentarisch zu sein, daß sie sich in seinen Augen ähnlich gut zur Rekonstruktion des Originals eignet wie das Birkenrindenstück zur Rekonstruktion des Gesangs der Dryaden: *Der Druck dieser Tabulatur für die Laute ist recht mangelhaft, die Stimmenführung bleibt, da nur die Schläge notiert wurden, unklar. Ich fand Gefallen daran, die Arbeit zu übertragen und auszudeuten.*

Bei diesem Unterfangen läßt sich die noch ausstehende Auseinandersetzung des jungen Künstlers mit seiner schöpferischen Leistung allerdings nicht mehr vermeiden. Horn schreibt: *Die Melodik dieses Vogelgesanges ist unvergeßlich.* In der fehlenden Angabe der Urheberschaft deutet sich bereits das Problem der Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremden an, um das sich die folgende Episode dreht und das sich jedem ernst- und gewissenhaft arbeitenden Künstler eines Tages stellt.

Über die »Melodik dieses Vogelsanges« schreibt Horn: *Es ist etwas Unauslöschliches.* Dies läßt Jahnn ihn in Anspielung auf die vierte Symphonie von Carl Nielsen schreiben, die auch unter dem Titel *Das Unauslöschliche* bekannt ist und Jahnn zum Titel von Horns Symphonie *Das Unausweichliche* inspirierte.

Im Gegensatz zu zahlreichen Interpreten von *Fluß ohne Ufer*, die sich unbewußt und unreflektiert auf Textstellen der Trilogie beziehen, bezieht Jahnn sich im *Fluß* wie in allen anderen seiner Werke stets

bewußt auf die Werke von Autoren und Musikern, die ihn zu eigenen Themen und Motiven inspirierten. Die Übertragung, die das schöpferische Grundprinzip eines jeden fiktionalen wie nicht-fiktionalen Textes ist, war ihm beim Schreiben überaus bewußt. Dies zeigt sich insbesondere anhand der im Folgenden interpretierten Textpassage. Sie entstand offenbar, indem Jahnn dem Verhältnis von Horns fiktiver Komposition zum *Chant des oiseaux* das Verhältnis seiner, Jahnns eigener, Textkomposition *Fluß ohne Ufer* zu dieser Musikkomposition Jannequins zugrundelegte. Denn unmittelbar vor einem Notenzitat aus dem *Chant des oiseaux* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 483) läßt Jahnn Horn die Landschaft schildern, deren zauberhafte Ausstrahlung den jungen Komponisten zu einer Interpretation des Musikstückes inspiriert, die er vom Original anfangs nicht zu unterscheiden weiß – und bei dieser Landschaft handelt es sich keineswegs zufällig um eine Flußlandschaft:

Eine hölzerne Brücke führt über den Urrlandsfluß. Kommt man an das jenseitige Ufer und geht man an der schönen Tannenhecke entlang, die den Besitz des alten Lensmannes abgrenzt, stromaufwärts, gelangt man in eine seltsames Reich kleiner Inseln. (Jahnn, Niederschrift I, 480)

Wenn Jahnn sich in die Musik, etwa eines Jannequin, vertiefte, fühlte er sich – wie im Bild der beiden durch eine Brücke verbundenen Flußufer angedeutet – im Stück des anderen zugleich wie in einem Werk seiner selbst, fühlte er sich künstlerisch zu Hause. Dies geht auch aus der folgenden Landschaftsbeschreibung hervor, in der Jahnn mit literarischen Mitteln die ästhetischen Eigenschaften spiegelt, die sein *Fluß* mit einem Werk wie *Chant des oiseaux* teilt.

Anders ergeht es dem jungen Horn mit Jannequins Werk. Da er seine schöpferische Leistung bei der Übertragung des Stückes nicht erkennt, hat er bei der Auseinandersetzung damit stets das Gefühl, sich – um obigen Bild zu bleiben: – auf fremdem Terrain zu befinden, lediglich am Rande des »Besitzes« eines anderen entlangzuwandeln. Nicht anders ergeht es vielen Lesern des *Flusses*, den sie für das alleinige Werk Jahnns halten, an dem sie jedoch vom ersten gelesenen Satz an mitschöpfen. Die Themen und Motive, auf die sie, wie Gustav im Urrlandsfluß auf das »seltsame Reich kleiner Inseln«, während der Lektüre stoßen, zeugen in erster Linie von ihrer Übertragung auf das Werk: *Ein Laufsteg, vielleicht einen Meter breit,*

führt über rauschende schwarzgrüne Stromschnellen zur größten der Inseln. Kleinere Stege verbinden die vier oder fünf Geschwister miteinander. Ausgehend von den Themen und Motiven, die sein persönliches Interesse erregen, stellt der Leser Bezüge her und bildet auf diese Weise einen eigenen Text, ein eigenes »Reich« im *Fluß* des anderen. Dieses besteht in einer Auswahl von Themen und Motiven, die sich im *Fluß* finden und, ausgehend von dem »Gebiet«, das der Leser sich erschlossen hat, in ihren in- und externen Bedeutungszusammenhängen erforschen lassen: *In den glitzernden erregten Wasserläufen, die die Inseln voneinander trennen, wohnt die Hunderttausendzahl der Fischbrut. Welches Vergnügen hat es mir bereitet, Stunde um Stunde den Riesengeschwadern der winzigen Lachse und Forellen zuzusehen!* (Jahnn, Niederschrift I, 481)

Jedes noch so kleine Motiv im *Fluß* hat Funktion und verweist auf ein anderes, so daß riesige weitgespannte Komplexe entstehen, die mit anderen zwischen und neben ihnen harmonieren: *Niemals gerät eine Formation in Unordnung. Die hastig schnellen Bewegungen, das Wenden, Davonschießen, Stillestehen, es ist gleichzeitig bei allen.* Obwohl sie nacheinander kommen wie die Worte und Sätze und manchmal hunderte von Seiten auseinanderliegen, ist doch mit einem einzigen Motiv immer das Gros seiner Varianten gegenwärtig, zumindest für den Leser, der sich mit fortschreitender Lektüre in den *Fluß* und nicht nur in den Text vertieft, den er daraus macht. *Schöner als die Fische waren die gelben, beweglichen Sonnenreflexe auf dem steinigen Flußbett.* Einmal ergründet, ermöglicht der *Fluß* dem sich darin spiegelnden Leser Selbsterkenntnis und Erkenntnis der Welt: Der *Fluß* des einen ist dann zugleich der der vielen, die ihn deuten und der dem Wesen der Schöpfung entspricht: *Das Schönste aber war der Ton des Wassers, das Lispeln der Blätter und das traurige Schweigen der herabschauenden Berge.* Immer wieder, schreibt Horn, habe er als junger Mann das »seltsame Reich« in der Mitte des Urrlandsflusses aufgesucht und dem Konzert der Schöpfung gelauscht. *Kein Ort ist mir so fern von aller Menschenwelt erschienen wie diese Insel.* Und doch zeugt der »Ort« vom geistigen und seelischen Eigentum der Leser, die dieses auf ihn übertragen haben – ist er Heimaterde in einem fremden Element: *Nirgendwo ist mir so viel Trost aus der Tiefe gekommen. – Und ich war trostbedürftig.*

Denn gegenüber einem Werk wie *Fluß ohne Ufer* empfindet der Leser das eigene zumeist als nichtig. *Ich stand mit schmerzender Stirn vor einem Dasein, das ich mir nicht gewünscht hatte und dessen bescheidene Taten im Ungewissen standen. Das Unbefriedigtsein stieg mir wie Wasser bis an die Seele. Die gräßliche Qual meiner Mühe, etwas Musikalisches zu leisten, zermürbte mich.* Das Leid, das ihm durch die mangelnde Erkenntnis seiner Kreativität zuteil wird, ist so groß, daß der junge Horn es sich nicht einzugestehen vermag: *Die Tränen saßen hinter meinen Augen. Und meine Wünsche, meine unsäglichen Träume, verwüsteten meine Gegenwart. Die Großen der Musik umstanden mich mit ihren gültigen Aussagen. Ich spürte, meine Einfälle waren nur Gestammel.*

Ähnlich klingt auch, was Stach in der *Einführung* des ersten Teils seiner Kafka-Biographie über sein Verhältnis zu Kafka sagt. Doch mischt sich in die Äußerungen des dem »Großen der Literatur« scheinbar meilenweit Unterlegenen ein bemerkenswerter Unterton von Überheblichkeit. Zunächst stellt Stach fest: *Kafka lehrt Bescheidenheit. Wer sich an ihm versucht, muss damit rechnen, zu versagen.* (Stach 2002, XX)

Daß er selbst sich nicht zu den »Versagern« zählt, geht aus dem nächsten Satz hervor: *Zahllos die einschlägigen sekundären Texte, in denen das Gefälle zwischen den Ausführungen des Autors und den eingestreuten Kafka-Zitaten derart steil ist, dass dem Leser heiß und kalt wird.* Offenbar beansprucht Stach, von einem höheren Niveau aus zu urteilen, sonst könnte er das konstatierte »Gefälle« zwischen dem Werk Kafkas und dem von Deutern und Biographen wohl kaum ermessen. Selbst ein Literaturnobelpreisträger wie Canetti hat von Stachs Standpunkt aus offenbar »versagt«: *Noch die besten synthetischen Leistungen – man denke an Elias Canettis Großessay DER ANDERE PROZESS – enthalten Passagen, deren sprachliche und sachliche Differenziertheit hinter derjenigen Kafkas deutlich zurückbleibt.* Was die Annahme nahelegt, es sei Stach mit seiner Biographie im Gegensatz zu Canetti und anderen gelungen, das Niveau des »Großen« Kafka zu erklimmen. Doch einer solchen Deutung nimmt Stach sogleich den Wind aus den Segeln: *Das ist unvermeidlich, und erst recht der Biograph muss sich darüber im Klaren sein, dass er in eine Konkurrenz eintritt, die er nicht gewinnen kann.* Wenn er sie aber, wie Stach schreibt, »nicht gewinnen kann«, Kafka also außer Konkurrenz steht, dann vermag logischerweise auch keiner

seiner Deuter und Biographen zu ihm »in Konkurrenz zu treten«. *Doch ebenso wenig kann er ihr ausweichen.*

Das Minderwertigkeitsgefühl, das aus der mangelnden Erkenntnis der eigenen Kreativität resultiert und das auch Jahnn in der *Niederschrift* hinsichtlich Horn thematisiert, ist stets gepaart mit einem mehr oder weniger latenten Größenwahn und einer Mißgunst gegenüber den vermeintlich prinzipiell Überlegenen. Die vermeintlich Unterlegenen profilieren sich ausschließlich in Abgrenzung zu diesen und sind nicht in der Lage, ihren Standpunkt zu relativieren. Hierzu in der Lage zeigt sich hingegen der künstlerisch reife Komponist Horn, der seinem Schöpfer Jahnn in dieser Hinsicht sehr nahe steht. Horn schreibt: *In der strengen Schule der Technik bin ich ein schwerfälliger Schüler geblieben (kein schlechter)* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 481). Horn ist sich offenbar bewußt, auch als versierter Komponist noch über – wenn auch ausgleichbare – Schwächen zu verfügen. Als junger Komponist hingegen kam er sich im Verhältnis zu seinen musikalischen Vorbildern wie ein Stümper vor: *die verruchte Unergiebigkeit meiner Seele verlangsamte und verkleinerte alle Einfälle, so daß meine Gedanken zu Scherben wurden. – – –*

Weitaus deutlicher als im Verhältnis zu Kafka kommen die Bruchstellen in Stachs Gedanken- und Gefühlswelt allerdings in seinem Verhältnis zu Jahnn zum Vorschein. Aufgrund von Kafkas Popularität sieht Stach sich in seiner Kafka-Biographie gezwungen, die mit der Vergötterung einhergehende Verteufelung des literarischen Genies diskret zu betreiben. Weit weniger Zwang tut Stach sich hinsichtlich Jahnn an, den er in *Stil, Motiv und fixe Idee. Über einige Untiefen der Jahnn-Lektüre* für das verantwortlich macht, was er, Stach selbst, im *Fluß* sieht.

Wie erwähnt, macht Stach sich auch in diesem Aufsatz Gedanken über die Ursachen, die dazu geführt haben könnten, daß *Fluß ohne Ufer* noch heute in der europäischen Literatur ein ähnlich »abgeschiedener Ort« ist wie das Flußtal in Urrland: *Neben Stil und Diktion sind es freilich auch die wiederkehrenden Motive gewesen, die Anstoß erregten und die in der Tat, selbst im Maßstab der Weltliteratur, ziemlich exzentrisch sind.* (Stach 1995, 84)

Daß sein Urteil vor allem auf persönlichen Leseeindrücken beruht, kaschiert Stach hinter einem Hinweis auf seine Kennerschaft der

»Weltliteratur« und erklärt dem Leser sodann im freundlich-belehrenden Ton des volksnahen Fachmanns: *Die Motivik eines literarischen Textes gehört ja zu den wesentlichen Garanten der vom Leser geforderten Konsistenz. Literarische Qualität wird daher nicht zuletzt am Vermögen des Autors gemessen, Motive plausibel einzuführen, zu variieren, zu differenzieren, zu verflechten und schließlich aufzulösen – ganz ähnlich wie in der Musik, wo die entwickelnde Variation des thematischen Materials einerseits ästhetische Befriedigung verschafft und andererseits den formalen Verlauf auch über längere Zeiteinheiten sinnvoll strukturiert.*

Es klingt tatsächlich, als hätte Stach sich intensiv mit Jahnns Poetik auseinandergesetzt und würde über tiefen Einblick in die komplexe Motivstruktur des *Flusses* verfügen. Doch schon im nächsten Satz klingt anderes an: *Was aber passiert bei Jahnn? Er beherrscht wohl die großen Tonarten des Epischen – Tod, Eros, Natur – und stimmt sie in gewaltigen Akkorden an, doch wie unter dem Zwang eines Alptraums brechen skurrile, grausige, abseitige Motive ins Geschehen ein, kehren immer wieder mit aufreibender Beharrlichkeit.*

Bei diesen »abseitigen Motiven« handelt es sich zweifellos um das »seltsame Reich kleiner Inseln«, auf dessen Teile Stach beim Lesen offenbar häufiger stieß als ihm lieb war und er für ästhetisch hielt. Obwohl die meisten dieser »seltsamen Inseln« sich bei näherer Betrachtung gewiß auf Horns mörderische Existenz zurückführen ließen, die Bedeutungszusammenhänge, in denen sie stehen, stellte der *Fluß*-Leser Stach her. Einigen dieser »Motive«, die ihm so »abseitig« erscheinen, werden wir uns im nächsten und in Kapitel 3.7.4.2 widmen. Hier sei zunächst vor allem von Bedeutung, daß Stach für die »geballten Zumutungen, Abseitigkeiten und Verstiegenheiten« – wie er die »skurrilen, grausigen und abseitigen Motive« des *Flusses* in *Die fressende Schöpfung* noch nennt (vgl. Stach 1992, 42) – in *Stil, Motiv und fixe Idee* einen neuen Begriff prägt. Da es sich in seinen Augen bei den Motiven in *Fluß ohne Ufer* um solche handelt, die sich von normalen Motiven unterscheiden, möchte Stach sie lieber als »fixe Ideen« bezeichnen und erklärt dem Leser auch, warum es notwendig sei, diesen Begriff zu wählen: *Man kann hier einwenden, der Begriff »fixe Idee« sei eine psychologische, keine ästhetische Kategorie und es sei daher unstatthaft, sie dem literarischen Motiv entgegenzusetzen. Darauf ist zu antworten: Die fixe Idee selber erscheint fast immer in der*

Maske eines Motivs. Doch sie zeichnet sich eben dadurch aus, daß sie ästhetisch nicht legitimiert ist, sondern zu ihrer Begründung außerliterarischer Zusammenhänge bedarf. (Stach 1995, 86)

Mit diesen »außerliterarischen Zusammenhängen« meint Stach offenbar das sich in seinen Augen stets am Rande des Wahnsinns abspielende Seelen- und Privatleben des Autors, in das der Leser des *Flusses* keinen unmittelbaren Einblick habe und sich daher, wie Stach des weiteren meint, auch keinen Reim auf die in der »Maske des Motivs« daherkommende »fixe Idee« machen könne: *Im Gegensatz zum Motiv tritt sie unmoviert auf, oder besser: motiviert einzig aus der Perspektive einer bestimmten psychischen Funktion des Autors.*

Daß Stachs eigenes Seelen- und Privatleben und die Übertragung persönlicher Motive in das literarische Werk die Ursache für sein Gefühl sein könnten, es in *Fluß ohne Ufer* mit »fixen Ideen« zu tun zu haben, kommt ihm nicht in den Sinn; dabei ist es eine hinreichend »fixe Idee«, Motive als »fixe Ideen« betrachten zu wollen, um einen Gedanken in diese Richtung zu begünstigen. Ihre Begründung hat diese »fixe Idee« allein in Stachs Bestreben, sich über Autoren literarischer Texte zu erheben. Seine persönlichen Schwierigkeiten mit Jahnns Werk maßlos verallgemeinernd, schreibt Stach über die »fixe Idee« in Jahnns und dem Werk anderer Autoren: *Allein die Frequenz ihres Erscheinens entfremdet sie der formalen Struktur des Kunstwerks, sie erzeugt sinnlose Redundanz, eine Art Hintergrundgeräusch, das uns auf die Nerven fällt.*

Doch führt das Störgeräusch, das Stach im *Fluß* vernimmt, bezeichnenderweise nicht dazu, daß dieser das Buch »genervt« aus der Hand legt, nein, Stach läßt sich davon zur Prägung eines eigenen Begriffes und zu Gedanken darüber inspirieren, was nun, wenn die »fixe Idee« schon keine nennenswerte ästhetische Begründung aufweist, so doch ihre psychische Motivation sein könnte: *Woher, so ist schließlich zu fragen, bezieht die fixe Idee eigentlich ihre Dynamik? Offenkundig setzt sie sich gegen das ästhetische Gestaltungsvermögen des Autors durch, stört die Konsistenz des Textes gegen seinen Willen, gleichsam als sei ein zweiter Autor am Werk, der den ersten dazu zwingt, seiner Stimme Gehör zu verschaffen.* (Stach 1995, 88)

Nichts anderes ist in Stachs Aufsatz der Fall, der auf den ersten Blick von wissenschaftlichem Sachverstand zeugt, bei näherem Hinhören

aber über eine Vielzahl von Nebentönen verfügt, die den nüchtern-professionellen Ton, in dem er schreibt, kreischend überlagern: *Man steht hier vor einem ähnlichen methodischen Problem wie Freud bei der Analyse des »Wiederholungszwangs«: Entweder die Dynamik der fixen Idee läßt sich allein aus ihrem jeweiligen Inhalt klären; dann müßte eine Deutung dieses Inhalts zeigen, welchen Gewinn die ständige Wiederholung dem Autor bringt.*

Da Stach sich aber mit dem »Inhalt« seiner »fixen Ideen« über Jahnn und dessen Werk nicht auseinandersetzen und sich durch eine ausführliche Analyse von dessen – wie Stach wohlweislich nur zwischen den Zeilen konstatiert: – kranker Psyche in den Augen seiner Leser nicht zum Unmenschen machen möchte, forscht er an dieser Stelle gar nicht erst weiter. Stattdessen tischt er dem Leser sogleich eine zweite mögliche Motivation der »fixen Idee« auf, die ihn ebenfalls von tiefergehenden Überlegungen entbindet: *Oder aber es steht ein abstrakter Zwang dahinter, der unabhängig vom Inhalt ist, ein Drang zur Wiederholung um der Wiederholung willen. Das würde erklären, warum die fixe Idee auch dann beharrlich wiederkehrt, wenn ihr Inhalt für den Autor unangenehm und schmerzhaft ist.*

Da jedoch selbst einem oberflächlichen Leser dieser Schluß so oberflächlich und nichtssagend erscheinen könnte, wie er es ist, versucht Stach im nächsten Satz mit einem verallgemeinernden »man« nochmals von der Objektivität und Allgemeingültigkeit seiner Beobachtungen zu überzeugen. Den Leser gleichsam an der Hand mit auf den Olymp seines wissenschaftlichen Niveaus nehmend, schreibt Stach: *Betrachtet man die Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts aus globaler Perspektive, so kann man sich dem Eindruck kaum entziehen, daß im Wechselspiel von Motiven und fixen Ideen die letzteren beträchtlich an Boden gewonnen haben.* (Stach 1995, 89)

In anderen Worten: daß die Literatur zugunsten der psychischen Defekte und Spleens ihrer Autoren an Verbindlichkeit und Schönheit eingebüßt hat. *Die Frage allerdings, warum die »privatistischen« Züge der Literatur in diesem Jahrhundert so tief sich ausprägten, sprengt den Rahmen sowohl der Literaturkritik als auch der Literaturwissenschaft.*

In der Tat »sprengt« die Antwort auf die von Stach aufgeworfene Frage »den Rahmen sowohl der Literaturkritik als auch der Literaturwissenschaft«. Doch ist dies noch lange kein Grund, die Antwort

nicht zu geben. Sie lautet: Da weder »der Literaturkritik« noch »der Literaturwissenschaft« in den vergangenen Jahrhunderten ein auch nur annähernd so hoher Stellenwert zukam, wie sie ihn heute genießen, und beide weder als Berufs- noch als Forschungsfeld in der heutigen extensiven Form existierten, konnten es sich auch nicht soviele Literaturwissenschaftler und -kritiker zur Gewohnheit machen, ihre Konflikte bei der Beurteilung und Deutung literarischer Texte unbewußt auf diese und deren Autoren zu übertragen; und daher spiegelte sich in der »Literatur« vergangener Jahrhunderte auch nicht soviel vom Privatleben der Leser und Deuter.

Stach schreibt – und meint damit keineswegs die »›privatistischen‹ Züge« der modernen Literaturwissenschaft und -kritik –: *Denn offenkundig kommt darin nicht nur ein Verfall verbindlicher literarischer Normen und Formen zum Ausdruck, sondern das Ende objektiver Verbindlichkeit überhaupt. In einer zunehmend anonymisierten, fragmentierten Massengesellschaft, die den Begriff der Identität immer fragwürdiger macht, ohne indes das Bedürfnis nach Identität abschaffen zu können – in einer solchen Gesellschaft werden immer weniger Autoren die Kraft und den Willen zu seismografischer Objektivität aufbringen.* »Seismografische Objektivität« hingegen zeichnet für Stach offenbar die Wissenschaft aus, die er selbst betreibt. *Sie »reflektieren« die Gesellschaft nur noch in dem Sinne, wie die Scherbe eines zersprungenen Spiegels Scherben reflektiert.*

In der Tat spiegelt Stach mit jenem geistigen Scherbenhaufen namens *Stil, Motiv und fixe Idee* adäquat das »fragmentierte« Bewußtsein zahlreicher Literaturwissenschaftler, die in ihrer Selbst- beziehungsweise Fremdwahrnehmung, wie schon des öfteren konstatiert, dem Ich-Erzähler der *Niederschrift* gleichen. Im Gegensatz zu dem, was Stach über das Werk behauptet, spiegelt dieses jedoch auch und gerade durch die gelungene Darstellung einer gespaltenen Persönlichkeit den Menschen und Leser des *Flusses* als ganzen. Aufgrund der eigenen Spaltungstendenzen aber erkennt sich Stach im *Fluß* nicht. Er sieht darin stets den, der er nicht zu sein glaubt. Um diesen Glauben aufrechtzuerhalten oder endlich einmal effektiv zu zerstören, befaßt er sich in Arbeiten über verschiedene Autoren immer wieder mit den »fixen Ideen« im Leben und Werk vermeintlich anderer. *Was uns als ästhetischer Wiederholungszwang erscheint, dürfte – unabhängig vom Inhalt des Wiederholten – als Versuch zu verstehen sein, eigene,*

unverwechselbare Markierungen zu setzen, an denen der Autor sich selbst wiedererkennt und sich seiner eigenen Identität versichert.

So ist für Stach nicht nur Jahnn nahe an Wahnsinn und Persönlichkeitsspaltung gebaut, sondern auch Kafka. In seiner Biographie analysiert Stach Kafkas Verhältnis zu Wahnsinnigen und halb Wahnsinnigen, beispielsweise anhand von Kafkas Beziehung zu Else Lasker-Schüler. Über den »Großen der Literatur« Kafka urteilt der Biograph Stach: *Was er fürchtete und verurteilte, war das Unbeherrschte, das grell Aufgetaktelte, die Hysterie, die Zerstörung, das Extrem um seiner selbst willen; und so sehr ihm bewusst war, dass all diese Ausdrucksformen auch letzte Notsignale sein konnten, Abwehrgesten gegen steinerne Verhältnisse und innere Verödung gleichermaßen, so wenig konnte er sich selbst dazu bewegen, näher hinzuschauen – und womöglich mehr Verwandtes zu entdecken, als ihm lieb war.* (Stach 2002, 235)

Daher habe Kafka hinsichtlich Lasker-Schüler eine regelrechte Abneigung empfunden: *Kaum wiederzuerkennen ist Kafka mit seiner Tirade gegen Else Lasker-Schüler* [...]. Auf den zur »Tirade« gehörigen »Haß« verzichtet Stach hier wohlweislich. Dann zitiert er aus einem Brief, den Kafka am 12. und 13. Februar 1913 an die angehende Verlobte Felice Bauer schrieb und in dem er sich kritisch über Lasker-Schülers Werke äußerte. Kafka gesteht: *»Ich kann ihre Gedichte nicht leiden, ich fühle bei ihnen nichts als Langweile über ihre Leere und Widerwillen wegen des künstlichen Aufwandes. Auch ihre Prosa ist mir lästig aus den gleichen Gründen, es arbeitet darin das wahllos zuckende Gehirn einer sich überspannenden Grossstädterin.«*

Ein zwar hartes, aber ehrliches Urteil, das Kafka offenbar in erster Linie auf den Eindruck stützt, den er von Lasker-Schülers Texten gewonnen hatte. Doch äußerte Kafka sein Urteil weder öffentlich noch hielt er es für der Weisheit letzten Schluß: *»Aber vielleicht irre ich da gründlich, es gibt viele, die sie lieben, Werfel z. B. spricht von ihr nur mit Begeisterung.* Am Ende charakterisiert er nochmals den Eindruck, den er aufgrund von Lasker-Schülers Gedichten und den Fakten gewonnen hatte, die ihm bekannt waren: *»Ja, es geht ihr schlecht, ihr zweiter Mann hat sie verlassen, soviel ich weiss, auch bei uns sammelt man für sie; ich habe 5 K hergeben müssen, ohne das geringste Mitgefühl für sie zu haben; ich weiss den eigentlichen Grund nicht, aber ich stelle mir sie immer nur als*

eine Säuferin vor, die sich in der Nacht durch die Kaffeehäuser schleppt.« (Vgl. Stach 2002, 236)

Stach aber, der sich von Kafkas Urteil über Lasker-Schüler offenbar persönlich betroffen fühlt, moniert daraufhin, Kafka habe sich ein Urteil über diese erlaubt, obwohl er sie weder persönlich gekannt noch Näheres über sie erfahren hatte: *Zu wenig eigentlich für ein so dezidiertes Urteil, das als literarisches Verdikt unversehens übergreift auf die Autorin selbst.*

Daß jemand sich auf der Grundlage eines Textes, dessen Autor er nicht kennt, eine Meinung über diesen und den Text bildet, hält ausgerechnet der Literaturwissenschaftler Stach für nicht statthaft; und daß Kafkas Meinung im Gegensatz zu der Stachs über Kafka nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war und aus diesem Grund tatsächlich »versehens«, nämlich auf dem Weg der posthumen Veröffentlichung, als »literarisches Verdikt auf die Autorin selbst übergreift«, erwähnt Stach gar nicht erst. Über Kafkas Urteil schreibt er: *Kafka weiß, dass er phantasiert, seine Aversion scheint ihm selber fremd und unbegreiflich. Und doch verharrt er in einer Geste der Abwehr, die, gemessen an seinen sonst stets präzisen literarischen Gutachten, geradezu wild erscheint.* (Stach 2002, 236)

»Wild erscheint« hingegen nicht nur, sondern ist sogar die Behauptung, die Stach, der sich sonst recht bedeckt hält, im nächsten Satz über das von ihm verehrte literarische »Wunderkind« Kafka aufstellt: *Er hasst den Eskapismus, das psychotische Moment der wie ein bunter Scherbenhaufen sich auftürmenden Welt der Lasker-Schüler.*

Daß Stach eher Kafka dafür »haßt«, daß dieser sich von einer Autorin abgestoßen fühlt, mit der Stach sich offenbar identifiziert, geht aus dem nächsten Satz hervor: *Er spürt, dies ist eine Option seiner eigenen Existenz, und wenn der innere Tumult ihn vollends überwältigt – »die Vorstellungen liessen sich nicht mehr beherrschen, alles ging auseinander«, schildert er einmal einen derartigen »Irrsinnsanfall« –, dann weiß er, dass es für ihn den Trost des harmlosen, in sich ruhenden, glücklichen Narrentums niemals geben wird.*

Mit dem letzten Teil des Satzes liegt Stach ausnahmsweise einmal nicht zu mindestens fünfzig Prozent falsch. In der Tat »wußte« Kafka, »daß es für ihn« das zwar keineswegs »harmlose«, aber »in sich ruhende, glückliche Narrentum«, das den Bewußtseinszustand sei-

nes Biographen prägt, »niemals geben« würde. Dieses Wissen verursachte denn auch Kafkas tiefes und ihm tief bewußtes Leid und trug mit zu seinem frühzeitigen Tod bei.

Der »glückliche Narr« Stach hingegen projiziert sein Leid mal auf Kafka, mal auf Lasker-Schüler, die er auf deren Kosten gegeneinander ausspielt, um sich der eigenen inneren Konflikte und Zwiespälte nicht bewußt zu werden. Das Bewußtsein seiner selbst ist ein »bunter Scherbenhaufen« männlicher und weiblicher Identitäten, die er annimmt und ablegt, wie es ihm gerade opportun erscheint. Lasker-Schüler ist nicht die einzige Frau, mit der Stach sich in Abgrenzung zu Kafka identifziert. Auch Felice Bauer steht er innerlich nahe. Seine positive Identifikation mit Kafkas Verlobter zeigt sich daran, daß Stach Bauer, welche die tragische Beziehung zu Kafka aktiv mitgestaltete, dennoch niemals am Rande des Wahnsinns sieht – es sei denn, Kafka hätte sie hineingetrieben. Stach stellt Bauer als gänzlich integere und arglose Person dar, der es trotz redlicher Mühe nicht gelang, Kafka emotional und sexuell näherzukommen.

Das berühmte Coverbild von Canettis *Der andere Prozeß*, das ein Bild der Verlobten zeigt, auf dem Bauer als schemenhaft weiße, gesichtslose Gestalt dargestellt ist, darf der Betrachter sich in diesem Sinne mit Stachs Gesichtszügen anstelle der Bauers vorstellen. Entsprechend gut kann Stach die Faszination der Frauen für den Helden seiner Biographie verstehen. Den Eindruck, den Lasker-Schüler von Kafka bei einer einmaligen persönlichen Begegnung mit ihm gewann, schildert Stach: *Sie, die sonst ein seismographisches Gespür hatte für jede Form von Herabsetzung und Distanzierung, bemerkte diesmal nichts.* Daß sie deshalb »nichts bemerkte«, weil Kafka außer ihren Texten kaum etwas gegen sie hatte, kommt Stach, der von Kafkas Haß auf Lasker-Schüler überzeugt ist, weder in den Sinn, noch zieht er es im Sinne des Angeklagten in Erwägung. *Und als sie viele Jahre später, nach Kafkas Tod, gegenüber einem Freund sich seiner erinnerte, da schrieb sie zwar seinen Namen falsch (»Kaffka«), versah aber das große »K« mit einem fein gezeichneten Heiligenschein. Da hatte sie einmal ihren Meister gefunden.*

So hat auch Stach in Kafka seinen »Meister gefunden«. Doch Kafka ist nicht der einzige, wenn auch der populärste unter Stachs »Meistern«. Der »bunte Scherbenhaufen« der »Lasker-Schüler« ist eine der »fixen Ideen«, die sich, einem »literarischen Motiv« gleich,

durch Stachs Texte ziehen und viel über den psychischen Krankheits- beziehungsweise Gesundheitszustand ihres Autors verraten. In *Stil, Motiv und fixe Idee. Über einige Untiefen der Jahnn-Lektüre* mutmaßt Stach: *Im Bereich der Literatur hätte demnach die fixe Idee genau dieselbe Funktion wie nach Freud die Wahnidee im Psychischen: sie ist nicht die Krankheit, sondern bereits der Versuch der Heilung – der Versuch, die in Scherben gefallene Welt gleichsam auf eigene Kosten zu rekonstruieren.* (Stach 1995, 90)

In der Tat: Dieser »Versuch« Stachs, »die in Scherben gefallene Welt zu rekonstruieren« geht auf seine »eigenen Kosten«. Denn auch den eben zitierten Gedanken »wiederholt« Stach wie unter Zwang Jahre später in seiner Kafka-Biographie; wenn auch hier wiederum nicht im Hinblick auf sich selbst und etwas ausführlicher sowie garniert mit einem Originalzitat aus Freuds Aufsatz *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides).* Dieser sei, räumt Stach ein, zwar aufgrund seines fragwürdigen wissenschaftlichen Verfahrens bereits mehrfach, und selbst von Fachleuten, kritisiert worden, die »Kernthese« des Aufsatzes erschiene ihm, Stach, jedoch auch heutzutage noch unangreifbar: *Diese These lautet, dass der Einsturz einer konsistenten, realitätsgerechten inneren Welt, den wir gemeinhin mit dem Wahn gleichsetzen, tatsächlich diesem vorausgeht. Die Katastrophe selbst bleibt unsichtbar, und was wir erleben, ist nicht der Untergang, sondern die Wiederauferstehung des Kranken, der eine neue Welt aus den Trümmern der alten errichtet.* (Stach 2002, 232)

So »errichtet« Stach, dessen persönliche »Katastrophe« den Lesern bisher ebenso »unsichtbar blieb«, »aus den Trümmern« seines Jahnn-Essays die »neue Welt« seiner Kafka-Biographie: *Freud selbst hat den entscheidenden Satz hervorgehoben: »Was wir für die Krankheitsproduktion halten, die Wahnbildung, ist in Wirklichkeit der Heilungsversuch, die Rekonstruktion.«*

Mehr als ein »Versuch« ist es in Stachs Fall in der Tat nicht; ausreichend jedoch, um das eigene sowie das Erkenntnisinteresse zahlreicher anderer zu befriedigen, das vor allem darauf zielt, sich persönlich intakt zu fühlen und andere für psychisch krank oder gebrechlich zu halten. Kafka und Jahnn hingegen hatten ein Bewußtsein

über die stets relative Integrität der menschlichen Psyche und Persönlichkeit.

In seinem Vortrag *Über den Anlaß* fragt Jahnn: *Wann ist der Mensch der Eigentliche? – Als Ungeborener? Als Kind? In der Pubeszenz? In der größten physischen Entfaltung? In der Zone der Arbeit, der Vernunft, der Liebe? In der Freude, im Kummer? In der Tragik des Alterns? In der Krankheit oder in verschütteten Träumen? Wann ist er er selbst? In welcher Stunde? –* (Jahnn 1991 II, 251).

Er beantwortet diese Frage unmittelbar darauf: *Er ist verzettelt in allen Augenblicken des Daseins. Und ist im kleinsten Abschnitt wiederum der Ganze.*

Stachs »bunten Scherbenhaufen« erhebt Jahnn zum Kennzeichen geistiger und psychischer Gesundheit. Jeder Augenblick seines Daseins und jede Begegnung enthält den ganzen Menschen, er muß sich nur die Mühe machen, sich in den »Scherben« zu erkennen. Aus diesem Grund – und nicht aus den oft unterstellten narzißtischen Gründen – läßt den wahren Künstler die Frage nach sich selbst und dem Wesen seiner Kunst auch niemals los: *Die Frage, wer ich wirklich bin, ist auch heute noch nicht stumm in mir.* (Jahnn, Niederschrift I, 481f.)

Dies schreibt der neunundvierzigjährige Horn nach der Schilderung seiner jugendlichen Identitätsprobleme stellvertretend für Jahnn. Dieser nutzt die Äußerungen des Erzählers zur Erörterung seines augenblicklichen Standpunktes als Künstler – aus der eigenen wie aus der Sicht der anderen: *Ich schaue zurück, und es ist leicht, die Tatsachen aufzuzählen. Es sind fünfzig Kompositionen von mir gedruckt worden.* Wie auch etliche Textkompositionen von Jahnn – Dramen, Romane, Erzählungen, Artikel und Vorträge – zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Sätze bereits »gedruckt worden« waren. *Viele Kammer- und Symphonieorchester haben sich der Noten bedient. Hin und wieder ist es zur Aufführung größerer Werke gekommen. Ein paar Orgelspieler plagen sich mit meinen Präludien und Fugen. Zeitungsschreiber haben mich gelobt und getadelt. In den neueren Handbüchern des Wissens steht mein Name als der eines bedeutenden aber eigenwilligen Komponisten aufgeführt.*

Doch von all diesen »Tatsachen« fühlt weder Horn noch fühlte Jahnn sich in künstlerischer wie persönlicher Hinsicht hinreichend repräsentiert: *Ich selbst warte darauf, daß meine große Symphonie, ›Das*

Unausweichliche‹, aufgeführt werde, damit mir endlich das unwiderrufliche Urteil gesprochen werden kann. (Jahnn, Niederschrift I, 482)
Auf diese »Aufführung« seiner »großen Symphonie« sollte Jahnn sein Leben lang »warten« und fürchtete dies offenbar auch schon zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift. Der nicht einmal mittelmäßige Erfolg, der ihm als Autor beschieden war, vermittelte ihm ein anderes Bild von sich und seinen Fähigkeiten, als er selbst es hatte. Die Wahrnehmung anderer nahm unweigerlich Einfluß auf seine Selbsteinschätzung, die sich allzeit in alle Richtungen offen gestaltete. *Seit manchen Jahren bin ich fast stumm; ich weiß nicht, ob ich mit einer Art Müdigkeit kämpfe, mit einem Überhandnehmen eines unbegreiflichen Todes.* Jahnn sah sich bisweilen gezwungen, sich das Urteil der anderen über ihn zu erklären: *Ich habe es nicht gelernt, wenn auch musikalische Einfälle in mir erweckt werden, den Fluch mühevoller Spekulation abzustreifen. Ich bin erschöpft, weil ich die Hilfe der Fröhlichkeit nicht habe. Mir scheint, daß meine Gedanken sich zuweilen wiederholen. Dennoch habe ich nicht den Mut, an mir zu zweifeln. – – –*
Da Jahnn selbst nicht »den Mut hatte, an sich zu zweifeln« – wiewohl, und wie diese Textstelle zeigt, er es dennoch tat –, taten und tun es noch heute die Interpreten seiner Werke, wie beispielsweise Stach, der in den letzten beiden zitierten Sätzen wahrscheinlich einen Beleg für seine These von Jahnns »ästhetischem Wiederholungszwang« sehen würde.
Doch ruft Stach mit dieser These wiederum die »Zweifler« an seinem Standpunkt auf den Plan, die ihn dazu nötigen, genauer hinzusehen und sich in seiner Begegnung mit Jahnn, den er mit dem Erzähler Horn verwechselt, zu erkennen.
Von den Zweifeln der Gegenwart zurück in die Vergangenheit seiner künstlerischen Anfänge schauend, schreibt Horn unmittelbar im Anschluß an die obigen Sätze: *Ich lag mit dem Bauche auf einem der Stege über dem Wasser. Ich hielt die Arme vor meinen Augen. Ich lauschte und vernahm den schwermütigen Strom wunderbarer Harmonien.* Diesen »schwermütigen Strom wunderbarer Harmonien« vernahm auch der über den *Fluß* gebeugte Stach, wie eine Textstelle in *Die fressende Schöpfung* bezeugt. Hier schreibt er: *Das Epische, das Bild, die Metapher sind Brennstoffe in einem Textlaboratorium, dessen letztes Destillat Jahnn*

selbst benannt hat: »die nagende Pein, die von den einfachen Aussagen kommt.« (Stach 1992, 47)

Doch nur aus dem Mitgefühl Stachs resultiert die enorme Wirkung der »peinigenden Metaphorik« des *Flusses*, die Stach beim Lesen mitunter offenbar so schmerzte, daß sie ihm geradezu peinlich erschien: *Diese Pein ist der Basso ostinato, der die blutvoll sinnliche Harmonik des »Flusses« begleitet – Reflex einer vorzeitlichen Angst, die als Lava aus den Gipfelpunkten von Sprachkunst und Reflexion immer wieder hervorbricht.*

Über sein Erlauschen des Urrlandsflusses schreibt Horn: *Ich lag reglos, bis ich spürte, meine Eingeweide schmerzten.* (Jahnn, Niederschrift I, 482)

Doch in Stachs Augen ist dieser »Schmerz« allenfalls der »Reflex einer vorzeitlichen Angst« des Autors. Obwohl auch Stach nach der »peinigenden« Lektüre unmittelbar zur Niederschrift der Gedanken strebte, die das fremde Gewässer ihm eingegeben hatte: *Als ich mich erhoben hatte, rannte ich davon. Im Hause angekommen, brachte ich das Gehörte in fieberhafter Eile zu Papier.* Doch in dem, was Stach über den *Fluß* zu Papier brachte, sah er nicht sich selbst, sondern die Gefühlswelt eines anderen gespiegelt: *Als ich ein andermal die gleiche List anwandte, ertönte in mir jener Gesang der Vögel des Jannequin.* Während für Stach die Verwechslung von Eigenem und Fremden bis heute eine Selbstverständlichkeit ist, erwachsen dem jungen Horn daraus massive Selbstzweifel: *Was ich auch anstellte, ich konnte die Erinnerung an ihn* [den »Gesang der Vögel«] *nicht vertreiben.* Daß er es nicht kann, weil Jannequins »Vogelgesang« längst ein Teil seines geistigen Eigentums geworden ist, erkennt der junge Horn erst später: *Wochenlang suchte mich die Erfindung eines anderen heim. Ich glaubte, den Verstand verlieren zu müssen, weil ich Eigenes und Fremdes nicht mehr unterschied. War nicht auch das Belauschen der Erde ein Diebstahl? Ach, wäre mir die Gnade zugefallen, naiv oder unbedenklich zu sein, naturhaft oder frech!* Wie Stach, der sich nicht darum schert, was sein geistiges Eigentum und was das der anderen ist. – *Ich wußte mir nicht anders zu helfen: ich zog meine Übertragung des Francesco da Milano hervor, richtete mir einen Stapel Notenpapier mit fünf Systemen ein und begann, die Komposition für Instrumente einzurichten.* Mit dem Erkenntnisvorsprung des älteren gegenüber dem jüngeren Komponisten stellt Horn fest: *Es ist*

wahr, ich erweiterte sie. Mit der Zeit war es Horn gelungen, den eigenen Teil am Werk des anderen von diesem zu unterscheiden: *Ich stand vor der Notwendigkeit, eine fünfte Stimme hinzuzuerfinden und das polyphone Gewebe zu verdichten und zu verdeutlichen.* Nichts anderes tut der Leser, bewußt oder unbewußt, im Deutungsprozeß auch im Hinblick auf Jahnns *Fluß. Ich wollte wenigstens meine Kunstfertigkeit beweisen.* (Jahnn, Niederschrift I, 483)

Schließlich fand Horn noch während seiner Beschäftigung mit dem *Chant des oiseaux* zur eigenen Kunstform: *Endlich ergänzte ich die vier Teile des Werkes durch einen fünften Adagio-Satz, meinen Traum aus Wasser, Stein, Brückenholz und Eingeweiden. So war am Ende manches von mir selbst darin.*

Zu dieser Erkenntnis gereichte der *Fluß* dem Leser Stach nicht. In *Die fressende Schöpfung* schreibt er: *Man darf vermuten, daß Jahnn zunächst – und vielleicht noch zu Beginn der Niederschrift des Romans – auf der Suche nach einem alles übergreifenden Grundakkord war, einer »harmonikalen« Ordnung.* (Stach 1992, 46)

Doch Stach erkennt nicht, daß er hiermit die eigene »Suche« nach der »›harmonikalen‹ Ordnung« von Jahnns Schöpfung beschreibt, deren Teil er, ohne es zu merken, längst geworden ist. Um die »Vermutung« zu belegen, Jahnn habe »nach einem alles übergreifenden Grundakkord gesucht« zitiert Stach einen Satz Horns: *»Ich glaube auch, daß ein Gesang – irgendein Gesang – die Materie durchzieht und hilft, sie aus dem unendlich Kleinen aufzubauen«, heißt es sogar noch gegen Ende des Mittel- und Hauptteils der »Niederschrift des Gustav Anias Horn«.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift I, 593)

Übertragen auf die Schöpfung Jahnns handelt es sich bei diesem »Gesang« um den von Stachs Deutung, wenngleich diese dem Text Jahnns kaum »hilft, ihn aus dem unendlich Kleinen« seiner wahren Bedeutung »aufzubauen«. Da Stach selbst Jahnns großem Werk hilflos gegenübersteht, erkennt er auch nicht, daß es Jahnn in *Fluß ohne Ufer* sehr wohl gelang, eine »›harmonikale‹ Ordnung« zu herzustellen, welche die Wirklichkeit der menschlichen und natürlichen Schöpfung spiegelt. Stach meint: *Zweifellos, diese Schöpfung ist ausbalanciert, sie ist die Realisation einer erhabenen Ordnung, die menschliches Maß überschreitet, die allenfalls von Musik und Baukunst imitatorisch gestreift werden kann.* In anderen Worten: Jahnns *Fluß* ist prinzipiell

nicht in der Lage, sie abzubilden: *Eine unfaßbare Architektur, ein kosmischer Dom.*
Aber in diesem Dom wird geschlachtet.

3.6.3.4 Der gesellschaftliche Umgang mit der Homosexualität und wie daraus Verbrechen de Rais'scher Ausmaße resultieren

Sentencing the fact of being evil,
Dying of evil all the time.
When love is the produce
Can there be a doubt?
When loving men has always been a crime.

Aus einem Gedicht von Dennis Nilsen

Es wird mit Worten geschlachtet, die – wie der Alte bemerkt – »doch schärfer sind als alle Messer und Meißel« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 312) und mit Waffen. Tiere schlachten einander oder werden vom Menschen geschlachtet, der wiederum, staatlich legitimiert oder nicht, seine Mitmenschen schlachtet. Den Ursachen dieses Schlachtens, des Schlachtens im uneigentlichen wie im eigentlichen Sinne, geht Jahnn im *Fluß* nach, in dem er die Themen und Motive, die sich um Verbrechen und Gewalt drehen, in immer neuen Varianten erklingen läßt.
Im Anschluß an die Urrlandsfluß-Episode stößt der Leser beispielsweise auf eine, die der Geschichte vom kanarischen Taucher Augustus in mancherlei Hinsicht gleicht und ein Licht auf sie wirft, das zuvor im lichten Dunkel des Zeilenzwischenraumes verblieben war. Auch in dieser Episode wird jemand bestraft, doch nicht, wie noch Augustus, vom »Schicksal«; auch sie handelt von einem jungen Mann. Dieser steht dem fiktiven Verfasser der *Niederschrift* jedoch sichtlich näher als der Schönling, der der »Schiffsschraube« zum Opfer fiel.
Horn schreibt: *Unbemerkt war Jonathan nach Urrland gekommen. Eines Nachts hatte er in Begleitung des Propstes eines der Fjordschiffe verlassen und war im Hause Svaerre Aalls verschwunden.* (Jahnn, Niederschrift I, 484)
So war einst zwischen den Zeilen auch der »Taucher« im Hause des Alten beziehungsweise Horns »verschwunden«. Die neue Figur

stellt Horn vor: *Jonathan, siebzehnjährig, der uneheliche Sohn des Lensmannes.*

Auf den nächsten Seiten erweist sich »Jonathan« zunehmend als das physische und sexuelle Gegenstück zu dem virilen heterosexuellen Männertyp, den Tutein oder etwa Augustus repräsentieren. Dennoch ereilt Jonathan bemerkenswerterweise ein ähnliches Schicksal wie den kanarischen Taucher: *Es gab einen plötzlichen Auflauf in Vangen.* [...] *Wir folgten dem allgemeinen Strom. Auf dem Brückenbollwerk bot sich uns ein herzzerreißender Anblick. Aall* [der Mann der Frau, die dem Lensmann den unehelichen Sohn Jonathan schenkte] *und sein siebenjähriger* [leiblicher] *Sohn Lars trieben in einem winzigen Boot auf dem Fjord.* Wie einst Horn in »Puerto de la Luz« während der Suche nach Augustus in einem Boot auf dem Wasser trieb. *Das Kind bediente die Ruder.* Wie der alte den jungen Horn die Ruder hatte bedienen lassen. *Aall mit steinernem, entmenschten Gesicht hatte einen Mann, der angekleidet im Wasser trieb, beim Rockkragen gepackt und tauchte ihn von Zeit zu Zeit unter.* Während Horn den »Verunglückten« zweihundert Seiten zuvor am Kopf aus dem Wasser zu ziehen versucht hatte. *Als es ihm* [Aall, der hier offenbar die Rolle des Alten spielt] *genug dieser Strafhandlung schien, befahl er dem Kind, anland zu rudern. Der Mann im Wasser wurde mitgeschleift.* Wie Horn den toten Taucher damals mit Hilfe eines um den »Hals« geschlungenen Taues »mitgeschleift« hatte. Daran scheint sich der geistig verwirrte fiktive Verfasser der *Niederschrift* an dieser Stelle sogar selbst zu erinnern: *(Locken wir die Wiederholung grauenvoller Bilder aus dem Dunkel des Bösen hervor? Hat die Vorsehung nur ein paar typische Begebnisse zur Hand, die sie ohne Bedenken vervielfältigt, um daraus den Inhalt neuer Unglücksfälle oder neuer Verbrechen zu gewinnen?*

Tatsächlich aber ergibt sich die Typik der Szene aus der Tatsache, daß Jahnn sie in Abstimmung auf die vorangegangene bis ins Detail hinein durchkonstruierte, um dem Leser daran Horns mörderisches Schicksal zu offenbaren: *Gibt sich der Zufall – wie soll ich das Schreckliche benennen, diesen Überwinder unserers Seins? – so ganz und gar keine Mühe uns zu schonen?* So läßt Jahnn Horn den unbekannten Schöpfer anklagen und damit einen deutlichen Hinweis auf die Parallelen geben, die die Szenen in Gran Canaria und Urrland äußerlich und innerlich aufweisen: *Wie oft habe ich es sehen müssen, daß ein Mensch,*

angekleidet oder überrumpelt, in einem Gewässer dieser Erde treibt!) (Jahnn, Niederschrift I, 485)

In der Tat gibt es mehr als zwei solcher Fälle in der *Niederschrift*, wir beschränken uns bei der Analyse lediglich auf die beiden Varianten, die einander am offensichtlichsten entsprechen und die mit einer Vielzahl der Motive aufwarten, an deren Ketten wir uns bereits seit dutzenden von Seiten durch den *Fluß* hangeln.

Über Aall, sein jugendliches Opfer und seinen Sohn Lars schreibt Horn: *Sie kamen nahe dem Kohlenschuppen der Nordenfjeldske Dampskibsselskab an den Strand.* Und sie tun es nicht zufällig »nahe dem Kohlenschuppen«. Denn aus Kohle wird der Teer gewonnen, mit dem Horn die sterblichen Überreste des Opfers, namentlich Augustus, überzieht. Über den gepeinigten Jonathan schreibt Horn: *Der Mann im Wasser richtete sich auf. Gesenkten Hauptes, wie ein Verurteilter auf dem Wege zur Richtstätte, schritt er neben dem Boot aufs Trockene.* Woraus sich schließen läßt, daß in diesem Augenblick im Opfer »Jonathan« der Täter Horn geboren wird, der seine Opfer für ebenso schuldig hält, wie er selbst sich aufgrund der Behandlung durch die anderen fühlt: *Sein Gesicht war weiß.* Wie das seiner Opfer, nachdem er ihnen den Kopf mitsamt den schmutzigen Gedanken abgeschlagen hat. *Seine Hände waren flach und lang.* Nicht wie die Hände des Tauchers, die Horn als »groß« und »grob« beschreibt (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 290); nicht wie die bestialischen Klauen des Schöpfers der halbverwesten Gegenstände in Ma-Fus Raritätenkabinett; und doch wird der Mann mit den Klavierspielerhänden wie eine Bestie behandelt: *Aall packte ihn mit fürchterlichem Griff am Handgelenk. (Das Haus, die Wohnung des Motorbootbesitzers, lag versteckt unmittelbar neben dem Kohlenschuppen.)* Wie Horns Haus »unmittelbar neben dem» Stall seiner geliebten Stute »liegt«.

Doch Jonathan scheint Horn nicht näher zu stehen als der Lensmann dem unehelichen Sohn oder Horn den zahlreichen männlichen Schönheiten seines Lebensberichtes. Eine dieser Schönheiten namens Ragnvald läßt der alte den jungen Horn in der Szene fragen, wer der Fremde sei. Ragnvald: *»Jonathan«, sagte er mit unsinniger Verächtlichkeit.* Er gleicht damit dem »Taucher«, der für seine Herablassung einst mit dem Leben bezahlen mußte. Ragnvalds Reaktion erklärt auch, warum Horn sich in dem mißhandelten jungen »Mann«

namens Jonathan nicht erkennt, der wie ein Spiegelbild seiner selbst in jungen Jahren wirkt; und sie erklärt, warum Horn die Umstände der Urrland-Szene mit größeren Schwierigkeiten schildert als die der Szene auf Gran Canaria.

Den jungen Horn läßt er den Burschen Ragnvald verwirrt fragen: *»Was ist denn eigentlich vorgefallen?«* Doch bevor der Schönling antworten kann, schaltet sich Tutein, der die Szene an Horns Seite beobachtet hat – einem Schutzengel gleich –, ins Gespräch ein und versucht Horn vom bitteren Kern der Sache abzulenken: *»Er hat sich das Leben nehmen wollen«, antwortete statt seiner Tutein, »er ist von hier abgesprungen. Unbegreiflich, wie Aall hat so schnell zurstelle sein können.«* Damit liefert Tutein zwar eine den Tatsachen entsprechende Beschreibung von Horns leidvollem Schicksal. Aber die Ursachen für »Jonathans« Unglück, die im Haß und der Mißachtung liegen, die ihm – verkörpert in der Figur des Stiefvaters Aall – von allen Seiten entgegenschlagen, verschweigt Tutein. *»Eine ganze Stadt ist abgebrannt. Er bildet sich ein, die Stadt in Brand gesteckt zu haben«, warf Ragnvald ein.* Er liefert damit einen Hinweis auf die massiven Schuldgefühle, welche die Schmach, die »Jonathan« durch seine Mitmenschen zuteil wird, in diesem auslöst. Horn, dem die rätselhaften Dinge, von denen Tutein und Ragnvald sprechen, gleichwohl von Ferne bekannt vorkommen, läßt sich fragen: *»Ist er denn krank?«* [...]

Ragnvald bewegte nur die Schultern.

»Lebensmüde ist er«, sagte Tutein still. – – –

Bei diesen vielsagenden drei Gedankenstrichen könnte Horn es nun eigentlich bewenden lassen. Wäre da nicht der schöne Ragnvald, der es immer wieder darauf anlegt, Horn, kaum hat er einen Fuß vor die Tür des »Hotels« gesetzt, über den Weg zu laufen, um kurz darauf spurlos zu verschwinden. Vielleicht ist das lebendige Abbild all der verstorbenen Opfer Horns dieses Mal bereit, mehr zu sprechen als bei ihrer ersten Begegnung auf Gran Canaria.

Über die zweite Begegnung mit Ragnvald noch am Nachmittag desselben Tages schreibt Horn: *Er schien vor dem Hotel gewartet zu haben. Wir gingen zu zweit den Weg nach Vinjes Hof hinan.* Und hier, in der Umgebung von Horns Haus, den Bergen »Urrlands«, kommt Horn der Ursache seiner unerklärlichen Gewaltausbrüche um einiges nä-

her als in »Gran Canaria«: *Ich begann Ragnvald auszufragen.* (Jahnn, Niederschrift I, 486)
Wie er dies, seiner ängstlichen Hoffnung auf ein Zeichen der Zuneigung Ausdruck verleihend, bereits mit Augustus tat, den er sich hatte fragen lassen, warum er für eine »kleine Münze« ins Wasser spränge. Die Frage an den anderen lautet dieses Mal: *»Was ist mit Jonathan? Ich bin sicher, du weißt es.«*
Obwohl diese Frage sich auf den ersten Blick sehr von der an den Taucher unterscheidet, zielt sie doch letztlich auf dasselbe: den anderen zu einem Bekenntnis zu der Beziehung zu bringen, in der er zu Jonathan respektive Horn steht; nur daß Horn den Schönling statt nach der Bedeutung des Geldes dieses Mal nach der Bedeutung Jonathans und seiner »Krankheit« für Ragnvald fragt. Dessen Antwort fällt allerdings nicht entgegenkommender aus als die Augustus'. *»Weil du nichts davon hast«*, hatte Augustus auf die Geldfrage vieldeutig geantwortet (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 290). Ragnvald antwortet: *»Er tut es zuviel mit sich selbst«, sagte er mit gleichgültig leiser Stimme.* (Jahnn, Niederschrift I, 486)
Horn zeigt sich, seinem voranschreitenden Selbsterkenntnisprozeß entsprechend, betroffener von der Antwort des anderen als »seinerzeit« auf »Gran Canaria«. Entgeistert läßt er sich Ragnvald nötigen, die peinlichen Worte zu wiederholen. Kurz darauf stellt er, verzweifelt gegen die allmählich in ihm aufsteigenden, tief verschütteten Schamgefühle ankämpfend, fest: *Derlei Gespräche waren niemals zwischen uns gewesen, und ich wußte nicht, wie wir voreinander bestehen würden.* Doch statt zuzuschlagen, wie es seiner gewohnten Reaktion auf die Scham entspricht, läßt er Ragnvald sprechen: *Ragnvald aber redete ruhig weiter: »Einmal am Tage, das ist das Maß. Das müßte er doch wissen.«*
Die sprachlose Betroffenheit, die Horn an den Tag legt, offenbart nun auch deutlich die innige Beziehung zwischen Horn und dem von Ragnvald bezichtigten Jonathan, der dem Normalmaß nicht zu entsprechen scheint. Aufgebracht, als hätte Ragnvald mit der Bemerkung über Jonathan Horn persönlich gemeint, schreibt dieser: *Ich glaubte, meinen Ohren nicht trauen zu können.* [...] *Das Geständnis Ragnvalds schien mir untauglich und ungeheuerlich.* Denn tatsächlich entspricht dieses »Geständnis« einem äußerst fragwürdigen Umgang

mit dem sexuellen Begehren, das sich nicht willentlich kontrollieren und sich weder durch ein bestimmtes »Maß« an Onanie befriedigen läßt noch durch ein bestimmtes »Maß« hinsichtlich des Objektes der Begierde. Ragnvalds Antwort: *»Er tut es zuviel mit sich selbst«*, thematisiert im übertragenen Sinne die homosexuelle Neigung der beiden Gesprächspartner. Deren Begehren ist in Gestalt des Primats der Heterosexualität einer ähnlich rigiden Maßregelung unterworfen wie Jonathans Onanie. Daß Jahnn in der Problematisierung des Umgang mit der Onanie zugleich den Umgang der Gesellschaft mit dem homosexuellen Begehren problematisierte, zeigt auch Ragnvalds zurechtweisende Bemerkung: *»Das müßte er doch wissen.«*

Im Kontext des Gesprächs über das tägliche Höchstmaß an Selbstbefriedigung wirkt diese Bemerkung reichlich absurd, im Hinblick auf das Thema »Homosexualität« ergibt sie jedoch Sinn. Daß ein Abweichen von der Norm nicht erlaubt ist, müßte Jonathan in der Tat gewußt haben, weil die Homosexualität zur Zeit der Niederschrift des Romans unter Strafe stand. Der § 175 des Strafgesetzbuches, der in der Bundesrepublik erst 1994 endgültig abgeschafft wurde, verhieß Homosexuellen in den dreißiger und vierziger Jahren zwar nicht mehr so mittelalterliche Strafen, wie Aall sie an seinem Stiefsohn vollzieht, bedrohte einen *Mann, der mit einem anderen Mann Unzucht treibt oder sich von ihm zur Unzucht mißbrauchen läßt*, jedoch immerhin mit einer Haftstrafe (vgl. Baumann, 11). Schlimmer als die Bedrohung durch eine Haftstrafe waren und sind in den Staaten, in denen Homosexualität bis heute unter Strafe steht, für Homosexuelle allerdings die verheerenden Folgen, welche die staatliche Diskriminierung und Kriminalisierung zeitigt. Sie begünstigt gewaltsame Übergriffe auf Homosexuelle, wie Jahnn sie am Beispiel Aalls und Jonathans beschreibt – auch und gerade im Rahmen der bürgerlichen Familie, in der dem Vater eine sexuelle Vorbildfunktion zukommt, die er dem homosexuellen Sohn gegenüber mit dem Verweis auf das Gesetz zu beanspruchen und notfalls gewaltsam durchzusetzen vermag. Auch der Umgang Homosexueller miteinander wird durch die staatliche Diskriminierung erheblich erschwert. Eine Partnerschaft zu führen ist ihnen verwehrt, und um dem Konflikt mit Staatsmacht und Familienvorstand auszuweichen, sehen sie sich von Kindesbeinen an gezwungen, ihre sexuellen Interessen und

Kontakte zu verleugnen. Diese Verleugnung bezieht sich keineswegs nur auf Mitbürger und Verwandte, sondern auch die Sexualpartner, die Homosexuelle aufgrund der Zwangslage stets als potentielle Denunzianten betrachten müssen und von denen sie ebenso wie von Seiten der Mitbürger zu fürchten haben, als minderwertiger Mann eingestuft zu werden. – Daher das tiefe Mißtrauen, das die Beziehung zwischen Horn und Augustus beziehungsweise Ragnvald prägt, daher die gegenseitigen Lügen und die Behauptungen der Stricher, es nur für das zum Leben notwendige Geld zu tun. Denn dies ermöglicht es ihnen, sich im Gegensatz zu den Freiern, die gegen Geld ihr »widernatürliches« Verlangen an ihnen befriedigen, als Opfer einer materiellen Zwangslage, aber durch und durch »echten« heterosexuellen Mann zu betrachten.

Horn, dessen Erregung inzwischen tiefer Verbitterung gewichen ist, stellt resigniert fest: *Wir wissen zu wenig von den Menschen, wir wissen zu viel von ihren Lügen. Sie lügen, weil es notwendig ist. Wir werden von der Wahrheit der Tatsachen überrascht, als wären es schmähliche Geständnisse.* Denn das Gesetz umgibt diese »Tatsachen« mit dem Ruch des Verbrechens. *Aber die Wahrheit, sobald sie Ding und Fleisch geworden ist, ist doch wohl unüberwindlich.* Mindestens so »unüberwindlich«, ließe sich dem hinzufügen, wie die »Wahrheit«, die Jahnn hier in aller Deutlichkeit zum Thema »Homosexualität« ausspricht. Auch er war schließlich vom § 175 betroffen, allein dadurch, daß er sich über die »Wahrheit«, um die es ihm ging, nicht unumwunden öffentlich hätte äußern können, ohne selbst in den Ruch des Gesetzesbrechers zu geraten.

Doch der metaphorische Umgang mit der Wahrheit, den Jahnn in der *Niederschrift* pflegt, erweist sich dieser letztlich sogar als zuträglich. Denn er stellt das ins gesellschaftliche Abseits gedrängte Thema der strafverfolgten Homosexualität in den Kontext einer allgemeinen Debatte um die christlich-bürgerliche Sexualmoral. Horn wird dadurch zum Opfer von Moralvorstellungen, welche die Sexualität im Allgemeinen beherrschen, zum Opfer, das seiner Not nicht mehr abzugewinnen vermag als Minderwertigkeitsgefühle, Lügen und Haß.

Horn, der offenbar schon öfter als »einmal am Tage« onaniert hat beziehungweise Männer wie Ragnvald so begehrt, daß er für eine kur-

ze Zusammenkunft des öfteren Geld auszugeben bereit ist, bemerkt erbittert: – *Jetzt war ich neben Ragnvald wie ein verkleideter Bettler. Ich war einfach nicht vorbereitet zu hören, daß das gesunde Fleisch dies Maß an unbändiger Kraft hat.* (Jahnn, Niederschrift I, 487)

Horn empfindet sein unrechtmäßiges Verlangen plötzlich als Quelle einer tiefwurzelnden Angst, die ihn, wie er nun beunruhigt feststellt, schon seit seiner Jugend verfolgt – die Angst, daß mit ihm im Gegensatz zu anderen – und selbst zu Männern wie Ragnvald – wirklich etwas nicht stimmt: *Mit beladenem Herzen fragte ich Ragnvald inmitten der steinernen Einöde:*

»Wie oft ist Jonathan versucht?«

Vielleicht, so hofft Horn, läßt sich sein Begehren im Vergleich zu dem der anderen und im Gegensatz zu dem des unehelichen Jonathan doch als halbwegs gesund einstufen. *»Vielmals am Tage, und in der Nacht auch«, antwortete Ragnvald.*

Dies entspricht jener Sorte erniedrigender Antworten, auf die Horn gewöhnlich das Messer zückt oder die Faust ballt: *Ich packte ihn bei den Schultern und hielt ihn mir vor die Augen.* Doch dieses Mal versucht Horn seinem zum Gegner gewordenen Partner nicht gewaltsam, sondern mit Worten zu begegnen: *»Es hat ja keinen Zweck, daß du lügst«, sagte ich mit zurechtweisender Männlichkeit; gleichzeitig versuchte ich, mich an irgend etwas auszuliefern, an etwas, das mich ihm ähnlicher machen sollte – an eine mitschuldige Verworfenheit.* Doch die Kluft, die der Keil des Gesetzes zwischen ihn und »Ragnvald« getrieben hat, scheint unüberwindbar: *Er aber schaute mir verwundert auf den Mund.* Der kein Wort kennt, das auch nur halb so »scharf« wäre wie die Waffe, mit der Horn inzwischen so vielen der lebenden Vorbilder Ragnvalds den Kopf abgeschnitten hat. *»Man kann daran leiden. Es ist unheilbar«, sagte er mit dunkler, durch kein Mitleid gefärbter Stimme. Denn er war gesund.* Er besserte nur sein Taschengeld etwas auf, während Horn sich zu den Schweinen zählen mußte, die nicht nur abartigerweise Männer begehren, sondern die jungen und gesunden auch noch deren eigentlichem Zweck entfremden: gesunde Kinder für ein gesundes Volk zu zeugen.

Ehe Horn sich versah, hatte auf ihm, wie auf Jonathan, der meint, Schuld am Untergang »einer ganzen Stadt« zu sein, die Verantwortung für den Fortbestand der gesamten Menschheit gelastet; und

wenn er sich nicht auf der Stelle »umbringen« wollte, um die Menschheit vor sich und seinesgleichen zu schützen, dann blieb ihm nur eine Möglichkeit zu handeln: statt sich selbst die umzubringen, die ihn in Versuchung führten und es nicht wert waren, den Fortbestand der Menschheit zu sichern.

Der Unterschied zwar zwischen dem Selbstmord und dem Mord am anderen, für den Horn sich zum eigenen Schutz entschied, ist gering: Nicht nur, daß Horn sich mit der Mißhandlung und Beseitigung der Objekte seines Begehrens im Endeffekt selbst bestraft, die Erinnerung an seine Taten konfrontiert ihn letztlich auch wieder mit seinen Selbstzerstörungsabsichten und Schuldgefühlen, die er durch das Schieben seiner imaginären Schuld auf seine Opfer zunächst erfolgreich beseitigt hatte.

Scheinbar unvermittelt beginnt Horn zu berichten, was er nach dem enttäuschenden Gespräch mit Ragnvald getan hatte: *Wie von ungefähr stellte ich mich im Hause Svaerre Aalls ein. Ich wurde in die Stube gelassen.* (Jahnn, Niederschrift I, 488)

Auch bei dieser handelt es sich selbstverständlich um keine andere als die Wohnstube von Horns Haus. Den Heizofen verwandelt Horn kurzerhand in einen Herd: *Die Hausfrau war damit beschäftigt, auf einem herdartigen Ofen eine Mahlzeit zu bereiten.* [...] *Jonathan, mit gesenktem Kopf, saß angekleidet neben seinem Bett auf einem aus Bast geflochtenen Lehnstuhl.*

Wie der junge Horn auf Gran Canaria am Ende seiner Begegnung mit Augustus das Krankenhaus des herrischen Alten aufgesucht hatte, so sucht er in Urrland nach der Begegnung mit Ragnvald das Haus des herrischen Aall auf. Wie der Alte den jungen Horn damals ins Wohnzimmer von Horns Haus geführt hatte, so betritt der junge Horn es dieses Mal an der Seite Aalls: – *Aall schob sich mir nach durch die Tür.* Während es allerdings im »Zimmer« des »Alten« der junge Horn war, der vom Alten wie ein Patient genötigt wurde, Platz zu nehmen, scheint in Aalls »Stube« Jonathan den Patienten zu geben. Die Tatsache aber, daß dieser nicht wie der junge Horn auf jener »Bank« sitzt, die in Aalls Haus durch das in die Öffentlichkeit gezerrte Bett des Delinquenten vertreten wird, sondern auf einem Stuhl, stellt Jonathan wiederum in direkte Beziehung zu seinem neunundvierzigjährigen Schöpfer. Dieser steht in einem verzweifel-

ten Selbstheilungsversuch seinem aufs Papier geworfenen Spiegelbild gegenüber: *Ich versuchte, einen Blick Jonathans zu erhaschen, wiederholte meinen Gruß und streckte meine Hand nach der seinen aus.*
Doch bereits im *Holzschiff* heißt es über den blinden Passagier: *Er wurde nur belehrt, er würde sich niemals selbst erhaschen, sein Spiegelbild würde ihm nicht die Hand reichen.* (Jahnn 1959, 65)
Siebenhundert Seiten danach heißt es über Jonathan: *Er rührte sich nicht.* (Jahnn, Niederschrift I, 488)
Die trotzige Verstocktheit, von der die Verweigerung des Handschlags zu zeugen scheint, entpuppt sich allerdings bald schon als Ergebnis einer Zwangslage, in die Jonathan durch die Hand seines brutalen Stiefvaters geraten ist: *Aus seiner* [Aalls] *Rede vernahm ich, und sogleich sah ich es auch, der junge Mann war im Stuhle angeschnallt.* (Jahnn, Niederschrift I, 490)
So waren auch homosexuellen Männern damals die Hände im Hinblick auf ihre Schicksalsgenossen gebunden. Die Verachtung, die manche Stricher gegenüber den Freiern verspüren wie Horn gegenüber den »Puppenjungen«, ist nichs als ein Ausdruck ihrer Unfähigkeit, in der Situation des allgemeinen Geächtetseins die Selbstachtung zu wahren. Mit dem Großteil der Gesellschaft verbünden sie sich gegen die eigene sexuelle Veranlagung und gegen potentielle Partner und hoffen auf diese Weise der Ächtung durch die Gesellschaft und der Infragestellung ihrer menschlichen Existenz zu entgehen. Der »an den Stuhl« gebundene Jonathan ist dieser Situation voll ausgesetzt: *Er atmete nur widerwillig.* So beschreibt Horn die auf Selbsthaß basierende Lebensmüdigkeit, die ihm bestens vertraut ist. Angesichts des Häufleins Elend im Spiegel seiner Niederschrift schreibt Horn: *Ich konnte ein Gefühl des Abscheus nicht unterdrücken, und war sehr betroffen, daß sich in mir kein echtes Mitleid regte.* Weder für sich noch für seine Opfer bringt er »Mitleid« auf. *Ich fühlte die unbestimmte Aufgabe, die mich hierher getrieben hatte, zusammenstürzen.* Mit dem vagen Gefühl, dem anderen, der er selbst ist, helfen zu wollen, hatte er sich die unwirtliche Behausung Aalls im Geiste betreten lassen: – *Ich versuchte mir Rechenschaft zu geben, und ertappte mich in einer grausigen Unzulänglichkeit.* Denn er hat das Gefühl, daß die minderwertige Kreatur, der er sich gegenüber sieht, ihr grausames Schicksal tatsächlich verdient hat. Kühl diagnostiziert er: *Ein männliches Wesen von*

großer Stärke hatte sich mittels der eingeborenen Veranlagung zum Weibischen aufgelöst. (Jahnn, Niederschrift I, 489)
Dieses Mal klingt die Diagnose nicht halb so besorgt wie die, die Horn zweihundert Seiten zuvor in Gestalt des Alten gestellt hatte: *»Wahrscheinlich leben Sie ungesund, im Widerstreit mit Ihrer eingeborenen Veranlagung.«* (Jahnn, Niederschrift I, 305)
Nun, da die Anklage des Alten verhallt ist, ist Horn die Sorge um sich selbst offenbar vollständig abhanden gekommen und die Selbstverachtung wieder so weit gediehen, daß er plötzlich sogar Verständnis für die jungen Männer aufbringt, von denen er sich gelegentlich so ungerechtfertigt verachtet fühlt, daß er sie einen Kopf kürzer macht: *(Wie hätte Ragnvald ihn nicht verachten sollen, der doch nur ein Tischler werden wollte, während jener den Ehrgeiz gehabt hatte, ein Ingenieur zu werden?)*
Wie keine zuvor offenbart diese hartherzige Äußerung, daß die Verachtung, die Mannsbilder wie Ragnvald dem schwächlichen »Bastard« Jonathan entgegenbringen, der entspricht, die Horn den anderen andichtet, um sie sich selbst gegenüber nicht empfinden zu müssen. Aus seiner Sicht verachten stets die anderen ihn, niemals jedoch er sich selbst; und wenn er doch einmal einen Anflug von Verachtung verspürt, so bezieht auch dieser sich stets auf einen anderen, wie die Begegnung Horns mit Jonathan zeigt. Doch auch in Verbindung mit dem anderen verwandelt sich Horns Verachtung innerhalb kurzer Zeit in ein fragwürdiges Gefühl des Mitleids. Plötzlich und scheinbar von einem Satz auf den anderen einem Sinneswandel unterlegen, bemerkt Horn: *Es war kein Wahnsinniger, der vor mir saß; es war ein bei voller Vernunft Zerbrochener.* Der den Haß, aus dem heraus er urteilt, für echtes Mitleid hält: *Es war kein Kranker, es war ein Ungeliebter, Verlassener.* Verlassen von den anderen wie von sich selbst, als der er sich in Gestalt Jonathans scheinbar unverwandt gegensitzt: *Groß, knochig, mit einer mächtigen kühlen Stirn, nur gebeugt von der Schuld seiner Einsamkeit, so saß er da.* Und schrieb. *Verzaubert* [von imaginären Szenerien] *und gegen alles Menschliche verhärtet durch den schwülen Lockruf seiner Eingeweide.* So ungehörig erscheint Horn dieser »Lockruf«, daß er, wenn schon nicht das verdammte »Eingeweide«, so doch das verdammte Begehren aus sich zu entfernen vermag, das ihm das verbotene Kribbeln im Unterleib regelmäßig beschert. *Der ganz un-*

faßbare Zwiespalt seines Karakters schien mir jedem Seelenplan entzogen, so abstoßend, daß ich den Menschen, das Tier vor mir, gar nicht erkannte.
Jonathan scheint Horn sogar so außerhalb der natürlichen Ordnung zu stehen, daß er weder sich noch einen anderen Menschen in der Lage sieht, ihm beziehungsweise sich in psychischer oder physischer Hinsicht zu helfen. Nach kurzem Hader scheinbar entschlossen, den hoffnungslosen Fall auf dem Papier ebenso aufzugeben wie die ermordeten jungen Männer, schreibt Horn: *Ich war schon daran, mich beschämt davonzumachen. Da vernahm ich Aalls Stimme.*
Mit Horns Distanzierung von sich selbst ist es offensichtlich längst nicht getan. Denn diese zieht einen Drang nach Selbstzerstörung nach sich, dem Horn trotz der Vernunft des jungen Horn, mit dem er sich identifiziert, kaum etwas entgegenzusetzen hat. Über Jonathans sadistischen Stiefvater schreibt er: *Er ängstigte das arme Opfer kraft meiner Gegenwart, mit einer doppelten Last an Beschimpfungen.* (Jahnn, Niederschrift I, 489f.)
Denn im Grunde befürwortet Horn Jonathans, seines anderen Ichs, Vernichtung. Dessen Tod würde den seinen aufgrund ihrer Personalunion allerdings einschließen. *Er quälte, er drohte*, schreibt Horn über den mit dem schwächlichen Bastard in ihm zum Leben erwachten Berserker, der Horn die soeben erlangte Vernunft samt seines Lebens umgehend wieder zu rauben droht – und sei es nur, indem »Jonathan« sich, gegen den Willen des Vernünftigen in Horn, einem Menschen überantworten würde, der brutaler gegen die beiden vorzugehen bereit ist als der Staat: *»Kastrieren muß man ihn«*, artikuliert sich der »Stiefvater« in Horn bereits lautstark (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 490). Wenn Horn verhindern möchte, daß er sich selbst zum Opfer fällt, muß er sich etwas einfallen lassen. Rasch beschwichtigt er den »Alten«: *»Ich bin gekommen, um mit Jonathan einen Spaziergang zu machen. Es wird ihm gut tun. Ich bringe ihn hierher zurück.«* Auf diesen Vorschlag antwortet Aall zwar zunächst mit einer neuen Schimpftirade: *Plötzlich verriet er sich: »Wäre er mein Sohn, einen Tritt in den Bauch würde er bekommen, daß ihm das ganze – –«* Doch gelingt es Horn bereits an dieser Stelle, den keifenden »Alten« in sich zu überlisten. Verständnisheischend schreibt er: *(Ich unterschlage den Nachsatz, zumal ich nicht mehr weiß, ob er* [Aall] *unter zwei ungeheuerlichen Bildern das eine oder andere oder gar beide nacheinander wählte. Ich war damals schon recht*

empfindlich [fügt er, die angebliche Erinnerungslücke erklärend, hinzu] *und fühlte, ich könnte ohnmächtig werden oder zu schreien anfangen.)*
Der aufmerksame Leser läßt sich von Horns zarter Besaitung jedoch nicht täuschen. Über »Augustus« hatte dieser zweihundert Seiten zuvor bemerkt – und »verriet« damit, daß er dem »Taucher« beim Schreiben dieses Satzes längst »einen Tritt in den Bauch« gegeben hatte, »daß ihm das ganze« »Eingeweide« daraus hervorgequollen war –: *Die Eingeweide lugten hervor.* (Jahnn, Niederschrift I, 295)
Und das »zweite ungeheuerliche Bild«, das Horn »nach dem ersten wählte«, lautete: *Aber fürchterlicher, das Becken war zertrümmert.* Doch war in Gran Canaria noch die Schiffsschraube für das Ergebnis verantwortlich, das der böse Stiefvater »Aall« bei seinem »Schützling« Jonathan erzielen möchte.
Da es sich bei Jonathan offensichtlicher um einen Teil seiner selbst handelt als bei Augustus oder Ragnvald, entschließt Horn sich, den Jungen dem Alten sicherheitshalber kurz zu entziehen, um ihm sich selbst gegenüber einen Schutz angedeihen zu lassen. Dieser soll fortan beide, den Alten und den Jungen, den Vernünftigen und den Irren nach innen und außen abhärten. Dabei geht der Mittler zwischen Aall und Jonathan ähnlich vor wie ein Arzt bei einem Patienten mit geschwächter Abwehr: Er impft dem gepeinigten Schützling die sexualfeindlichen Moralvorstellungen, die sein Leben zu zerstören drohen, und bewirkt damit bei sich die seelische Resistenz gegen sie, die ihm das Überleben garantiert. Der junge Horn geht mit dem noch Jüngeren denselben Weg wie Stunden zuvor mit Ragnvald: *Ich führte Jonathan in die felsige Einöde.* [...] *Wie ein Abgesandter, sagte ich die Worte:*
»Einmal am Tage, das ist das Maß.« (Jahnn, Niederschrift I, 490f.)
Was auf den ersten Blick wie eine Zurechtweisung klingt, birgt in Wirklichkeit die Lösung des Problems. Denn das von Ragnvald formulierte Gebot entspricht keineswegs dem Gebot der christlichen Sexualmoral, das Wollust und Begehren untersagt. Es birgt vielmehr den Übertritt des Gebotes im dringenden Verlangen und bei der gleichzeitigen Unmöglichkeit, dem Gebot Folge zu leisten. Insofern als das Gebot der Enthaltsamkeit sich selbst ad absurdum führt, ist dieser Übertritt schon in der Idee der Aufstellung des Gebotes enthalten, sowohl hinsichtlich des zwischengeschlechtlichen als auch

des gleichgeschlechtlichen Begehrens und allen aktiven und passiven Formen sexueller Stimulation, wie etwa der Onanie, die für den Betreffenden um so notwendiger wird, je konsequenter er sie sich versagt.

Da er zugleich dem nicht minder heiligen Gebot des Kinderzeugens und -gebärens folgt, erscheint der Übertritt des Gebotes der Enthaltsamkeit Heterosexuellen in der Regel selbstverständlicher als Homosexuellen. Dies gilt auch für die Selbstbefriedigung, die Heterosexuelle leicht als kindliche Einübung in den Ernst der späteren Begattung zu rechtfertigen vermögen. Homosexuelle, deren Begehren des heiligen Zwecks zu entbehren scheint, vermögen weit größere Skrupel zu haben, das Gebot der Enthaltsamkeit zu übertreten; und wenn sie sich keinen Übertritt erlauben, kommt es zu unwillkürlichen Übertritten. Diese arten schlimmstenfalls in ein exzessives zwanghaftes Ausagieren des Verbotenen aus, wie Jonathan es beim Onanieren betreibt. Dessen Reaktion auf die Worte, mit denen sein geistiger Mentor Horn ihm das Paradoxon der christlichen Doppelmoral nahezubringen versucht, zeigt denn auch, daß Jonathan um jeden Preis bestrebt ist, dem Gebot der Enthaltsamkeit Folge zu leisten. Auf Horns Hinweis, Jonathan dürfe es mindestens »einmal am Tage« mit sich selbst tun, fragt dieser *aus einem Mund voll Bitternis: »Das ist erlaubt?«*

»Es ist erlaubt, doch nicht befohlen«, sagte ich zweideutig. (Jahnn, Niederschrift I, 491)

»Befohlen« nämlich ist in der Tat das Gegenteil des Erlaubten.

»Wie kann die Sünde erlaubt sein?« fragte Jonathan. Ihm erscheint der Widerspruch, in dem das Verhalten der Menschen zu Gottes Gebot steht, nicht gerechtfertigt. Horn bestätigt Jonathans Auffassung: *»Die Sünde ist nicht erlaubt«*, und setzt, im Bestreben, den Körper vom sündigen Geist des Menschen zu trennen und das körperliche Begehren damit vom Ruch des Bösen zu befreien, hinzu: *»aber die Einrichtungen der Schöpfung und die Notwendigkeiten des Fleisches sind nicht sündig; vielleicht sind sie lästig, wenn unsere Gedanken von einer Freiheit träumen oder sich außer der Zeit wähnen.«*

Da Geist und Körper jedoch unabdingbar zusammengehören, bewirkt die künstliche Trennung, die Horn zwischen ihnen vornimmt, lediglich eine Verlagerung des aus seinem und Jonathans Weltbild

noch immer nicht eliminierten Bösen von der Seele in den Körper. Im verzweifelten Versuch, eine Entschuldigung für Jonathans beziehungsweise sein sündiges Verhalten zu finden und damit ihrer beider Leben zu retten, erklärt Horn dem Schützling: *»Aber wir sind in der Zeit unseres Körpers, ganz unentrinnbar. Und die Gesundheit fordert Opfer von unserer Seele genau so wie die Krankheit und der Wahnsinn.«*
Horns Worte verfehlen bei dem unter den scheinbar unangemessenen Forderungen seines verhaßten Körpers leidenden Jonathan ihre Wirkung nicht. Die Idee, daß sein Körper und nicht sein Geist die ständige Übertretung des heiligen Gebotes verursacht, scheint ihm zumindest eine teilweise seelische und Gewissenserleichterung zu versprechen: *»Die Notwendigkeiten des Fleisches sind lästig – es ist ein schöner Einfall, es so auszudrücken«, sagte Jonathan.* Und da Horn sich im Bestreben, Jonathan den Sinn der unsinnigen Doppelmoral nahezubringen, bestärkt fühlt, macht er daraufhin einen kühnen Vorstoß in die entsprechende Richtung: *»Ich bestehe darauf, daß Sie das Gefühl der Sünde ganz beseitigen«, sagte ich entschlossen.* Doch dies scheint angesichts von Jonathans Fixierung auf das Gebot der Enthaltsamkeit eine unrealistische Forderung zu sein: *»Beseitigen?« fragte Jonathan in die Irre.* Er erfaßt den Kern von Horns Vorschlag noch immer nicht. Denn eine »Beseitigung« der Sünde wäre für ihn, den Strenggläubigen, gleichbedeutend mit einer Leugnung Gottes, der das Gebot der Enthaltsamkeit aufgestellt hat. Horn jedoch, der um die Unmöglichkeit der Beseitigung aus der Sicht seines Schützlings weiß, zielt mit seiner Forderung auf etwas anderes. Er möchte nicht die Sünde aus ihrer beider Leben beseitigen, sondern, wie er es auch formuliert und wie es auch andere gläubige Christen täglich praktizieren, das »Gefühl«, etwas Sündhaftes zu tun, während er beziehungsweise Jonathan es tut. Seine Forderung zielt auf eine bestimmte Auslegung des Gebotes, die es ihnen beiden ermöglichen soll, damit zu leben. Seinem »in die Irre« fragenden anderen Ich Jonathan hilft Horn auf die Sprünge: *»Daß Sie sich zu einer anderen Anschauung bekennen. Der fromme Maßstab hat sie schon fast erledigt.«*
»Ich habe mich selbst erledigt«, sagte Jonathan. Er verleiht damit hartnäckig Horns Neigung Ausdruck, die Schuld an dem Konflikt, in den er durch das Gebot der Enthaltsamkeit mit sich geraten ist, auf sich zu nehmen. Eben dieser Neigung aber versucht Horn im Ge-

spräch mit Jonathan entgegenzuwirken. Wenn er verhindern will, daß dieser sein Selbstzerstörungswerk vollendet, muß er ihn zum Umdenken bringen.

»Sie haben keine Regeln für das tägliche Dasein«, sagte ich, »ohne Regeln für sich selbst kann kein Mensch bestehen.« So kritisiert Horn Jonathans radikale Sichtweise, wohl wissend, daß seine Kritik nur der halben Wahrheit entspricht; denn in Wirklichkeit hat Jonathan lediglich Probleme mit der Folge, die jene klare, kompromißlos von ihm befolgte Regel zeitigt. Also erklärt Horn die bisher befolgte Regel für nichtig und versucht seinem Schützling die schmackhaft zu machen, denen die anderen folgen: *»Manche Ordnungen müssen allgemein oder doch für viele gültig sein.«* Wie zum Beispiel die »Ordnungen«, der Regeln wie »einmal am Tage, das ist das Maß« oder »Mann und Frau, das ist das Maß« entsprechen und die vor allem darin bestehen, daß die, die diese »Ordnungen« anerkennen, sich bedenkenlos über sie hinwegsetzen. Das aber kommt für Jonathan nicht in Frage. Denn im Gegensatz zu den meisten seiner Mitmenschen, die Gottes Gebote nur halb anerkennen, besitzen sie für ihn geradezu tödliche Gültigkeit und Realität; und diese Realität besteht für ihn vor allem in der Schuld, in der er sich, im Gegensatz zu seinen Mitmenschen, durch seine Sünde gegenüber Gott sieht. Seinen potentiellen Retter weist er hochmütig auf diese Tatsache hin: *»Ich bin daran gewöhnt, daß man mir etwas verbietet. Und ich halte alle Verbote, wenn es nicht über die Kraft ist.«* (Jahnn, Niederschrift I, 492)

Es sieht fast aus, als würde der Vernünftigere der beiden den Kürzeren ziehen: *»Ich verstehe Sie nicht«, sagte ich mutlos, »es geht doch darum, daß Sie nicht widerstehen, daß alle Verbote niedergebrochen sind, daß ein maßloses Übertreten Ihre Gesundheit verzehrt.«* Doch zum einen interessiert Jonathan die »Gesundheit« nicht und zum anderen widerspricht Horn sich eklatant, indem er einerseits behauptet, es gäbe keine Verbote zu befolgen, und andererseits von einem Übertreten derselben spricht, das sich gesundheitsschädlich auswirke. Der nicht minder scharf als sein im Grunde nicht vernünftigerer Doppelgänger denkende Jonathan schließt richtig: *»Es ist ihnen also gar nicht ernst gewesen, die Sünde von mir zu nehmen«, sagte er tonlos*, und fühlt sich berufen, Horn noch einmal die Voraussetzungen ins Gedächtnis zu rufen, mit denen dieser bei seiner Beseitigungsaktion zu rechnen

hat: *»man hat mir die Sünde verboten. Sie ist entweder ganz und unablässig oder gar nicht. Und das Garnicht ist für mich das Unmögliche.«*
Ich versuchte, ihn aus der Falle seiner Gedanken zu befreien und beteuerte nochmals, daß ich in einem Trieb, der allen gemeinsam sei, das Wirken des Bösen nicht zu erkennen vermöge; immer nur die Absicht der Natur, die verlocke, vergeude, unbeugsam fordere und grausam verweigere.
Horn hält Jonathan damit nochmals vor Augen, daß er auf sein geliebtes Böses in der Welt nicht verzichten, sondern nur einen Weg finden muß, es aus sich und seiner Existenz in eine andere, etwa die Natur, zu projizieren, um sich bei aller Schuldhaftigkeit seiner Existenz stets schuldfrei fühlen zu können. Horn schreibt – und nur der Leser wird einen teuflischen Hintersinn darin sehen, der Kenntnis von Horns bestialischem Verbrechen hat –: *Ich sagte auch, ich fände es nicht unehrenhaft, ein Tier zu sein, doch oft beschämend, den Menschen zugeteilt zu gelten.* Wie auf ein Stichwort hin lenkt Jonathan plötzlich ein und legt den Konflikt bei, der eine Zeitlang zwischen dem Selbstmörder und dem wie ein Tier über seine Opfer herfallenden Mörder in Horn tobte: *»So wollen wir ganze Sache machen«, sagte Jonathan, »Sie erlauben mir das Unerlaubte und tragen die Verantwortung. Ich werde mich in meinem Gebet auf Sie berufen und Sie allein beschuldigen.«*
Damit hat Horn sein Ziel am Ende doch erreicht. Es ist ihm gelungen, seinen Schützling davon zu überzeugen, daß es zu ihrer beider Schutz notwendig ist, das Böse, das er durch seine Sünde in sich selbst verkörpert sieht, von sich abzuspalten und an die Seite des die Gebote aufstellenden Gottes den Teufel zu stellen, der den Menschen in vielerlei Gestalt – etwa der eines jungen Mannes wie Ragnvald oder Augustus – dazu bringt, Gottes Gebote zu übertreten.
Doch erweist sich die vermeintlich so glänzende Lösung seines inneren Konflikts in Wirklichkeit als sich fatal auswirkende Vertiefung desselben. Denn die Verschiebung seiner noch immer nicht aus der Welt geschafften imaginären Schuld auf andere bildet die Grundlage seiner gewalttätigen Übergriffe auf die Ausgeburten der Hölle, als die ihm seine Opfer erscheinen. Die Verschiebung der imaginären Schuld läßt ihn nun nicht nur wirklich schuldig werden, sondern auch so lange das Gefühl für die Schuldhaftigkeit seines Handelns verkennen, bis er eines Tages dafür vor Gericht gestellt wird. Horn schreibt: *»Beschuldigen Sie mich nur«, sagte ich unwirsch.* Denn er weiß,

daß er sich bald schon, wenn er, wie Jonathan die Schuld auf ihn, die seine nicht mehr auf den Reeder wird schieben können, für ihre gemeinsamen Taten wird verantworten müssen. *Ich fühlte mich von Jonathans unechter Frömmigkeit angewidert.* Aber sie schien nun einmal die einzige Möglichkeit zu sein, dem Tod von der Schippe zu springen. *Ich begriff in diesem Augenblick nicht, daß seine Aussage am Ende eines ungeheuren Entschlusses stand. Ich hätte die Schweißperlen an seiner Stirn besser auslegen können. Zu seinem Glück knackte er die taube Nuß meiner letzten Worte nicht; er blieb voller Hoffnung.* Er sah nicht, daß der andere, den er fortan als die Verkörperung des Bösen betrachtete, kein anderer war als er selbst in einem anderen Gewand. Der andere war für ihn wirklich ein anderer.

Brian Masters, dem Verfasser der Studie *Leblose Liebhaber* zufolge, bezeichnete sich Nilsen stets als *the monochrome man* (vgl. z.B. Masters, 243), den Schwarz-Weiß-Menschen, der nur in Gegensätzen zu denken und zu empfinden vermag. Die Persönlichkeit und das Verhalten eines Menschen, einschließlich seiner selbst, konnte in Nilsens Augen nur entweder krank oder gesund, unvernünftig oder vernünftig, böse oder gut sein. Nilsen war nicht in der Lage, etwas Zwielichtiges in einer Eigenschaft oder dem Menschen zu erkennen, dem sie zu eigen ist. Diese Geisteshaltung, die Nilsen mit zahlreichen anderen Menschen teilte und die ihm schon deshalb nicht verdächtig erscheinen mußte, wirkte sich im Kontext seiner Verbrechen katastrophal aus. Obwohl sein Verhalten in eklatantem Widerspruch zu seinem positiven Selbstbild stand, nahm er sein Verhalten und seine Persönlichkeit als vollkommen ungebrochen wahr. War sein Verhalten einmal gerechtfertigt, so war es dies immer, war die Absicht, die er damit verfolgte, gut, so blieb sie es auch; verließ Nilsen abends das Haus, um sich auf die Suche nach einem potentiellen Partner zu machen und kehrte mit einem zurück, dann stand dieses Ziel auch nicht in Frage, nachdem er den »Partner« ermordet hatte – als dies das zweite, das dritte Mal und viele weitere Male geschehen war. Wie bereits in Kapitel 3.4.1 ausgeführt, entsprach Nilsen in seinen Augen dem positiven Selbstbild sogar so sehr, daß er sich oftmals weder an das Verbrechen noch an die Gefühle des Hasses und der Verachtung erinnern konnte, aus denen er es begangen hatte. Nach wie vor dem Verbrechen hatte Nilsen es bei seinen Opfern mit

potentiellen Partnern zu tun, mit dem einzigen Unterschied, daß diese inzwischen verstorben waren. Nur ein einziges Detail im Ritual seines Verbrechens weist darauf hin, daß Nilsen etwas in seinen Opfern sah, das ihre Tötung in seinen Augen rechtfertigte. Nach ihrem Tod empfand Nilsen das unbedingte Bedürfnis, ihre Körper in der Badewanne zu waschen. Im zweiten Heft seines Gefängnistagebuches schreibt er über eines seiner Opfer, dessen toten Körper er, wie die aller anderen Opfer, mit diesem Teil des Rituals von der Schmutzschicht der Schuld befreite, die er auf sie projiziert hatte: *Das war ein Akt der Reinigung für ihn und offenbar (aus heutiger Sicht) auch für mich.* (Masters, 156)

Erst danach vermochte Nilsen sich dem Leichnam sexuell zu nähern und vermochte ihn zumindest solange als »Partner« zu betrachten, bis der fortgeschrittene Verwesungsprozeß die traute Zweisamkeit allmählich zu zerstören begann.

Die sich im Fall Nilsen offenbarende Unfähigkeit, den Schuldigen in sich zu erkennen, gepaart mit einer unterschwelligen und daher so tödlichen Verachtung für seine Opfer findet sich auch bei Fritz Haarmann. Dieser beschwor in den Vernehmungen die Liebe zu den Opfern und das Begehren, das sie in ihm geweckt hätten, zwar häufig und leidenschaftlich, doch distanzierte er sich sichtlich immer dann von ihnen, wenn der psychologische Gutachter ihm die alleinige Schuld an ihrem Tod gaben. Auf den Vorwurf, sie sexuell mißbraucht zu haben, reagierte Haarmann bemerkenswerterweise sogar noch empfindlicher als auf den Vorwurf, ihnen das Leben genommen zu haben. Auf die wiederholt gestellte Frage Professor Schultzes, ob Haarmann seine Verbrechen im Nachhinein nicht leid getan hätten, rechtfertigte dieser sich zum Beispiel: *Das wollte ich doch nicht.*

Haben Sie nicht daran gedacht, wieviel Eltern Sie dadurch unglücklich gemacht haben?

Ooch, das waren doch alles Puppenjungens, die taugten doch nichts. (Poszár/Farin, 224)

Offenbar war Haarmann die Tatsache, daß man ihn statt nach dem »Unglück« der jungen Homosexuellen nach dem ihrer Eltern fragte, nicht entgangen.

Sind Sie denn etwa mehr wie ein Puppenjunge?

Haarmann konterte: *Ich gehe doch nicht auf den Strich, die Jungens boten sich doch an, die sagten doch zu mir, Onkel Fritz, komm her, wir wollen das machen;* und lag damit zumindest teilweise richtig. Doch statt ihm die halbe Wahrheit zuzugestehen, sprach Schultze sie Haarmann ab und machte diesen allein für die sexuelle Misere verantwortlich, die vor allem der Staat mit seiner diskriminierenden Politik zu verschulden hatte: *Wie viel haben Sie aber dazu verführt, mit Ihnen die Schweinerei zu machen?*
(zur Rede gestellt, meint er) Ich gehe hier wieder weg – morgen.
Wo wollen Sie denn hin?
Dann sage ich hier Bescheid, dann gehe ich wieder nach Hannover hin – ich gehe nach Hannover – da ist doch jetzt Revolution, ist die noch?
Die sexuelle Revolution, die in den sechziger und siebziger Jahren dazu beitrug, deutsche Homosexuelle ins Recht zu setzen und viele Gewalttaten im Schwulen-Milieu zu verhinden, indem sie dieses auflöste, ließ Mitte der zwanziger Jahre allerdings noch auf sich warten; und die gewaltsame Antwort, die Haarmann auf die gesellschaftliche Repression gefunden hatte, war dieser bei weitem zu ähnlich, um von den Beamten, die mit seinem Fall befaßt waren, als Protestakt erkannt und entsprechend milder beurteilt zu werden.
Ähnlich wie Haarmann erging es seinerzeit Gilles de Rais, dessen Taten neben den Verbrechen der Kirche und des Staates im fünfzehnten Jahrhundert ebenfalls wie Kavaliersdelikte anmuten. Das Leben von de Rais' Opfern, die ausnahmslos dem dritten Stand angehörten, erschien den Machthabern damals immerhin so bedeutungslos, daß sie einem der ihren vierzehn Jahre lang beim Morden zusahen, bevor sie dem aus fragwürdigen Gründen ein Ende setzten. Daß de Rais seine Taten als vollkommen im Einklang stehend mit den doppelbödigen Moralvorstellungen von Kirche und Staat betrachtete, nimmt unter diesem Gesichtspunkt nicht Wunder. In seinem öffentlichen Geständnis am 22. Oktober 1440 *ermahnte* er die im Gerichtssaal anwesenden *Familienväter, darauf zu achten, daß ihre Kinder nicht verführerisch gekleidet sind, und es niemals zu dulden, daß sie sich dem Müßiggang hingeben;* [...] (vgl. Bataille 1987, 495). Was de Rais an den potentiellen Opfern für so verurteilenswert hielt, daß es ihm vierzehn Jahre lang legitim erschien, sie aufs Grausamste dafür zu bestrafen, entsprach keineswegs zufällig genau dem, was er an sich

selbst am meisten verurteilte. Im Protokoll vom 22. Oktober 1440 heißt es weiter: *und er bemerkte und versicherte ausdrücklich, eine Vielzahl von Lastern sei auf den Müßiggang und die Völlerei zurückzuführen, und erklärte noch ausdrücklicher, ihn persönlich habe der Müßiggang, eine unersättliche Gier nach Delikatessen und der häufige mißbräuchliche Genuß starker Weine in einem dauerhaften Erregungszustand gehalten, der ihn zum Begehen so vieler Sünden und Verbrechen veranlaßt habe.*

Auch de Rais fand Erlösung von den täglich begangenen sieben Todsünden und den Sünden seiner Verbrechen in der Verschiebung seiner imaginären und tatsächlichen Schuld auf den Teufel. Dieser habe de Rais' Glaube an Gott und seine Kirchentreue mit ständigen Versuchungen auf die Probe gestellt: *Nach dem besagten, freiwillig und zwanglos abgelegten gerichtlich beglaubigten Geständnis ermahnte er das anwesende Volk und vor allem die in noch beträchtlicherer Zahl anwesenden Geistlichen inständig, unsere Heilige Mutter Kirche stets zu ehren, ihr großzügig zu huldigen und sich niemals von ihr abzuwenden, und fügte ausdrücklich hinzu, wenn er, der Angeklagte, sein Herz und sein Gefühl nicht jener selbigen Kirche geschenkt hätte, so hätte er dem Bösen und der Versuchung durch den Teufel niemals widerstanden.*

Daß de Rais zu diesem Zeitpunkt seines Lebens auf die »Heilige Mutter Kirche« so gut zu sprechen war, nimmt ebenfalls nicht Wunder. Denn mit dem Todesurteil, das sie über einen ihrer treuesten Anhänger fällte, behütete sie diesen nicht nur vor der Erkenntnis, daß sie, die »Heilige Mutter Kirche«, ihn mit der von ihr betriebenen Schwarzweißmalerei in das Verbrechen getrieben hatte, für das sie ihm nun die alleinige Schuld zusprach, die Kirche behütete de Rais mit diesem Urteil auch vor der Erkenntnis seines Teils an der gemeinsamen Schuld.

Das öffentliche Auftreten von Straftätern wie de Rais, Haarmann oder Nilsen mutete die zuständigen Beamten, Richter und die Prozeßbeobachter meist charakterschwach und verschlagen an. Tatsächlich aber bedienten sich diese Straftäter zu ihrer Entlastung desselben Verfahrens, das auch andere Menschen – oftmals nicht minder öffentlichkeitswirksam – nutzen, um sich von ihrer Schuld, sei sie real oder eingebildet, zu befreien. Gerade der Umgang vieler Deuter mit dem Werk und der Person Jahnns macht dies deutlich. Unterschiedlich groß ist in ihren beziehungsweise den Fällen de Rais',

Haarmanns oder Nilsens lediglich die Schuldenlast, die sie bedrückt. Von de Rais, Haarmann und Nilsen wurde sie – auch wenn ihnen dies nicht zu Bewußtsein kam – offenbar als so schwerwiegend empfunden, daß sie ihr Existenzrecht in Frage stellte – was in der Konsequenz wiederum dazu führte, daß die Täter das Existenzrecht des Sündenbocks in Frage stellten, den sie sich zu ihrer Entlastung auserkoren hatten.

Die einzige Möglichkeit, Gewalttaten solcher und geringerer Ausmaße zu verhindern, besteht darin, Situationen zu vermeiden, auf deren Grundlage Menschen ungerechtfertigterweise Schuldgefühle empfinden. Denn die auf ihnen lastende, rein imaginäre Schuld veranlaßt diese Menschen, sich auf Kosten anderer zu entlasten und sich damit tatsächlich schuldig zu machen. Ungerechtfertigte Schuldgefühle zu verhindern aber bedeutet in erster Linie, Situationen zu vermeiden, die Menschen Anlaß zu der Vorstellung geben, anders als die anderen, minderwertig oder nutzlos zu sein. Dafür, daß dies nicht geschieht, steht der Gesellschaft nur ein einziges, aber überaus wirksames Mittel zur Verfügung: im Rahmen ihrer staatlichen Verfassung und vor dem Gesetz alle Menschen gleich zu behandeln. Jede scheinbar noch so geringfügige, staatlich vertretene Form der Diskriminierung wie etwa die Deutung der Ehe und Familie als Lebensform, die Heterosexuellen vorbehalten ist, trägt mit zu den aus dem gesellschaftlichen Mißstand resultierenden Verbrechen bei, auch wenn sie von Einzeltätern wie de Rais, Haarmann oder Nilsen begangen werden.

So begünstigte die im fünfzehnten Jahrhundert mit der Staatsmacht verflochtene Kirche de Rais' Taten nicht nur, indem sie es unterließ, rechtzeitig dagegen einzuschreiten, sondern auch, indem sie Homobeziehungsweise Bisexuelle wie ihn diskriminierte und die von ihnen bevorzugten Sexualpraktiken wie den Analverkehr massiv tabuisierte und als Verbrechen ahndete. Immer wieder wird in der Klageschrift hervorgehoben, daß de Rais seine Opfer nicht nur tötete, sondern mit ihnen *in widerwärtiger und schändlicher Weise die Sünde der widernatürlichen Unzucht begangen hatte*, und wie man hervorhob: *die Unzucht mit dem einen wie dem anderen Geschlecht praktizierte und die natürliche Leibesöffnung der Mädchen verschmähte* (vgl. Bataille 1987, 459).

Dies legt die Deutung nahe, daß de Rais sich weniger schuldig gemacht hätte, wenn er die Vergewaltigung auf die von der »Natur« – das heißt in Wirklichkeit allerdings: von der Kirche – vorgeschriebene Weise durchgeführt hätte. Längst bevor de Rais auch nur einem einzigen Menschen ein Haar gekrümmt hatte, lastete aufgrund seiner sexuellen Neigung die Schuld eines Verbrechens auf ihm, das Kirche und Staat in einem Atemzug mit den brutalsten Gewaltverbrechen nannten. Wahrscheinlich hatte der gläubige de Rais das Verbot der Befriedigung seines »widernatürlichen« Verlangens ursprünglich ebenso ernst genommen wie Jonathan in der Urrland-Szene der *Niederschrift*; doch mit dem einzigen Erfolg, daß sich sein Verlangen nach dem Verbotenen so ins Unermeßliche steigerte wie Jonathans Verlangen, sich selbst zu befriedigen. Im selben Maße stieg wahrscheinlich die Verachtung, die de Rais aufgrund seiner vermeintlich so unverzeihlichen Schwäche für sich empfand. Aus den ausführlicheren Dokumenten über die Fälle Haarmann und Nilsen geht jedenfalls hervor, daß diese beiden Mörder ein großes Bedürfnis hatten, den sexuellen Ansprüchen, die die Gesellschaft an sie stellte, gerecht zu werden – und entsprechend groß waren die Schwierigkeiten, die sie im Zusammenhang mit Sexualpraktiken wie dem Analverkehr oder auch nur damit hatten, sich selbst zu befriedigen. Haarmann gab zu Protokoll, er sei seit geraumer Zeit schon nicht mehr in der Lage gewesen, sich selbst zu befriedigen, er habe nur noch in Gegenwart eines potentiellen Opfers eine Erektion bekommen. Er gab auch an, niemals im Leben Analverkehr gehabt zu haben. Selbst Nilsen hatte – wiewohl ein Kind sexuell freizügigerer Zeiten – seinen Angaben zufolge nur zweimal im Leben Analverkehr; und auch er erlaubte sich, wie Haarmann, offenbar nur »statthafte« Sexualpraktiken wie Küssen oder gegenseitige Masturbation. Beide Männer führten die zum Teil selbst auferlegten seelischen und sexuellen Einschränkungen und Schwierigkeiten zunehmend in die menschliche und sexuelle Isolation. In einem Brief an Masters vom 8. Juni 1983 schreibt Nilsen: *In den Jahren der Einsamkeit war ich immer mehr ›in mich gekehrt‹, und lebte meine Phantasien körperlicher Liebe am eigenen Körper aus. Ich wollte eifersüchtig darüber wachen, daß kein anderer in diesen Körper eindrang.* (Masters, 120)

Mit den Opfern tauschte Nilsen zu deren Lebzeiten niemals mehr als ein paar Zärtlichkeiten. Sich in ihrer Gegenwart sexuell zu befriedigen, vermochte er erst, nachdem sie tot waren; und selbst zu diesem Zeitpunkt waren seine Skrupel gegenüber dem Analverkehr so groß, daß er es nicht über sich brachte, die Leichen zu penetrieren: *Als ich in ihn eindringen wollte, ging meine Erektion automatisch zurück, ich merkte, daß seine Körpertemperatur sank.* (Masters, 143)

Unabhängig davon, ob die Angaben, die Haarmann und Nilsen über ihre Sexualpraktiken machten, den Tatsachen entsprechen, in jedem Fall zeugen sie von beider unbedingtem Bestreben, den Anforderungen der Gesellschaft gerecht zu werden. Sie zeugen damit auch vom dringenden Bedürfnis beider Täter, sich von der für sie ganz und gar realen Schuld ihrer Wünsche zu befreien, die durch die sexuelle Askese übermächtig geworden waren. Die Versuchung, die »Sünde« mit ihren Gästen zu begehen, war so groß, daß sie nur einen Ausweg aus ihrer prekären Lage sahen: das Objekt der Begierde, von dem sie sich zur Sünde verführt sahen, durch Mord zu beseitigen. Der Baron de Rais zwar ließ es sich im Gegensatz zu Haarmann und Nilsen nicht nehmen, sein »schändliches Begehren« an den »kleinen Sündern«, die ihn in Versuchung führten, zu befriedigen; dafür aber mußten sie hinterher um so heftiger büßen, indem er ihre Todesqualen bis zum Äußersten hinauszögerte. Eine erfüllte Sexualität war für ihn unabdingbar mit den Strafaktionen seiner Verbrechen verknüpft. Bezeichnenderweise vermochte er sich dieser ebensowenig zu enthalten wie seinem »unzüchtigen« sexuellen Verlangen. Im Artikel XXXVIII der Klageschrift steht zu lesen, *daß der besagte Angeklagte Gilles de Rais etwa zwei Jahre später, als er die Unzahl seiner Ruchlosigkeiten überdachte – die da lauten: der treulose Abfall vom Glauben, die üblen Delikte und Verbrechen, oben verzeichneten Sünden und anderes, das er widerwärtigerweise getan und sich hatte zu Schulden kommen lassen –, Gott und seinen Heiligen schwor, gelobte und versprach, er werde künftig nie mehr derart Schreckliches und Abscheuliches tun und werde sich dem auf der Stelle und immerdar enthalten;* [...] (vgl. Bataille 1987, 465). Doch tat de Rais dies mit dem einzigen Erfolg, daß die Zahl seiner Opfer sich auf den Schwur hin ähnlich rasant steigerte wie Jonathans Bedürfnis, sich selbst zu befriedigen. Im nächsten Artikel der Klageschrift steht, *daß der besagte Angeklagte Gilles de Rais ungeachtet der oben*

genannten Schwüre, Gelöbnisse und Versprechen seitdem, gleich einem Hund der zu seinem Erbrochenen zurückkehrt, auf unmenschliche Weise an den oben genannten Orten eine Vielzahl von Kindern, Knaben und Mädchen, tötete und enthauptete und töten und enthaupten ließ und daß er die besagte Sünde der Sodomie beging, in der er sich wälzte, und daß er wie oben erwähnt mit seiner lasterhaften Unzucht wider die Natur fortfuhr; denn weder die Kirche noch der Wille eines einzelnen vermögen das sexuelle Begehren einzuschränken, auch und gerade dann nicht, wenn sie es seelisch und moralisch für verwerflicher halten, als einen Menschen zu mißbrauchen oder zu töten. Daß de Rais' Ankläger dies taten, geht in aller Deutlichkeit aus jenem Artikel XXXIX der Klageschrift hervor: *wegen der besagten Sünde der widernatürlichen Unzucht kommt es nun den Ausführungen der Richter zufolge auf Erden zu Erdbeben, Hungersnöten und Pestepidemien.* (vgl. Bataille 1987, 466)

Nicht nur Jonathan, auch de Rais hatte allen Anlaß zu glauben, daß er mit seinem »widernatürlichen« Verlangen nicht nur »eine Stadt«, sondern zahlreiche Städte »in Brand gesteckt« und das Unglück und den Tod zahlloser Menschen zu verantworten hatte. Angesichts der Tatsache, daß von seiner Jugend an die denkbar größte Schuld auf de Rais lastete, mußte es ihm als verhältnismäßig geringes Übel erscheinen, einigen Dutzend Kindern das Leben zu nehmen. Von diesen sah er sich nicht nur zu jener Sünde verführt, welche die Menschheit so elementar zu bedrohen schien, Staat und Kirche erachteten die Kinder überdies für so wertlos, daß sie es weder für nötig hielten, diese aus ihrem sozialen Elend, noch, sie aus den Fängen ihres Peinigers zu befreien. Zu dem Zeitpunkt, da er mit dem Morden begann, hatte de Rais, der in den Augen der Allgemeinheit seine Menschenwürde schon mit dem ersten Gedanken an die »Todsünde« der »widernatürlichen Unzucht« verloren hatte, außer seinem Leben nichts mehr zu verlieren; und die einzige Möglichkeit, sich von dem unseligen Verlangen wie auch von der ins Unermeßliche gewachsenen Schuldenlast zu befreien, schien der Tod zu sein, den de Rais schließlich durch das Urteil fand, das Staat und Kirche einvernehmlich über ihn fällten. Dieses entspricht bezeichnenderweise demselben Prinzip, das den Verbrechen des Verurteilten zugrundeliegt: Die Obrigkeit schob ihre Mitschuld an de Rais'

Verbrechen auf diesen, richtete ihn öffentlich hin und täuschte sich damit erfolgreich über ihr moralisches Versagen hinweg.
Jahnn aber entging die Scheinheiligkeit der christlichen Argumente, die de Rais' Ankläger gegen diesen ins Feld führten, ebensowenig wie die Tatsache, daß das sexuelle Begehren sich weder durch Verbote noch durch den menschlichen Willen einschränken läßt. Am 20. März 1946 schreibt er an Helwig: *Ich habe nun beobachtet und beobachte es immer wieder, daß der Geschlechtstrieb der einzige leicht zu befriedigende ist, dessen Freuden nur höchst selten in Kaos übergehen. Er ist bedeutend unschuldiger als der Freßtrieb und ganz unvergleichlich milder als der Hunger nach Macht, Geltung usw. Wie konnte er in den schlechten Ruf kommen? Ich glaube, es gibt nur eine vernünftige Erklärung dafür: der Mensch mußte an ihm, gleichsam an sich selbst beobachten, daß auch er das Opfer der schöpferischen Experimentierwut ist, daß es mit der Freiheit seines Willens nicht besonders gut bestellt ist und somit die moralische Weltordnung ein ungeeignetes Postulat in den Kasematten, wo die Sklaven ihren schweren Schlaf schlafen.*
Also machten die vom »Geschlechtstrieb« Beherrschten aus der vermeintlichen Not eine fragwürdige Tugend, indem sogenannte Geistliche behaupteten, die einzigen zu sein, die den Trieb zu beherrschen wüßten. Im Sinne der »moralischen Weltordnung«, die das Begehren zur Sünde erklärt, leiteten sie aus ihrer angeblichen Fähigkeit das Recht ab, als Tugendwächter die Geschicke der anderen zu lenken, die der »Sünde« nicht zu entsagen wissen: *Da der Mensch das Pferd immer wieder beim Schwanze zäumt, so zog er gegen seinen unschuldigsten Trieb zufelde und machte ihn zu einer verbrecherischen Kraft, indem er ihn ganz oder teilweise unterdrückte.* Beziehungsweise vorgab, ihn unterdrücken zu können. Denn hierzu eignet sich der Geschlechtstrieb bestens, da man dem Menschen dessen regelmäßige Befriedigung im Gegensatz beispielweise zur Befriedigung des Freßtriebes nicht ansieht. Ebensogut eignet sich der Geschlechtstrieb zur Stützung der Behauptung, er sei identisch mit dem Fortpflanzungstrieb, der christlichen Moralvorstellungen zufolge die einzige Rechtfertigung für den Vollzug des Geschlechtsverkehrs ist. Hingegen offenbaren bereits oberflächliche Natur- und Tierbeobachtungen, daß Sex außerhalb der Paarungszeit, artübergreifende Sexualität und Homo- beziehungweise Bisexualität innerhalb derselben Art alltägliche

Phänomene sind, ohne daß aufgrund der vielfältigen sexuellen Interessen jemals eine Art ausgestorben wäre, wie christliche Tugendwächter dies im Hinblick auf die Gleichstellung Homosexueller und Heterosexueller immer wieder prophezeien. Jahnn stellt fest: *Der Geschlechtstrieb und der Zeugungstrieb sind in der Natur nichts Übereinstimmendes. Mit der Zeugung zieht sich das Prinzip genau so ins langweilig Unerforschliche zurück wie mit dem Tode. Es tut alles, selbst das Abstruseste, um die Art zu erhalten und nichts, um das Individuum auch nur vor Schmerzen zu beschützen, geschweige vor dem Gefressenwerden.*

Diese Sätze tragen allerdings deutliche Züge des Naturpessimismus', von dem Teile von Jahnns Spätwerk geprägt sind und der deutlich in einigen Passagen jenes Briefes an Mumm vom 13. Oktober 1946 zum Vorschein kommt. Darin behauptet Jahnn: *Alles, aber auch, womit sich der Mensch befaßt, ist in der Natur, alles ist gelenkt, alles ist unbarmherzig wie die Natur. Und sein Geist, sein wirklicher Geist, der die Tragik des Daseins erkennt, hat nur den einen Ausweg des Mitleids.* Das »Mitleid« führt Jahnn sodann als kulturelle Errungenschaft gegen die seines Erachtens ausschließlich auf die Fortpflanzung der Art und die Vernichtung des Individuums »bedachte« Natur ins Feld: *Das Mitleid ist gegen die Natur.*

Bemerkenswerterweise ideologisiert Jahnn hier das Mitleid als eine gegen die Natur gerichtete menschliche Eigenschaft, wenn auch in umgekehrter, so doch ähnlicher Weise wie das Christentum die Homosexualität als »widernatürliche Unzucht«. Den von der Kirche propagierten Gegensatz zwischen Natur und Kultur schreibt Jahnn damit auf seine Weise fort; nur daß er statt des Sieges des Geistes über das natürliche Begehren in Gestalt des Zölibats den Sieg des Geistes über den natürlichen Fortpflanzungs- und Zerstörungstrieb in Gestalt des menschlichen Mitleids propagiert. Daß Jahnn Mitleid und Liebe einerseits und Gewalt und Haß andererseits – wie dies seinem im Grunde harmonikalen Weltbild entsprach – gelegentlich nicht mehr als zwei verschiedene Ausdrucksformen ein desselben wertneutralen Schöpfungsprinzipes erkannte, läßt sich allein mit dem Ohnmachtsgefühl erklären, das Jahnn nach jahrzehntelangem erschöpfenden und in seinen Augen weitgehend erfolglosen Kampf gegen die Vorurteile seiner Gegner ergriff. Um sein vermeintliches Versagen hinsichtlich der Durchsetzung seiner ethischen und ästhe-

tischen Prinzipien zu entschuldigen, bedurfte Jahnn offenbar eines trifftigeren Grundes als den im Brief an Helwig vom 20. März 1946 angeprangerten menschlichen »Hunger nach Macht, Geltung usw.«, der sich in der christlichen Idee von der Zweckgebundenheit des Sexualtriebes manifestiert und dem Jahnn mit seinen Werken Zeit seines Lebens entgegenzuwirken bestrebt war. Leichter ließ sich sein vermeintliches Versagen vor dem Hintergrund einer schier unbesiegbaren Macht wie der »Natur« rechtfertigen.

Zehn Jahre vor jenen Äußerungen über die kriminelle Natur der Schöpfung schreibt Jahnn am 29. August 1937 bezüglich seines Kampfes um das Erscheinen oder Nicht-Erscheinen des *Holzschiffes* an Hilmar Trede: *Noch hoffe ich, ich habe keinen ernsthaften Knacks davon getragen. Aber meine verminderte Arbeitsfähigkeit gibt mir zu denken. Und diese für mich so ganz unnatürliche Willenlosigkeit und Entschlußunfähigkeit.* Sie sollte mit den Jahren zunehmen und im Erschöpfungszustand einer fast bis zu Jahnns Tod anhaltenden Schreibkrise enden. An Trede schrieb er damals: *Ich sehe meinen »Fall« recht objektiv. Ich gehöre einer alten Familie selbständig denkender und schöpferischer Menschen an, die eine Heimat des Bodens haben, daneben eine zweite des seelischen Raums, Traumklippen, die man mit Hebebäumen nicht bewegen kann, Landschaft, in die weder die Technik noch die Bürokratie eindringen können.* Und doch sah Jahnn sich, wie er zu diesem Zeitpunkt bereits zu ahnen schien, zunehmend gezwungen, unter dem Druck des dauerhaften Mißerfolgs und der Enttäuschung über die kaum wahrnehmbare Wirkung seines Schaffens den besagten »seelischen« und moralischen »Raum« als unabdingbaren Teil der Schöpfung preiszugeben und diese in ähnlicher Weise als geist- und seelenlos zu verdammen wie seine weltanschaulichen Gegner. Zehn Jahre, bevor Jahnn selbst dazu neigte, sich auf seine Weise »moralisch in der Schöpfung einzurichten«, kritisierte er die seelisch-moralische Verfassung seiner Gegner noch: *Mir scheint, ich bejahe die Schöpfung, aber nicht die Moral, mit der man sich in ihr einrichtet.*

Ein Punkt, in dem Jahnn die »moralische Einrichtung« seiner Gegner in der »Schöpfung« kritisierte, war ihr Umgang mit der Homosexualität und deren sittlich-moralische Bewertung. Am 20. März 1946 bemerkt Jahnn Helwig gegenüber: *Wie ist es möglich, daß man die gleichgeschlechtliche Liebe verfolgt, da sie ein unablässiges, überhaupt nicht*

eindämmbares Phänomen ist, das die Tiere gleichermaßen erfaßt, das zur Experimentiervoraussetzung der Schöpfung gehört, ohne das sie viele ihrer kühnen Lösungen überhaupt nicht würde gefunden haben?
Mit dieser Frage zielt Jahnn auf die zahlreichen zwittrigen Lebensformen, die die Natur neben anderen, geschlechtlich eindeutig bestimmten Lebensformen wie den Säugetieren hervorbrachte: etwa verschiedene Schneckenarten, bei denen sich erst während des Geschlechtsaktes heraustellt, welcher der beiden Partner das männliche und welcher das weibliche Geschlecht ausbildet. Diese »kühnen Lösungen« der Natur erfahren unter anderem in Gestalt einer fiktiven Doktorarbeit mit dem Titel *»Sonderbare Versuchsreihen der Schöpfung, nachgewiesen an Muscheln und Schnecken unserer heimischen Gewässer«* eine Würdigung (vgl. Jahnn, Epilog, 61). Es handelt sich um die Dissertation, die der junge Biologe Loke Faltin im *Epilog* zur wissenschaftlichen Diskussion stellt. Auch in diesem Spätwerk stellt Jahnn die reproduktive Grausamkeit in den Vordergrund der Betrachtung, indem er am Beispiel einer Schneckensorte schildert, wie *sich 150 oder 200 freßlüsterne Wesen*, die sich gemeinsam ein Ei teilen, gegenseitig darin auffressen, bis das einzige überlebende aufgrund der zahllosen Geschwistermorde die Kraft hat, die Eierschale zu durchbrechen und eine Schnecke zu werden (vgl. Jahnn, Epilog, 61). Im zweiten Teil der Trilogie hingegen hielt Jahnn trotz seiner zu diesem Zeitpunkt bereits gelegentlich aufkommenden Zweifel am harmonikalen Prinzip der Natur fest. Noch spielte er deren produktive Seite nicht gegen die reproduktive Seite aus, sondern faßte beide als einander ergänzende Teile der natürlichen Schöpfung auf. Bezüglich der zuvor geäußerten Überlegungen zur gleichgeschlechtlichen Liebe erklärt Jahnn: *Ich wollte nur andeuten, daß ich, selbst ziemlich maßvoll veranlagt, den Wahnsinn wildgewordenen Glaubens und verjauchter Zivilisation in meinen literarischen Werken vollkommen unberücksichtigt lasse und an die Stelle einer unangebrachten Rücksicht eine wahrheitsgetreue Beobachtung setze.*
Daß diese Selbsteinschätzung den Tatsachen entspricht, zeigt sich deutlich an *Fluß ohne Ufer* und dem tragischen Schicksal der offensichtlich homo- beziehungsweise bisexuellen Hauptfigur Horn. Deren Schicksal analysierte Jahnn im Rahmen der Ausdrucksmöglichkeiten, die ihm seine Zeit zugestand, unter dem Gesichtspunkt einer

sexuellen Verwirrung, die auf der Grundlage bornierter gesellschaftlicher Moralvorstellungen entstand.
Dies zeigt sich anhand einer Textpassage wenige Seiten nach dem Gespräch zwischen Horn und Jonathan. In dieser Passage schildert Horn Eindrücke von der Naturschönheit, die er, wie er berichtet, bei winterlichen Spaziergängen in den Bergen Urrlands gewonnen habe. Ein nicht minder scharfer Blick auf diese Schilderung, als Jahnn ihn beim Schreiben auf die tierische und menschliche Natur warf, offenbart dem Leser, daß die von Horn beschriebene Natur unverkennbare Ähnlichkeit mit einem menschlichen Körper aufweist, der offenbar soeben dem kühlen Zwischenraum in der Decke von Horns Haus entnommen wurde.
Horn beschreibt die Stimmung, mit der er sich durch die herbstkalte norwegische Fjordlandschaft bewegt habe: *Welche Erregung im Vorwärtskommen, welche Bilder inmitten der Blindheit! – Und triefendes Tageslicht – schlüpfrige Wege die Felsen hinauf.* (Jahnn, Niederschrift I, 469)
Was ihm zu Lebzeiten der Opfer verborgen geblieben war, unter den Kleidungsstücken, deren sie sich auch beim sexuellen Kontakt mit dem Freier nicht vollständig entledigen, offenbart sich ihm nach ihrem Tod nun in allen Details unverhüllter natürlicher Schönheit. Fasziniert folgen Horns Blicke den Rundungen, die in abgeschiedene Winkel der steinharten toten Körper münden, ertasten seine Hände die Hautfalten, die bisweilen das Schnittmuster für das Messer abgaben: *Geborstene Berge, in die man eintrat, wie durch einen fürchterlichen Schnitt in einen ungeheuren Leib hinein. Die Wundränder troffen von braunem Saft. Aber tief in den Gängen, schon in den Eingeweiden dieser trockenen Kühle, tempelhaftes Schweigen, das Wirken des Geistes, den der Stein ausatmet.*
Die Gewaltorgien liefern Horn Kultobjekte, an denen er seine ästhetischen Bedürfnisse zu befriedigen vermag wie andere die ihren bei der Lektüre eines guten Buches: *Das Auge erschöpft die Gestalt der Landschaft niemals; niemals gleicht ein Felsvorsprung zu einer anderen Zeit sich selbst.* (Jahnn, Niederschrift I, 497)
Die Verwesung bemächtigt sich der lebenden Skulpturen und verändert sie mit jedem Mal der Betrachtung, fast wie der natürliche Alterungsprozeß das Antlitz eines geliebten Menschen. – *Und dieser Teppich aus harten Gewächsen, der über die Senkungen zwischen den Klip-*

pen ausgebreitet ist, in dessen Wollwerk die Schneehühner hocken, winterlich weiße Hasen; und der Schatten des Todes mit ihnen. (Jahnn, Niederschrift I, 498)

Das tote Fleisch der Opfer, das in dieser Beschreibung der Berge Norwegens verewigt ist, besitzt in Horns Augen eine erotische Ausstrahlung, eine sexuelle Wirklichkeit, die es zu Lebzeiten leidlich entbehrt. Bei der postmortalen Inspektion rücken die Körperteile in den Mittelpunkt der Betrachtung, die Horn am eigenen wie dem lebendigen Körper der Opfer unschicklich und verboten erscheinen. Die mit Schamhaar bewachsenen Achselhöhlen und Geschlechtsorgane, Afteröffnungen und Brustwarzen werden ihm zu Fetischen, die in seinem Bericht entsprechend häufig zur Sprache kommen – wobei Horn sich, um Jahnn nicht dem Pornographieverdacht auszusetzen, bei Hintern und Geschlechtsorganen mit deutlichen Anspielungen begnügt.

Eine besondere Rolle spielen, wie auch Helwig auffiel, die Brustwarzen, über die Jahnn, der das Thema offensichtlich nicht vertiefen wollte, im Brief vom 28. August 1946 schrieb, er habe sie im Nachhinein in den Text hineinkorrigiert – was durchaus der Wahrheit entspricht. Denn im Gegensatz zu Horn beschrieb Jahnn die als erogene Zonen noch heute stark tabuisierten männlichen Brustwarzen nicht so häufig und ausführlich, um sie als Sexualorgan hervorzuheben, sondern um zu zeigen, wie krampfhaft ein Mann sie hervorhebt, der ihnen die sexuelle Bedeutung abspricht.

Leser – gerade männliche – deren Blick aus denselben Gründen, aus denen Horn die Brustwarzen so ausführlich würdigt, wie gebannt an den entsprechenden Textstellen der *Niederschrift* haften, können dies allerdings schwerlich nachvollziehen. Wer die sexuelle Bedeutung der männlichen Brust verleugnet, kann sich auch nicht vorstellen, daß deren Beschreibung von etwas anderem als einer persönlichen erotischen Vorliebe des Autors zeugt.

Stach zum Beispiel hält das Brustwarzenmotiv der *Niederschrift* für einen Prototypen jener »fixen Idee«, deren Bedeutung sich im Gegensatz zu einem echten »literarischen Motiv« nicht aus dem Text, sondern nur aus dem Privatleben des Autors erschließen lasse: *So läßt sich zum Beispiel den frühesten Aufzeichnungen Jahnns die nahezu unverschlüsselte Erklärung dafür entnehmen, warum er* [Jahnn] *auf ganz*

bestimmte, eng umgrenzte Körperzonen fixiert blieb: Es sind genau diejenigen Zonen, die einerseits einen »intimen« Zugang zum Körper verschaffen, andererseits aber beiden Geschlechtern zugehören. Also zum Beispiel nicht die Brust, sondern die Brustwarzen, die ihm eine freies Spiel bisexueller Phantasien erlauben und die ihn nicht dazu nötigen, sich auf eine Geschlechterrolle festzulegen. (Stach 1995, 86f.)

Bedenkenlos setzt Stach den Autor hier mit dem Erzähler gleich. Dies ist das Ergebnis der ihm unbewußten Identifikation mit Horn, dessen Faszination für Tuteins Brustwarzen sich Stach aus seiner persönlichen sexuellen Wahrnehmung heraus erklärt. Da die Brustwarzen des Mannes für ihn sexuell bedeutungslos, die weiblichen sexuell hingegen überaus bedeutsam sind, kommt Stach zu dem Ergebnis, Horn beziehungsweise Jahnn habe in den männlichen Brustwarzen die weiblichen begehrt. Um die These von der von Jahnn angestrebten Transsexualität zu belegen, führt Stach sodann eine Textstelle aus Jahnns Jugendtagebuch an, die er weder zitiert noch in Jahnns Schriften lokalisiert: *Der 19jährige Jahnn gibt sich dem Tagtraum hin, seinen Freund und Geliebten Friedel Harms wie seine Mutter zu säugen, und die Tatsache, daß er über das dazu notwendige Organ verfügt – wenn auch in verkümmerter Form –, hat offenbar derartige Phantasien am Leben erhalten und es schließlich ermöglicht, sie in Gestalt einer privaten Metapher zu kristallisieren.*

Tatsächlich sagt diese im Deutungsakt längst ins Privatleben des Deuters übergegangene »Metapher« einiges über Stachs »privates« Verhältnis zu seinem und dem Körper anderer Männer aus. Indem Stach die wertende Bezeichnung Horns übernimmt, der im Hinblick auf Tuteins Brustwarzen vom »verkümmerten weiblichen runden Doppelschmuck des männlichen Felles« spricht (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 53), nimmt er selbst eine Wertung vor, die der Autor weder mit Stach noch mit dem Erzähler teilte. Jahnn kam es darauf an, die männliche Brust als Sexualorgan darzustellen, das der weiblichen Brust gleichwertig ist. Stach liegt ein solcher Gedanke offenbar fern. Er wunderte sich bereits im ersten Jahnn-Essay *Die fressende Schöpfung* mächtig über die Schwerpunkte, die der Autor bei der Beschreibung von Körpern setze: *Auch den Körper erfindet Jahnn neu; er mißachtet die Topographie, die die kollektive Wahrnehmung – fast stets ohne Bewußtsein – ihm aufprägt.* (Stach 1992, 44)

Tatsächlich »mißachtet« Jahnn keineswegs gängige Körperbilder – im Gegenteil: In der *Niederschrift* setzt er sich ausführlich damit auseinander, bewertet sie allerdings in einer Weise, die Stach offenbar »miß«fällt. Das in der »kollektiven Wahrnehmung« existierende Körperbild beschreibt er: *Diese Wahrnehmung unterscheidet von jeher helle und dunkle Zonen, positive, negative und neutrale Körperelemente, ein kompliziertes Geflecht symbolischer Linien, die den Blick auf den Körper steuern.* Über jene »hellen und dunklen Zonen« äußert Stach sich nicht näher; und jenes angeblich so »komplizierte Geflecht symbolischer Linien« erweist sich im Folgenden als weitaus unkomplizierter als angekündigt. Es besteht – und zeigt nochmals, wie gering Stach den männlichen Körper in sexueller Hinsicht schätzt – in jener Überbewertung, die der weibliche Körper in der Wahrnehmung der meisten Menschen, einschließlich der Stachs, erfährt: *Dazu tritt die Hochschätzung des weiblichen Körpers – der ja Körperlichkeit überhaupt repräsentiert –, an dem wiederum Augen, Mund, Brüste und Lenden die kulturell hochrangigsten Konnotationen genießen, während die entsprechenden männlichen Segmente gleichsam als Schattenorgane zurücktreten.* (Stach 1992, 45)
Das Vorurteil von der weitgehenden Asexualität des männlichen Körpers teilt auch Stach, der in der »Hochschätzung des weiblichen Körpers« keine Überbewertung der sexuellen Qualitäten des weiblichen Körpers sieht und keinen Gedanken daran verschwendet, woher die ihm selbstverständlich erscheinende »Hochschätzung« rühren könnte. Daß sie daher rührt, daß Männer, welche die umfassenden sexuellen Qualitäten ihres Körpers verleugnen, ihre gleichwohl vorhandenen sexuellen Bedürfnisse auf die Frau projizieren und deren Körper gegenüber dem eigenen idealisieren, kommt Stach nicht in den Sinn. Stattdessen grenzt er sich von Jahnn, der den Geschmack der meisten Männer nicht zu teilen scheint, ab: *Als gäbe es diese Definitionen nicht, leuchtet Jahnn den Körper in einer völlig anderen Weise aus.*
Tatsächlich – und Stachs Aufsatz ist ein anschauliches Beispiel dafür – existierten »diese Definitionen« bereits für Jahnn und existieren sie noch heute so unhinterfragt, daß man es als Mann, der seine sexuellen Bedürfnisse und erogenen Zonen wie Brust, Becken und After nicht verleugnet, riskiert, von anderen Menschen – insbesondere Männern – diskriminiert zu werden, wie Stach dies – wenn

auch nicht vorsätzlich – mit Jahnn tut: *Es ist, als verteile er das auf wenige Punkte konzentrierte Licht gleichmäßig über die Körperoberfläche, die so unvermittelt als fremde Natur aufscheint: Fuß, Knie, Nabel, Brustwarze, Achselhöhle, Zunge, Nase fügen sich zu einem Körperpfad, der die eintätowierten Bedeutungen vielfach kreuzt und schließlich aufhebt – und zwar bei beiden Geschlechtern, weil die erotische Repräsentanz nun nicht mehr dem männlichen oder weiblichen Körper, sondern dem »Fleisch« zufällt, dem Körper diesseits seiner sexuellen Rolle.*

Die sexuelle Gleichwertigkeit des männlichen und weiblichen Körpers, die durch Horns Fixierung auf die von Stach sogenannten »Schattenorgane und -zonen« des Männerkörpers in der *Niederschrift* zum Vorschein kommt, hält Stach offenbar nicht für der natürlichen Wertigkeit, sondern der Wertigkeit eines Mannes entsprechend, der sich sexuell gesehen als Frau betrachtet. Doch Jahnn betrachtete sich weder als Frau noch maß er die »erotische Repräsentanz« dem »Fleisch« bei, vielmehr maß er sie dem männlichen Körper schlicht nicht weniger bei als dem weiblichen.

Gewiß, dies durchbricht das traditionelle Rollendenken und -empfinden, das den Umgang der Menschen miteinander erschwert – und zwar unabhängig von ihrem Geschlecht und ihrer sexuellen Orientierung. Die allgemeine Verleugnung der sexuellen Qualitäten des männlichen Körpers führt nicht nur unter Männern und Homosexuellen zu gegenseitiger Diskriminierung, sondern auch zwischen Mann und Frau. Die ungeheure Macht, die der Frau durch die sexuelle Überbewertung ihres Körpers zuwächst, vermag der Mann nur zu brechen, indem er die Frau auf den sexuellen Wert reduziert und sie, entsprechend seiner eigenen auf den Zeugungsakt reduzierten Sexualität, mit dem Wert der Frau für Fortpflanzung und Arterhaltung gleichsetzt. Eine Gesellschaft, die dem männlichen Körper den sexuellen Wert und dem Mann seine über den Zeugungsakt hinausgehenden sexuellen Bedürfnisse abspricht, betrachtet auch die Frau und ihre Sexualorgane vor allem unter dem Gesichtspunkt gesellschaftlichen Nutzens, führt ihre besondere erotische Attraktivität stets darauf zurück, daß die Frau mit der Brust über ein für die Arterhaltung wichtiges Organ mehr verfügt als der Mann. Die Frau steht in einer solchen Gesellschaft für Sexualität und Reproduktion, während der Mann, der sein Defizit an sexueller Bedeutung mit der

einer geistigen Leistung auszugleichen versucht, für Intellektualität und Kreation steht. Beiden Geschlechtern fehlt unter diesem Gesichtspunkt etwas, was das andere scheinbar im Überfluß besitzt. Uneingestandener Neid und Mißgunst sind die Folgen dieses in der traditionellen bürgerlichen Familie institutionalisierten Mangels und ein Ausschluß des jeweils anderen Geschlechts aus dem angestammten Herrschaftsbereich. Dies trifft für das weibliche Geschlecht, das nicht gerade im Ruf der Gewalttätigkeit steht, nicht weniger zu als für das männliche; nur daß Frauen zur Diskriminierung der Männer Wege wählen, die sich mit der rollenkonformen weiblichen »Sanftmut« vereinen lassen. Je weitgehender Frauen aus den Männerdomänen verbannt sind, um so entschiedener setzen sie sich in ihrer Domäne, dem Haushalt und der Familie, gegen den Mann durch. Zwar treten sie dort selten so brutal auf wie das »Vollweib« Gemma, das seinen Verlobten *mit männlicher Wucht ins Gesicht* schlägt (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 710), aber auf ihre Weise nicht weniger gewalttätig, indem sie etwa gemeinsame Kinder nutzen, um gegen den Mann zu intrigieren, oder damit drohen, ihm das Sorgerecht streitig zu machen.

Daß sich auch die Verhältnisse der Männer untereinander vor dem Hintergrund einer auf den Zeugungsakt reduzierten männlichen Sexualität schwierig gestalten, zeigt sich unmittelbar an Stachs Umgang mit Jahnn. Ohne die eigenen sexuellen Konflikte in Rechnung zu stellen, stuft Stach Jahnn als Mann ein, der als Homo- beziehungsweise Bisexueller sexuelle und psychische Konflikte zu bewältigen gehabt habe, von denen »normale« Leser nicht betroffen seien. Da Stach *Die Niederschrift* mit ebenso spitzen Fingern anfaßt wie deren Autor, entgeht ihm, daß dieser darin ein Werk schuf, in dem sich jeder Leser, ob homo-, bi- oder heterosexuell, männlich oder weiblich zu erkennen vermag.

Dies zeigt sich besonders anhand jener Textstelle, der Stach sich im Anschluß an die Ausführungen über Jahnns Körperbild widmet und die in der *Niederschrift* unmittelbar hinter Horns Bericht über die Ausflüge in die kühle Schönheit des norwegischen Fjords steht. Über die allabendliche Rückkehr von den Ausflügen im »heimatlichen« Urrland schreibt Horn: *Und das Nachhausekommen, in den Schein der Lampe treten, Tutein vorfinden.* (Jahnn, Niederschrift I, 498)

Inzwischen fühlt Horn sich dem Geist namens Tutein, der den toten Männerkörper bewohnt, so innig verbunden, daß dieser sich ihm immer stärker angleicht. Wie Horn in Urrland zu komponieren, so beginnt Tutein dort zu zeichnen; und unter den ersten männlichen Modellen ist auch sein »ewiger Freund« Horn. Mehrfach, berichtet Horn, habe Tutein ihn während der langen norwegischen Winterabende portraitiert. Nackt und unbeweglich, wie die inspizierten Leichen, drapiert Horn sich für Tutein auf dem Sofa und läßt den ehemaligen Leichtmatrosen seinerseits mit Tuschfeder und Pinsel erkunden, was er an und in Horn sieht. Da dieser den Zeichner Tutein mit der Schreibfeder im Griff hat, gestalten sich dessen Werke auf den ersten Blick so unverfänglich wie Horns mittlerweile auf mehrere hundert Seiten angewachsene Niederschrift: *Er bereitete mich darauf vor, daß es sich um eine lange Arbeit handle.* (Jahnn, Niederschrift I, 500)

Horn erkennt nicht, daß das bildnerische Werk, das Tutein an dieser Stelle in Angriff nimmt, sein eigenes spiegelt: *Endlich schien er fertig zu sein. Er zeigte mir das Bild, ein ungewöhnlich schönes und großes Blatt; wenige kräftige Kurven faßten die vielen Einzelheiten meiner Körperoberfläche zusammen.* Aber Horns ehrgeiziger Lebensgefährte ist mit der Leistung noch nicht zufrieden und bittet sich weitere Zeit aus, woraufhin Horn, der nicht ahnt, worauf Tuteins Portrait abzielt, diesem eine weitere halbe Seite einräumt und sich zugleich verpflichtet, keinen Einblick in den Fortgang der Arbeit zu nehmen: *Er arbeitete daran, wenn ich abwesend war.* [...] *Eines Tages, als ich von einem Spaziergang nachhause kam, lag das Bild in einem Passepartout auf meinen Bett.* (Jahnn, Niederschrift I, 501)

Zunächst fällt Horn nichts besonderes daran auf. Das Portrait scheint so nichtssagend und gewöhnlich zu wirken wie das, das Jahnn in der *Niederschrift* von Horn zeichnet: *Die weiße Haut, von den dunklen Kurven der Tuschlinien eingefaßt; die Buckel, Rundungen und Täler der Muskeln, abermals auslaufendes gewölbtes Schwarz; das Ganze mit einem Durcheinander bunter Farben überschwemmt.* Auch vor dem Auge des Lesers verwandeln sich die Schriftzeichen der *Niederschrift* in ein Wirrwarr farbiger Episoden, ohne daß sich ihm deren Bedeutung sogleich erschließt. *Im ersten Augenblick erkannte ich gar nicht, was es bedeuten sollte*, echot es dem Leser aus dem Buch entgegen; und erst

in diesem Augenblick erkennt er, daß Jahnn in Horn auch den Leser portraitiert hat, wie Tutein in seiner Darstellung Horns offenbar wunderbarerweise auch dessen Seelenleben: *Ich las eine Schrift auf dem unteren Rand des Bildes: »Anias, wie ich ihn gesehen habe, und wie meine Gedanken ihn inwendig sehen, und wie er mir trotzdem lieb ist.« – Dann war auch schon das Erschrecken in mir.* Horn ergeht es mit der enthüllenden Darstellung seiner selbst durch Tutein ähnlich wie dem Leser mit der seinen durch Jahnn; und beiden ergeht es wiederum wie Dorian Gray in Wildes *Bildnis des Dorian Gray*. Als dieser nach Jahren einen Blick auf das Portrait wirft, das der Maler Basil Hallward einst von ihm schuf, blickt er in das Gesicht des bösen alten Mannes, der er – der in den Augen seiner Mitmenschen ewig junge, schöne und liebenswerte Gray – inzwischen geworden ist. *Tutein hatte ganz offenbar meine Haut durchsichtig wie Glas gemacht und mein Inneres bloßgelegt; unter meinen Gesicht saß ein Stück des knöchernen Schädels.* Dieser weist Horn als den Spießgesellen des Todes aus, als den er sich dem Leser nicht präsentieren mag. *»Gefällt es dir nicht?«* fragt Tutein Horn *fast spöttisch* und stellt diese Frage im Sinne Jahnns auch an den Leser der *Niederschrift*.

»Ich weiß nicht«, sagte ich zögernd.

»Wir sind nicht anders und nicht besser; was den Heiligen erlaubt ist, kann wohl einem um die Wahrheit und die Genauigkeit beflissenen Zeichner nicht verwehrt sein.«

»Was meinst du damit?«

»Die Welt durchsichtig zu finden.« Doch einem Leser, der sich in Horn nicht erkennt, wird dieses uns inzwischen wohlbekannte ästhetische Prinzip, dem sowohl Tuteins Portrait als auch *Die Niederschrift* verpflichtet ist, ebensowenig sagen wie seinem literarischen Spiegelbild: *Ich wußte nicht sogleich, worauf er sich bezog; doch durch langes Schweigen enthob ich ihn einer Auslegung. So sprach er denn ins allgemeine.*

»Ich wollte dir auch durch das Bild beweisen, wie sinnvoll die Gestalt deines Bauches ist, mit dem du, so schien es mir kürzlich, nicht gut Freund bist.«

Doch Horn reagiert auf diese Erklärung so wenig wie die meisten Leser es auf eine entsprechende Ausführung Jahnns wohl tun würden. Vor Scham über Tuteins Worte zur Salzsäule erstarrt, schreibt Horn: *Ich schwieg auch jetzt noch, so daß er das Wort weiterführen mußte.*

»Schließlich ist das eine neue Art zu malen, dem Gegenstand der Darstellung nahezukommen.« (Jahnn, Niederschrift I, 502)

Nocheinmal bricht Tutein beziehungsweise Jahnn das Schweigen und versucht ein letztes Mal das ästhetische Prinzip seines Werkes zu rechtfertigen, um dem Uneinsichtigen deutlich zu machen, daß er keineswegs der einzige ist, den *Die Niederschrift* bloßstellt: *»Es handelt sich nicht nur um dich, mein eigenes Empfinden liegt auch darin.«* Doch dann scheint ihn die Hoffnung, den anderen mit Worten zu erreichen, zu verlassen: *»– Wenn du dich indessen schämst, zerreiße ich das Blatt. Dazu braucht es nur weniger Sekunden.«*

»Aber nein«, warf ich mich jetzt zwischen ihn und das Bild, »ich bin manchmal recht unerfahren –«

Er lächelte.

»Sieh es dir einmal genauer an«, sagte er milde, »ich glaube, es ist eine gute Arbeit.« (Jahnn, Niederschrift I, 502f.)

Stach befolgte Tuteins Rat und sah sich Jahnns »Bild genauer an«, kam in seinem Aufsatz *Die fressende Schöpfung* hinsichtlich der *Niederschrift* bezeichnenderweise jedoch zu keinem anderen Ergebnis als Horn hinsichtlich Tuteins Bild. Im Anschluß an die Ausführungen über Jahnns Körperbild schreibt Stach über diesen, wie Horn in der *Niederschrift* über den Zeichner Tutein: *Und Jahnn geht noch einen wahrhaft ungeheuren Schritt weiter: Das Innere des Körpers – vom europäischen Körperbild seit der Antike abgespalten und dem Diskurs der Anatomie überlassen – wächst dem »Fleisch« als dritte Dimension erneut hinzu.* (Stach 1992, 45)

Einmal abgesehen davon, daß es weit ungeheuerlicher wäre, wenn Jahnn im »Fleisch« statt des Dreidimensionalen, das es ist, etwas Zweidimensionales hätte sehen wollen, zeugt Stachs Bemerkung in ihrer Beschränktheit davon, daß ihm jene vierte – ästhetische, metaphorische und psychische – Dimension, die das von Jahnn »gezeichnete« »Portrait« kenn- und auszeichnet, vollkommen entgangen ist. Das seines Erachtens so Revolutionäre an der *Niederschrift* beschreibt Stach: *Atem, Blut, Gedärm werden zu organischen Formen, die nicht weniger ›Ich‹ sind als ›mein‹ Haar, ›mein‹ Gesicht. Auf einer Aktzeichnung, die der Matrose und Mörder von seinem Gefährten anfertigt, erscheint diese Tiefendimension als ein Gewirr farbiger Linien, die den Blick des Betrachters hinter der gläsernen Haut aufnehmen und durch eine innere Organwelt leiten.*

So läßt auch der für die tiefe Bedeutung von Jahnns Worten vollkommen blinde Stach sich von diesen durch den Text »leiten«, der von Jahnn nicht als Spiegel des menschlichen Körpers, sondern als Spiegel der Seele gedacht war, und zwar als Spiegel seiner eigenen Seele wie auch der Horns und der des Lesers. Der von all dem nichts ahnende Stach schreibt: *Horn ist zunächst peinlich berührt, fühlt sich »wie ein Schlachttier aufgebrochen«* [vgl. Jahnn, Niederschrift II, 514]. *Erst Jahre später begreift er, daß auf diesem Blatt das Schöne nicht ins Lehrhafte verzerrt, sondern vielmehr utopisch überboten wurde.*

Auch in Stachs Fall würde es an ein Wunder grenzen, wenn dieser heute, »Jahre« nach dem ersten Aufsatz über *Fluß ohne Ufer*, die Bedeutung des Werkes einsehen würde. Denn als Stach sich beim Schreiben von der *Niederschrift* noch so »peinlich berührt« fühlte, daß er nicht näher hinsehen konnte, hatte er die peinliche Berührung als solche gar nicht empfunden, sondern als die des Erzählers, mit dem ihn nichts zu verbinden schien; und doch war Stachs »Pein« schon dagewesen, nur daß er sie erst jetzt als solche empfindet – jetzt, da er Anlaß hat, sich seiner eigenen Worte zu schämen, weil sie nicht dem entsprechen, was er heute in der *Niederschrift* zu sehen und als Bild seiner selbst, des historischen wie des gegenwärtigen Stach, zu erkennen vermag: *»Ich war weniger entblößt als vervielfacht worden.«* (Jahnn, Niederschrift I, 514)

Diesen sich hier im Hinblick auf Stach als äußerst wahr erweisenden Satz zitierte dieser bereits zu einem Zeitpunkt, als er noch ahnungslos war und kommentierte: *Dieser Blick durch die Oberfläche, der das darunter Verborgene ruhig erfaßt, ohne es sogleich zwanghaft ›entlarven‹ zu müssen, ist der für Jahnn charakteristische Gestus.* Dennoch würde Stach sich heute beim Wiederlesen seines einst so »ruhig« formulierten Satzes »wie ein Schlachttier aufgebrochen fühlen«. Denn er sähe sich »gezwungen«, sich selbst als den zu »entlarven«, den er vor Jahren für einen anderen hielt: *Die Oberfläche ist aufgetragene, vergängliche Form; erst das Darunterliegende ist das Identische.*

3.7 Die Wahrheit kommt ans Licht, über Horns Verbrechen und die Fähigkeiten des Autors, der es erfand

3.7.1 *Es können mich Briefe erreichen.* Horns und Jahnns insgeheime Hoffnung auf Entdeckung ihrer Taten durch den Leser

Und weil das »Darunterliegende« stets »identisch« ist, spielt es auch keine Rolle, daß Stach zu dem Zeitpunkt, da Jahnn mit der *Niederschrift* ein Bild von ihm zeichnete, noch nicht geboren war; und es spielt auch keine Rolle, daß Jahnn heute, da wir ein Bild von ihm zeichnen, nicht mehr lebt; denn in gewisser Weise weilt Jahnn durch das Bild, das er von Stach ebenso zeichnete wie von sich und uns, noch immer unter uns. *Und ich hoffe noch immer, daß mich ein Brief erreichen wird. Wenn es auch unwahrscheinlich ist, so hoffe ich es doch. Der Brief eines Matrosen, der der Diener eines Reeders geworden ist.* (Jahnn, Niederschrift I, 581)

Hiermit meinte Jahnn keineswegs nur die »Briefe« der ihm wohlgesonnenen Leser, auch die »Briefe« der anderen »Matrosen« würden ihm dienlich genug sein, um ihn aus der Abgeschiedenheit seines Werkes zu befreien, das für immer im Dunkel der Schreibtischschublade zu verbleiben drohte. Ganz im Sinne des stets um die Existenz des Adressaten bangenden Jahnn schreibt Horn: – *Auch ein anderer Brief kann mich noch erreichen.* [...] *Mein Verleger kann mir schreiben.* (Jahnn, Niederschrift I, 582)

Denn den Druck der letzten vier Sätze der Symphonie *Das Unausweichliche* hat Horn selbst bezahlt und mit seinem Verleger vereinbart, dieser werde ihm das Geld nach den ersten neun Aufführungen zurückzahlen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 225). *Er könnte mir schreiben, daß nun doch, ganz wider alles Erwarten meine Symphonie in einer dieser großen Städte von einem dieser großen Orchester, die von einem dieser großen Dirigenten geleitet werden, aufgeführt werden soll.* (Jahnn, Niederschrift I, 582)

Übertragen auf *Fluß ohne Ufer* entspricht diese Hoffnung Horns dem sehnlichen Wunsch Jahnns nach einem wie auch immer gearteten öffentlichen Interesse an seinem Werk, das für seinen Verleger Karl Maack die Ausgaben rechtfertigen würde, die er in Gestalt von Vorschüssen bereits in das Werk investiert hatte und mit dem Druck

noch in es investieren würde. *Und daß einer der großen Köre – junge Knaben, die noch nicht onanieren, Frauen, die gebären können, Männer, die schon oft gezeugt – in die krausen Harmonien einsinkt, in die Takte, die ich aus Notenzeichen aufgebaut habe – und die Münder, wie ein Mund, die jungen Münder und die alten Münder, wie ein Mund, sprechen den Text, den Text, den ich ausgewählt, weil ich keinen besseren finden konnte.* »Den Text«, den wir lesen, der sich selbst deutet und gleichzeitig darauf angewiesen ist, durch uns, den »Kor«, gedeutet zu werden. *Und sie hören den Strom, das Toben und Klagen der Instrumente und unterstellen vielleicht, daß die Geigen, die Hörner, die Fagotte, Flöten, Trompeten, Klarinetten, Bässe und Posaunen den gleichen Text umschreiben.* Den auch wir deutend umschreiben. *Den Text, den sie nicht verstehen, der zu kurz ist, als daß sie ihn verstehen könnten, wenn sie nicht schon alles im voraus wissen: ER WAR'S, DER ALLES SAH BIS AN DES LANDES GRENZEN.* Und doch werden »sie«, »wenn sie nicht schon alles im Voraus wissen« und wenn sie darauf hören, was zwischen den »Tönen« erklingt, über die »Grenzen« des »Landes« hinaus sehen. *Wer sah? – werden sie fragen. Und welchen Landes Grenzen?* – Und wenn sie herausgefunden, daß es sich um den ersten Vers des Gilgamesch-Epos' handelt und bei IHM um den babylonischen Helden, der einst das von Euphrat und Tigris »begrenzte Land« regierte, das Zweistromland; und wenn ihnen das nicht genug ist und sie den Bezug zum »Komponisten« des Werkes herzustellen gewillt sind und erkennen, daß es sich bei IHM auch um Jahnn handelt und bei »des Landes Grenzen« um die Küsten Bornholms, auf dem er *Fluß ohne Ufer* schrieb, sind sie bereits an den »Grenzen« dessen angelangt, was sie vom Horizont ihrer Erfahrung mit dem Text überschauen können. *Hilft es ihnen, wenn man sagt, es ist die Vergangenheit?* Nein, denn das würde sie erst recht glauben machen, daß es dir nur um Gilgamesch ging, als du dies schriebst, wo es dir doch zugleich um Horn, um dich selbst, mich und alle ging, auch die, die zur Zeit, als du schriebst, noch nicht geboren waren, und deren Geschichte gleichwohl darin enthalten war, wie alles andere, das darin mitschwang und das noch nicht einmal DU vollständig »sahst«. *Es ist ein Held, der sah. Und es gibt keinen Helden mehr, wie er einer war.* Es sei denn, es fände sich in Zukunft einer, der diese Worte liest, wie ich Jahnns Worte las, wie dieser die des Gilgamesch-Epos' und sie durch *Die Niederschrift* deu-

tete, wie Horn sie mit dem *Unausweichlichen* deutete, und wir unausweichlich ihrer beider Deutungen des Epos' deuten, deuteten und immerdar deuten werden. – *Ich habe an Gilgamesch und Engidu gedacht, als ich den ersten Satz schrieb.* – Und ich an Autor und Leser. *Ich meinte, ich müsse es andeuten, daß ich an sie gedacht.* Daß ich an euch gedacht. *Daß ich an Tutein gedacht, meinen Freund. Und so ruft denn der eine Mund, der viele Münder hat, die eine Verkündigung, die ganz leer ist, weil sie sich auf keine Ewigkeit beruft.* Sondern in Ewigkeit ist, solange DU bist.
Doch bist du wirklich? Hast du dies Buch, das keines ist, nicht schon längst zugeschlagen wie die, die meine Worten nicht hören wollen, es taten, bevor es zu einem werden konnte? In Anbetracht des zweiten Teils der Trilogie schrieb Jahnn: – – – *Und sie fürchten sich vor dem zweiten Satz. Ich weiß es bestimmt, sie fürchten sich vor dem zweiten Satz, weil sie nicht wissen, wie all die Musik, die da aufbricht, zusammengehen soll.* Da sie doch nicht einmal wissen, wie sie mit sich »zusammengehen sollen«, geschweige denn mit dem anderen, den sie für einen wirklich anderen halten. *Mein Verleger hat es mir geschrieben, vor zwei Jahren, als er das Werk herausbringen sollte und sich weigerte, es zu drucken.* So fürchtete auch Jahnn sich davor, daß sein Verleger dies täte. – *Mein Verleger hat mir seinerzeit geschrieben, wie wundervoll der strenge Satz sei, die Instrumente, das Ganze.* (Jahnn, Niederschrift I, 583)
Sich die zahllosen Argumente vorstellend, die sein Verleger würde ins Feld führen können, um den Rücktritt vom Vertrag zu begründen, fuhr Jahnn fort: *Aber es sei ein Schandfleck in der Partitur oder ein Versehen – er wage nicht, an meinen Schwachsinn zu glauben: – Ein Orgelsatz, eine Passacaglia, die in eine schier unausgründbare langsam fließende, geradezu ungeheuerlich monotone Fuge einfließe, voller kontrapunktischer Kunststücke (und er hat sie sicherlich nicht alle gefunden, vielleicht nicht ein Zehntel der Kunststücke; er hat ja niemals Schneeflocken genau betrachtet).* »Schneeflocken«, die aus zahllosen formalen Varianten der immer gleichen kristallinen Struktur bestehen und damit der Textstruktur des *Flusses* frappant ähneln, der in der Tiefe weit ausgesponnener Motivkomplexe still dahinfließt, wie Schneeflocken fallen und alle gleichzeitig auf dem Boden zu landen scheinen. *Ich aber bestand auf Passacaglia und Fuge, auf der Gleichzeitigkeit, auf dem Schneefall.* Und fröstelnd: *Ich habe den Schneefall gesehen.* Wie ich ihn sehe, wenn ich sehe, daß der Tote, der diese Zeilen schrieb, der einzige ist, der mit

mir das Wissen um uns teilt, und es anderen angesichts meiner Worte nicht einmal kalt den Rücken hinabläuft. Oder es kommt anders. *Und vielleicht erreicht mich eines Tages ein Brief, und es steht darin, daß es doch zum Klingen kommt, daß ich von hier aus, über Meere und Länder hinweg, einen oder zwei oder zehn Menschen anrühre, und daß diese meine Vorstellung vom Schnee noch sein wird, möglicherweise noch sein wird, wenn ich nicht mehr bin, wie die Eichen noch sind* [die Tutein in die Erde Fastaholms gepflanzt habe] *obgleich Tuteins Hand nicht mehr ist.*
Es können mich Briefe erreichen; möglicherweise habe ich noch ein wenig Zeit, darauf zu warten. (Jahnn, Niederschrift I, 583f.)
Jahnn aber, den all die »Briefe« seiner Leser bereits erreicht hatten, noch ehe sie geschrieben waren, und der sie öffnete, wenn er die Augen schloß, um zu schlafen, und doch, Nacht für Nacht, wenn das weiße Licht des Mondes durch das Fenster seiner Stube fiel, nichts tat, als sie unter heftigen Schweißausbrüchen zu lesen – Jahnn aber beantwortete ihre Briefe mit diesen Worten: *Warum eigentlich habe ich die Symphonie »Das Unausweichliche« genannt? Glaube ich an das Unausweichliche?*

3.7.2 Das *Gift der Bücher*. Reemtsmas *Blutkur* nährt Jahnns Hoffnung

Ich glaube nicht nur daran, ich bin mir sogar sicher, daß es existiert; und nirgendwo zeigt es sich mir deutlicher als in jener Szene in der Mitte der *Niederschrift*, in der Horn und Tutein eine Bindung eingehen, die so innig ist, daß das, was dem einen der beiden widerfährt, nicht mehr spurlos am anderen vorüberzugehen vermag.
Doch würde es sich mir niemals so deutlich gezeigt haben, wenn mir dasselbe nicht mit Jahnn widerfahren wäre und es daher nun auch nicht mehr spurlos an all denen vorübergehen kann, die einst den Pakt mit ihm und auf diesem Wege auch mit mir geschlossen haben. Die meisten von ihnen zwar taten es, wie Horn, in einer Situation, der sie sich nicht inne waren; und taten es doch, wie Horn, um sich ihrer inne zu werden.
Nachdem Gemma Horn mit ihren Schlägen zutiefst gedemütigt hat, stürzt er in eine Krise, aus der ihm nur noch Tutein heraushelfen kann: *Er sah damals, wie schäbig ich bin.* (Jahnn, Niederschrift I, 727)

In diesem zeitlichen Paradoxon drückt Horn den inneren Zwiespalt aus, der ihn äußerlich in sich selbst und Tutein spaltet und der es ihm ermöglicht, sich über sein schweres Leid, den Liebeskummer um »Gemma« und den Tod »Tuteins«, hinwegzutäuschen.

Nicht anders erging es zahlreichen Deutern der Trilogie, nur daß es in ihrem Fall Jahnn war, der sie bereits durchschaut hatte, bevor sie ihre Essays über sein Werk geschrieben und von der darin zum Vorschein kommenden »Schäbigkeit« etwas gewußt hatten. Auch sie nahmen ihre »Schäbigkeit« erst in dem Augenblick zur Kenntnis, als ihnen das Buch, das sie lasen, zum Spiegel wird, wie Horn der Spiegel, in den er blickt, zum Fenster, durch das sein Freund Tutein nicht ihn, sondern das sieht, was hinter der Scheibe liegt: – *Er stand am Fenster und schaute hinaus.* (Jahnn, Niederschrift I, 728)

Wie von Ferne hört Horn *Tuteins Stimme, die gegen die Glasscheibe gerichtet war: »Wir sollten versuchen, so abscheulich zu sein, wie wir sind. Anias, wir sollten eine Ausschweifung versuchen, eine Besudelung, daß uns niemand mehr erreicht. Daß wir vor niemand mehr bestehen, nur noch voreinander.«*

Denn obwohl Horn »Tutein«, der ihm gegenüber im Raum hinter dem Spiegel steht, vor sich hat, »besteht« er »vor« dem Gegenüber noch längst nicht. Doch drängen die Worte, die er vom »Fenster« her beziehungsweise aus dem Nebel der vom Atem beschlagenen Spiegelscheibe vernimmt, ihn bereits nachhaltig, sein Leben zu ändern.

Horn, der Mühe hat, die Worte, die aus seinem Mund kommen, im vollen Ausmaß ihrer Bedeutung zu begreifen, bemerkt ungeduldig: *Er sprach immer nur gegen die Fensterscheibe.* Er möchte sich vorm Leser seiner Niederschrift nicht die Blöße geben, daß er von dem, was er beziehungsweise Tutein sagt, nur die Hälfte versteht: *Nun sagte er etwas von Ausschweifung. Das ist nun etwas, was er sich vorstellt, vormacht. Daran hält er sich fest.* Horn will nichts damit zu tun haben. Er kann sich nur eines darunter vorstellen: *Das ist ein Wort, fast so besudelt wie Verbrecher oder Mörder. Aber weniger einfältig.*

Diese letzte kurze, aber für ein Verständnis der »großen Ausschweifung« unerläßliche Bemerkung ist durch die »Fensterscheibe«, die sich beim Schreiben seines Vortrages zwischen Reemtsma und Horn ebenso schob wie zwischen Horn und Tutein, nicht durchgedrun-

gen. Auch Reemtsma deutet die »Ausschweifung« der beiden Freunde im Sinne eines Gewaltverbrechens. Mit diesem steht die »Ausschweifung« durch ihre häufige Nennung in den Prozeßakten des Falls de Rais zwar in der Tat in Zusammenhang, sie bedeutet jedoch gerade im Hinblick auf den Autor der *Niederschrift* und dessen Beziehung zu deren Leser ungleich viel mehr.

In Kapitel 3.2.2 haben wir vernommen, daß Reemtsma Jahnn in *Die Blutkur oder Die Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche und warum alles immer wieder auf den Mord hinausläuft* als Autor präsentiert, dessen latente Aggressionen in seinen literarischen Werken zum Ausdruck kämen. Seine These belegt Reemtsma unter anderen mit einer Textstelle aus Jahnns Drama *Die Krönung Richards III.*. Darin spielt Jahnn – wie Reemtsma richtig bemerkt – auf Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* an, und zwar auf jenen Dialog zwischen Danton und Julie, aus dem wir bereits in Kapitel 2.2.3.2 zitierten:

Danton: Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, - wir sind sehr einsam.

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. (Vgl. Reemtsma 1996, 57)

Mit dieser Äußerung Dantons hebt Büchner schon zu Beginn des Stückes die materialistische Weltanschauung des Septembermörders hervor – eine Weltanschauung, die mit dessen vollkommener Unfähigkeit einhergeht, sich in andere Menschen hineinzuversetzen. In *Die Blutkur* hingegen deutet Reemtsma diese Textpassage als Dokument von Büchners Weltanschauung. Reemtsma schreibt – und bezieht sich damit offenbar auf den berühmten letzten Satz des Zitates über das »Aufbrechen der Schädeldecken« –: *Dieses Bild, mit dem Büchner sagt, daß wir allein sind, und daß menschliche Zuwendung dort beginnt, wo dies nicht verleugnet wird, die Verleugnung aber in die Inhumanität führt, erregt in Jahnn eine Mord- und Folterphantasie* [...].

Nachdem er hiermit die eigene, der Dantons unverkennbar ähnelnde Weltanschauung kurzerhand auf Büchner übertragen hat, führt Reemtsma zum Beleg der These, »das Bild« vom »Aufbrechen der Schädeldecken« habe »in Jahnn eine Mord- und Folterphantasie erregt«, eine Textstelle aus *Die Krönung Richards III.* an. Darin tobt Richard III., dessen Verbrechen denen Dantons an Grausamkeit in nichts nachstehen und der wie Danton Gegner und Konkurrenten um die unrechtmäßig erworbene Macht stets fürchtet: *Ich werde den Kanaillen die Köpfe herunterschlagen lassen, auch wenn ich ihre Gedanken nicht zerfasern kann. Ich werde sie auf die Folter spannen, sie werden mir gestehen, was ich wissen will, daß man sich müht, die Krone mir vom Kopf zu stoßen, vielmehr den Kopf vom Rumpf – gleichviel, die Krone fällt.* (Jahnn 1988, 322)

Wer im Gegensatz zu Reemtsma zwischen Autor und Figuren zu unterscheiden pflegt, vermag in dieser Textstelle aus Jahnns Drama auch eine erhellende Deutung der Textstelle aus *Dantons Tod* zu erkennen – und zwar im Sinne der oben erwähnten materialistischen Weltanschauung Dantons, die diesen zum Verbrecher werden ließ. Denn mit den Worten: *Ich werde den Kanaillen die Köpfe herunterschlagen lassen*, stellt Jahnn nicht nur den Bezug zu den Septembermorden her, die das Ergebnis von Dantons mangelndem Einfühlungsvermögen sind und an dieser Stelle bei Büchner nicht direkt zur Sprache kommen, mit dem Zusatz: *auch wenn ich ihre Gedanken nicht zerfasern kann*, verdeutlicht Jahnn überdies die in Dantons Worten nur latent zum Ausdruck kommende Gewalttätigkeit.

Die Deutlichkeit, mit der Jahnn in *Die Krönung Richards III.* die sinnlose Gewalttätigkeit des Protagonisten herausarbeitet, verbietet es Reemtsma zwar, sich mit diesem zu identifizieren, ansonsten aber weist sein Verhalten als Deuter von Jahnns Werken frappante Ähnlichkeit mit dem Richards III. auf: Auch Reemtsma zeigt sich nicht in der Lage, sich Jahnn und dessen Absichten auf dem Weg der Einfühlung zu nähern und entlockt dessen Werken daher mit Gewalt ein Geständnis ästhetischen und moralischen Versagens. Doch liefert Reemtsma – und gleicht auch hierin seinem literarischen Spiegelbild – damit zugleich ein Geständnis seines eigenen Versagens, das sich womöglich hätte vermeiden lassen, wenn er genauer hingehört hätte, was Horn und Tutein in der *Niederschrift* über die »Ausschweifung«

sagen und was sich eins zu eins auf Jahnns Verhältnis zum Leser übertragen läßt:

»Was verstehst du unter Ausschweifung?« fragte ich, am Boden liegend. (Jahnn, Niederschrift I, 728)

Auch Horn fällt es offenbar schwer, die Worte aufzufassen, mit denen Tutein ihm daraufhin die Bedeutung des Begriffes erklärt: *Er drehte sich nicht zu mir um: »Das ist das Unerreichbare, das fast Unerreichbare, wonach wir uns sehnen. Ein Mensch verliert sich vollkommen. Gibt sich auf, löscht sich aus und hat gleichzeitig einen anderen, der sich verliert, sich aufgibt, sich auslöscht, ganz in seiner Gewalt.«*

In der Tat »verlor« Jahnn sich »vollkommen«, als er hinter seine Figuren zurücktrat und es riskierte, mit ihnen verwechselt zu werden. Doch gewinnt Jahnn dadurch zugleich eine ungeheure »Gewalt« über Leser wie Reemtsma, die sich mit dieser Verwechslung zugleich in den Figuren von Jahnns Werken spiegeln. Mit der keineswegs nur in die Breite »ausschweifenden« *Niederschrift* erfaßt Jahnn die Leser im Innersten und verhilft ihnen entweder mit sanfter »Gewalt« zur Erkenntnis: *»– Es ist eine Sehnsucht für uns. Sie kann uns in das uns bestimmte Dasein zurückführen.«* (Jahnn, Niederschrift I, 729)

Oder er liefert die Leser ans Messer, befördert ihre mühsam unterdrückte »Schäbigkeit« ans Licht, die sie Jahnn – nicht ganz zu Unrecht, wohlgemerkt – unterstellen. Auch er verletzt die Leser tief, indem er sie in ihrer und unser aller Schäbigkeit abbildet. Es besteht nur ein kleiner, wenn auch bedeutsamer Unterschied zwischen ihnen und uns. Im Gegensatz zu ihnen sind wir uns der Schärfe und Gewalttätigkeit unserer Worte bewußt. Da Jahnn um die Macht und Magie der Worte wußte, wußte er sie auch gezielt für seine Zwecke einzusetzen. Als er zum Beispiel Tutein, noch immer mit dem Rücken zu Horn, sagen ließ: *»Ich will dich nicht zwingen, denn dazu bin ich nicht gewalttätig genug. Ich will dich verführen, wie jeder echte Liebende den anderen verführt«* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 733), ging Jahnn zwar zu Recht davon aus, daß kaum ein Leser die Bedeutung dieser Worte verstehen, geschweige denn sie angemessen zu deuten wissen würde, aber er rechnete auch damit oder hoffte zumindest darauf, daß einige von ihnen sich so davon angesprochen fühlen würden, daß sie sich zu einer Erwiderung in schriftlicher Form entschlössen.

Tutein erklärt: *»Du sollst nicht in das Unwiderrrufliche hineingestoßen werden; du sollst zuvor alle Bedenken gemeistert haben; und ich will nichts, wenn du nicht mit Eiden versicherst, daß du es willst. Daß du das Bodenlose willst. Daß du zu mir hinabsteigen willst. Stufe für Stufe, bis wir irgendwo in den Grotten der Schuld und Abwege ineinander hineinverwachsen.«* Dies gilt ebenso wie für die Leser, die in den Pakt einwilligten, ohne sich der »Bodenlosigkeit« dieses Schrittes bewußt gewesen zu sein, auch für uns, die wir uns bereits seit einigen hundert Seiten im freien Fall befinden. Auch wir vergehen uns an den Unwissenden, wandeln auf den Abwegen, auf die Jahnn uns führt und müssen damit rechnen, daß wir nicht weniger ins Kreuzfeuer der Kritik geraten, wie dies seinerzeit unserem Auserwählten geschah. Der einzige Trost, der uns bleiben könnte, ist die durch Jahnns Werk und unsere Deutung gewonnene Gewißheit, daß die, die uns beschuldigen, nicht unschuldiger sind als wir, sondern nur so tun, als wären sie es. Tutein sagt: *»Ich habe dich bis jetzt gezähmt gesehen. In der Bezähmung bist du allmählich ein elender, ein unbegabter, ein reizloser Mensch geworden.«* (Jahnn, Niederschrift I, 734)

Mit diesen Worten sprach Jahnn die niederen Instinkte einiger Leser offenbar so stark an, daß sie sich herausgefordert fühlten, sich in diesem Punkt mit ihrem Gegner zu messen: *Ich sagte und spürte mich ganz als den Ekelhaften, von dem er sprach: »So wollen wir uns nochmals prüfen und aneinander messen.«* Doch in dem Augenblick, als sie es taten – und dies ist die Falle, in die Jahnn sie lockte –, setzten sie sich zugleich der Prüfung durch die anderen aus und müssen sich von ihnen an ihrem Gegner messen lassen. Folgerichtig schlägt Tutein Horns Angebot aus: *»Nein«, sagte er, »dafür ist es zu spät. Jetzt soll der Bessere von uns beiden so werden wie der Schlechtere ist. Und er soll nicht zaudern, wenn er auch von einem Menschen zur Bestie würde.«*

Da es allerdings vom Urteil der hinzugezogenen Richter abhängt, wer »der Bessere« oder »Schlechtere« der beiden ist, äußert Tutein sich auch nicht näher darüber, wer von beiden mit wem gemeint ist; im Grunde aber spielt dies auch keine Rolle, denn der Vertrag zwischen Jahnn und seinen Interpreten wurde in erster Linie geschlossen, um die Wesensverwandtschaft der Vertragspartner ans Licht zu bringen: *»Heute brechen wir miteinander. Oder wir vereinigen uns. Wir*

sind wahrhaftig nicht mehr hoheitsvoll.« [...] *Er hatte sich mir zugewandt. Sein Gesicht war bleich. Unendlich ruhig und ebenmäßig.*
Die Leser, die im erschöpften Anlitz Jahnns, das hinter Tuteins Totenmaske zum Vorschein kommt, ihre Taten erkennen und derentwegen Scham und Reue empfinden, seien getröstet: *Es ist kläglich, es zu gestehen, ich war davon anfangs nur betroffen. Später allerdings – – –* Denn wo Horn abbricht oder etwas ausstreicht, um weiter den Unschuldsengel geben zu können, offenbart sich dem Leser ein teuflisches Lächeln, das auch seine Lippen umspielt.
Horn willigt ein: *»Mein Wort bekommst du.«* (Jahnn, Niederschrift I, 735)
In dem Augenblick, da der Leser zur Feder greift, um das Versprechen einzulösen, etwas über *Fluß ohne Ufer* zu schreiben, hat er sich Jahnn bereits überantwortet: *Er preßte mich mit einem harten Griff an sich. Meine Handgelenke schmerzten in der Umspannung seiner Finger.* Der Leser zögert beim Schreiben, ein verwirrender Zwiespalt von Abgestoßensein und Hingezogenfühlen tut sich in ihm auf: *Ich fühlte die beiden Reihen seiner Zähne an meinem Hals; aber aus den Zähnen wurden Lippen.* Lippen, über die die Worte kommen, die der Leser nun, bei der Vertiefung in das bereits Gelesene, erneut liest und die allmählich das Bild prägen werden, das er sich von Jahnn macht und das zu diesem Zeitpunkt der Auseinandersetzung noch unscharf ist. *Dann begannen Tage des Schweigens, wie es sie noch niemals zwischen uns gegeben hatte.* [...] *Ich entsinne mich, ich lag wachend; mit weit geöffneten Augen schaute ich das Dunkle an; und die Bilder, die mein Hirn wahllos ausschüttete, bemalte Fratzen, Grashalme, flammende Kaninchen, gebärendes Nordlicht, graues Laub, das auf Papier getuscht ist, gespaltenes Knochenmark, das Sperlinge aufpicken, Menschenbauch, der sich in eine riesige Elefantenleber verwandelt, tanzende Sterne, die keine Gravitation hält, Regentropfen, die Tiefseefische befruchten, leserliche Buchstaben, die zu unleserlichen Worten zusammentreten.*
Solange der Leser die Gefühle, die *Die Niederschrift* in ihm auslösen, noch nicht rational erfaßt und einem Seelenzustand zugeordnet hat, empfindet er die Lektüre als unbeschwert. *Eine Welt, die durch keinen Gedanken und keine Assoziation zusammengehalten wird. Nur Bilder.* Kaum aber bemächtigt sich sein Verstand der »Bilder«, erscheinen sie ihm *fade und bitter zugleich* wie die *Lösung*, die Tutein Horn zu

trinken gibt (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 736). *»Es ist ein Gift doch weder so stark, daß es tötet, noch von einer Wirkung, die dir Unbehagen macht. Vielleicht betäubt es, nimmt dir ein paar Empfindungen und zerbröckelt die Bollwerke deiner Hemmungen.«* Doch bevor das »Gift der Bücher« die »Bollwerke« der »Hemmungen« des Lesers zu zersetzen beginnt, vergegenwärtigt *Die Niederschrift* ihm seine »Hemmungen«, wirft ihn zurück ins »Meer« seiner Erinnerungen: *Eine unausschöpfliche Tröstung, wie es sie in den Spielen der Kinder gibt, zog in mir ein.* (Jahnn, Niederschrift I, 737)

Tatsächlich schaffte Jahnn es, Reemtsma die »Spiele« ins Gedächtnis zu rufen, die er in der väterlichen Bibliothek mit dem »Weib« im *Brockhaus* trieb. *Tutein war bei mir wie ein Schatten. Er schaute mich an.* Unausweichlich näherte sich der Augenblick, da Reemtsma sich von Jahnn (und der ihm über die Schulter blickenden Öffentlichkeit) wie Becky von Tom ertappt fühlte. Einen letzten köstlichen Augenblick lang versank er in der Kindheitsgeschichte: *Ich schloß die Augen; ich spürte, wie sich ein warmer Flaum auf meine Haut senkte. Ein unbegreifliches Glimmen, das wie Scham meinen Körper mit einem Anflug von Röte färben mußte. Dann schien mir, eine vollkommene Finsternis verdrängte alle Vorstellungen aus meinem Hirn.* Spiele und Scham waren für Reemtsma unwiederbringliche Vergangenheit geworden, nur sein Interesse am Treiben und an den Gedanken von Dichtern wie Jahnn war noch vorhanden – an Dichtern, die in die »Phantasiekerker« ihrer Kindheit gesperrt blieben. *Eine zwiespältige Wißbegier, aus Furcht und Lust gespeist, rüttelte mich wieder aus dem Wohlbehagen auf;* und von nun an betrachtete Horns Spiegelbild Reemtsma alles, was er las, mit dem kühlen wachen Blick des geschulten Analytikers: *Die Wände, die Decke des Zimmers erschienen mir schwarz und weit abgerückt, schwarz alle Gegenstände, die mein Blick streifte.* (Jahnn, Niederschrift I, 738)

Das maskenhafte Antlitz, das sich in Reemtsmas Augen allmählich zwischen den finster leuchtenden Zeilen von Jahnns Werken abzuzeichnen begann, besaß den verzehrenden Blick einer *Bronzestatue, der die Emaille ausgefallen ist.*

»Du solltest die Augen wieder schließen«, sagte er. Denn nun gilt es, aus den Abgründen der eigenen Seele die Worte hervorzubringen, die den Unhold beschreiben, der zwischen den Zeilen der *Niederschrift* haust. *Als ich, wieder ungehorsam, die Augen aufriß, sah ich Tutein auf mich*

niederstürzen, ganz verwandelt. Denn es ist nicht Jahnn, der im Sog der gegenseitigen Anziehung unaufhaltsam auf den Leser »niederstürzt«, sondern die zwischen die Zeilen seiner Werke geworfene Projektion seiner selbst: *Er war etwas Weißes.* Das der Leser unausweichlich in den finsteren Gesellen verwandeln wird, den er bei der Niederschrift seiner Deutung nicht in sich erkannte: *Ich fühlte, wie das Weiße inmitten des Schwarzen sich mir hart anpreßte. Ein Stein, sein Kopf, rollte neben dem meinen aufs Kissen, seine Brust fiel als Last auf die meine.* Doch bewirkt das »Gift« der *Niederschrift,* daß dem Leser die Last, die ihm die »Ausschweifung« seines Essays in Zukunft bedeuten könnte, im Augenblick von dessen Niederschrift nicht bewußt ist: *Wiederum hatte sie kein Gewicht, denn mir war, als ob wir fielen, und daß es mein Streben war, schneller zu fallen. Er aber hielt mich, daß wir beisammen blieben.* Nur wenn der Leser sich beim Schreiben seiner selbst und des anderen so sicher ist, daß er auch nicht einen Augenblick darüber nachdenkt, was er da eigentlich schreibt, ist es Jahnn beschieden, die Führung zu übernehmen und dem Leser zur Erkenntnis zu verhelfen: *Es kam der Augenblick, wo er seinem Vorsatz folgte.* Der Leser ist inzwischen soweit mit der Figur verschmolzen, daß es Jahnn ein Leichtes ist, ihn durch diese hindurch zu steuern. Unter der über das Papier hineilenden Feder Jahnns ist der Leser gefügig wie Frankensteins Geschöpf zum Zeitpunkt seiner Erweckung: *Seine Finger waren in meinem Munde.* [...] *Er prüfte mich wie ein Händler ein Tier prüft, für das er einen hohen Preis bezahlen soll.* In der Tat konnte Jahnn sich nicht sicher sein, daß sich die Investition in den unbekannten Leser auszahlen würde: *Er blies mir Luft in die Nasenlöcher, um den Ton zu hören, den die Hohlräume anschlugen, damit er wisse, es ist ein Weg in mich hinein; wenn auch die Finger zu grob, der Atem, den er in seinen Lungen gewärmt, tastete ins gestaltvolle Dunkle.* Bis in die engsten und abgelegensten Winkel der Leser-Seele strömt Jahnns »giftiger Atem« und erweckt die dunkle Seite des anderen zum gestaltvollen Ausdruck der Worte und Sätze, aus welchen seine Deutung besteht: *Er faßte mit seinen Händen nach den Gelenken an meinen Gliedern und in die Fasern meines Fleisches. Ich fühlte, daß ich nackt war, und daß ein wohlberechneter Schnitt, ich weiß nicht wo, mich zertrennte.* (Jahnn, Niederschrift I, 739)

Wenn die Rechnung aufgeht, empfindet der Leser den Schmerz, den Horn an dieser Stelle nicht verspürt: *Der Händler drang mit seinem Zugriff bis zu den Häuten der Muskelscheiden;* und wenn die Rechnung aufgeht, spürt der Leser an dieser Stelle, daß das Messer seine Seele soeben von oben bis unten entzweigeschnitten hat und daß dieser Schnitt die Grenze zwischen dem empfindsamen Teil seiner selbst und dem fühllosen markiert, den der Leser für Jahnn hielt: *Er umklammerte etwas Willenloses, fast Gefühlloses, mich, mit seinen Fäusten und Knien.* Das schmerzhafte, dem »eingeschlafenen« Teil seiner Seele entsprechende Kribbeln vergegenwärtigt dem Leser, daß der Fremde im Spiegel der *Niederschrift* so gewiß er selbst ist wie die Hand, die seine Deutung schrieb. *Nach seiner furchtbaren Betrachtung meines Wesens sagte er, ich hörte es, mit heiserer Stimme gegen meine Stirn:*
»Das bist du.«
Im Spiegel, in den der schwarze Zeilenfluß der *Niederschrift* sich in seinen Augen verwandelt hat, erkennt der Deuter neben sich nun endlich auch den, der ihm den Spiegel vorhält. *Die letzten Stunden dieses Tages und die der Nacht wurden aus dem Strom der Zeit herausgeschöpft und in das ewig Nichtseiende entleert, sie leuchteten wie ein dünner Strahl aus Quecksilber.* – – – Ein »Strahl aus Quecksilber«, der sich im einen oder anderen Fall in das Gold verwandelt, das *Die Niederschrift* dem verspricht, der in ihr die Materia Prima seines Werkes sieht.
Doch wird die sanfte Gewalt der Ausschweifung nicht allen Deutern zur Erkenntnis gereichen. Die, deren Angst vor ihr und dem mit ihr einhergehenden Schmerz zu groß ist, werden im »Quecksilberstrahl« des Zeilenzwischenraumes ein tödliches Gift und in der Ausschweifung ein Gewaltverbrechen wittern. Wie der ehemalige blinde Passagier, dem der Verführungsversuch des Freundes am Ende nicht geheuer zu sein scheint.
Ich erwachte, lag in meinem Bett. Der Zauber der Ausschweifung ist für ihn bereits am Morgen danach verflogen: *Ich lag noch immer nackt da. In meinem Brustmuskel klaffte eine Wunde.* Die ihm peinlich ist, ohne daß er sich ihrer Pein bewußt wäre: *Sie schmerzte nicht, sie klebte. Klebte und floß.*
Die meisten Leser verletzt Jahnn auf Anhieb nur bedingt. Es bleibt dabei, daß sie sich von seinem Werk abgestoßen fühlen, wenngleich es ihr Blut vor Scham in Wallung bringt: *An meinem Schenkel klebte und*

floß es auch. Ich war mit Blut besudelt. Mit salzigem, übelriechenden Blut. Die Schamgefühle, die *Die Niederschrift* in ihnen auslöst, sind von einer solchen Unmittelbarkeit, daß der Abbruch der Lektüre in vielen Fällen nicht ausreicht, sich davon zu befreien. Zwangsläufig beginnt der Leser sich Gedanken über den zu machen, der für die »Sauerei« verantwortlich ist: *Mitten im Zimmer stand Tutein und wusch sich vom Kopf bis zu den Füßen.* Hiermit brachte Horn manchen seiner Doppelgänger aus Fleisch und Blut auf die Idee, dem sich ihres Erachtens in Unschuld waschenden Jahnn anzudichten, was sie bewegte: *Ich entdeckte den Mund einer großen Wunde an ihm.* (Jahnn, Niederschrift I, 740)

So projiziert auch Reemtsma die »Wunde«, die Jahnn ihm mit der *Niederschrift* »schlug«, auf diesen: *Ich dachte: ich stinke nach seinem und meinem Blut. Er stinkt nach meinem und seinem Blut.* Da Reemtsma aber weder mit »seinem Blut« noch mit dem Jahnns etwas zu tun haben will, versucht er sich dessen zu entledigen, indem er es nicht im übertragenen, sondern im wortwörtlichen Sinne versteht, und unterstellt, auch Jahnn habe es so verstanden und nicht genug davon bekommen können: *Er experimentiert. Er will beweisen, daß er ein Mörder ist. Er ist rückfällig.* –

Bei der Fülle von Bildern in Jahnns Werken, die sich um gewalttätige Handlungen und Blut als Symbol für die zwischenmenschliche Bindung drehen, scheint Reemtsma in dieser Hinsicht leichtes Spiel zu haben. *Die Blutkur* ist denn auch kaum mehr als ein Sammelsurium von Textstellen, hauptsächlich aus den für seine Zwecke ergiebigeren Frühwerken Jahnns, mit denen Reemtsma diesen der Blutrünstigkeit zu überführen versucht. Reemtsma läßt diese Textstellen großteils für sich sprechen. Doch tun sie dies nicht unbedingt in dem Sinne, in dem Reemtsma sie sodann mit wenigen Sätzen auslegt; so daß er im Grunde das Gegenteil des Beabsichtigten erreicht. Mit jedem zitierten Wort, mit dem er Jahnn in der Öffentlichkeit zu »besudeln« sucht, besudelt er sich selbst und seine Deutung und legt Zeugnis von der innigen Beziehung ab, die er bei seinem Flirt mit Jahnns Werken zu deren Verfasser aufgebaut hat.

Um die These zu belegen, bei Jahnn habe es sich um einen verkappten Gewalttäter gehandelt, zitiert Reemtsma zum Beispiel einen Brief, den Jahnn am 21. September 1915 mit zwanzig Jahren an den

siebzehnjährigen Bruder seines damaligen Lebensgefährten Gottlieb Harms schrieb. Dieser Brief an Arthur Harms steht im Kontext des sogenannten »Norwegischen Tagebuches«, eines längeren, weitgehend fiktiven essayistischen Textes, in dem Jahnn sich kritisch mit dem Christentum und dessen menschen- und lebensfeindlicher Sexualmoral auseinandersetzte. Der Eifer, mit dem der zwanzigjährige Jahnn den siebzehnjährigen Harms über die Unschuld des sexuellen Begehrens und die Rechtmäßigkeit von dessen Befriedigung aufklärt, läßt zwar vermuten, daß Jahnn – was auch aus seinen frühen Tagebüchern hervorgeht – im Alter des Adressaten selbst noch von Schuldkomplexen und Gewissenskonflikten geplagt gewesen war. Doch zeigt die für die damalige Zeit und sein Alter überaus freizügige Einstellung hinsichtlich Körperlichkeit und Sexualität, daß Jahnn diese Konflikte zum Zeitpunkt der Niederschrift des Briefes bereits bewältigt hatte. Nicht nur, daß er Arthur Harms ohne Scham den Grund mitteilt, weshalb er einen Teil des Briefes nicht selbst schrieb, sondern Arthurs Bruder Gottlieb diktierte: *Ich habe nämlich erneut eine Schweinsbeule am Popo, gerade zwischen den Schenkeln. Die beeinträchtigt das Sitzen ein wenig.*

Mit viel Einfühlungsvermögen äußert sich der junge Jahnn auch über heimliche Versuche der damals weitgehend unaufgeklärten Jugendlichen, ihr Verlangen durch Selbstbefriedigung oder verbotene sexuelle Kontakte zu stillen. Über das neu entdeckte und daher ungestüme sexuelle Begehren junger Menschen schreibt Jahnn: *Man hat sie nicht suchen geheißen danach, sie mußten in sich entsetzliche Qual austragen und es war sicher keine Schuld, wenn eines Tages diese Qual ausbrach und sie etwas tun ließ, das sie ganz geheim hielten oder nur Kameraden zu sagen wagten, weil an ihnen dasselbe war. Ich meine, daß sie ihre Hände nahmen, um sich zu erlösen, unbewußt, oder heimlich Lüsternes mit Mädchen hatten oder sonst etwas trieben, das ihnen wie Unreinheit war.*

Überdies zeigt sich bereits in diesem frühen Dokument die besonders im ersten Akt des *Pastor Ephraim Magnus* thematisierte Abneigung Jahnns gegen die Neigung der Menschen, die Liebe als etwas Bedingtes aufzufassen, sie als etwas ausschließlich dem Menschen eigenes zu betrachten oder als etwas, das institutionalisierten Beziehungen wie der Ehe vorbehalten oder an bestimmte Sexualpraktiken gebunden ist: *Liebe aber ist etwas Allgemeines, von Anfang an gewese-*

nes. [...] *Sie hat keine Grenzen, gar keine.* [...] *Vielleicht kann man sagen, daß sie die Sehnsucht nach Berührung mit irgend einem Wesen ist.*
Bereits mit zwanzig Jahren sieht Jahnn in der Liebe etwas, das Sexualität und Körperlichkeit maßlos überschreitet: *Diese Berührung beginnt mit dem Befühlen einer Hand – und dann kommt das Küssen, die Umarmung – und später dann das Ineinanderfließen zweier Wesen, die Hochzeit.*
Fünfundzwanzig Jahre später wird Jahnn dafür das weniger »einfältige« Wort »Ausschweifung« verwenden. Doch bereits in diesem frühen Brief an Arthur Harms beugt er eventuellen Mißverständnissen der Begrifflichkeit gezielt vor: – *Ich sage Hochzeit und nicht Ehe, weil Du leicht glauben könntest, es müßte eine Trauung oder eine Heirat gewesen sein. – Trauung und Heirat sind etwas, das der Ordnung wegen geschieht, es ist nichts wesentliches.*
Schon zu diesem Zeitpunkt verlangte das Thema »Liebe«, ein Grundthema von Jahnns Werk, Jahnn eine Sprache und Bildlichkeit ab, die es ihm erlaubte, den Liebesakt, losgelöst von allen gesellschaftlichen Kosten- und Nutzenrechnungen, als einen Akt der Selbstopferung darzustellen: *Es ist schwer, daß ich Dir von dieser Hochzeit zuerst sprechen muß, weil ich nur so zu den Dingen kommen kann, die man Dir zu sagen freventlich unterließ.*
Bevor er zur Aufklärung über das sexuelle Begehren seines jugendlichen Adressaten kommt, möchte er ihm das Wesen dieses Begehrens, die Liebe, erläutern. Denn diese befreit das Begehren von der Schuld, mit der es durch die christliche Sexualmoral in Verbindung gebracht wird und verschafft ihm seine Daseinsberechtigung: *Ich will annehmen, da seien zwei Menschen, die liebten sich sehr, sie haben unbändige Freude an ihren Küssen.* Aber das allein ist es eben nicht, worin ihre Liebe zueinander besteht. Die Bindung zwischen ihnen ist so innig, daß sie alles für den anderen tun würden, auch wenn sie sich selbst damit schadeten: *Glaubst Du nicht, daß sie es fertigbringen, für einander ihr Blut zu opfern? Es genügt ihnen nicht, daß sie es einander sagen, sie wollen es beweisen*, denn ihre Liebe zueinander bemißt sich nicht an den Worten, die sie etwa vor dem Traualtar einander versprechen, sondern an den Taten, die sie mit- und füreinander begehen: – *und siehe, der eine, den wir Mann nennen wollen* [weil es sich bei »ihm« ebensogut um eine Frau handeln kann] *beißt sich tief in den Arm, daß*

das warme Blut hervorströmt – und er gibt es dem andern, seiner Frau [die ebensogut ein Mann sein kann] *zu trinken. Und wie sie es in sich einsog, da wurde in ihrem Leib ein Kindlein draus, das nach einer langen Zeit hervorbrach und Leben ward.*

Gewiß besitzt dieses Bild der »Bluthochzeit« noch nicht die Kraft, die spätere Ausarbeitungen des Hochzeitsmotivs wie etwa die große Ausschweifung besitzen. Doch schon an dieser frühen Variante läßt sich klar erkennen, daß es Jahnn nicht darum ging, dem siebzehnjährigen Harms zu erklären, wie Kinder gezeugt werden, sondern darum, ihm mit Hilfe eines treffenden Vergleichs zu vergegenwärtigen, wie tief das Gefühl der Liebe empfunden werden kann und welche Selbstüberwindung sie einen Menschen unabhängig von Geschlecht oder sexueller Orientierung kosten kann.

Reemtsma aber, der die metaphorische Bedeutung des sorgfältig ausgearbeiteten Bildes verkennt und sich auch keinerlei Mühe gibt, ihr nachzuspüren, macht sich über die einfühlsamen Worte des jungen Jahnn lustig. Im Anschluß an das immerhin eine halbe Textseite der *Blutkur* einnehmende Zitat aus dem Brief vom 21. September 1915 schreibt er: *Wir sind geneigt, mit dem Wagner des Zweiten »Faust« auszurufen: »Behüte Gott! wie sonst das Zeugen Mode war, erklären wir für eitel Possen.« Aber sehen wir von der latenten Lächerlichkeit dieser Stelle ab, die natürlich durch den Zarathustra-Ton des 21jährigen gesteigert wird, so müssen wir eben festhalten, daß hier das Thema angeschlagen wird, das in unendlicher Repetition und Variation im Werke Jahnns immer wiederkehrt, die Maß- und Grenzenlosigkeit der Liebe, die bürgerlicher Ordnung, ja, im Grunde menschlicher Ordnung fremd, sich im Niederreißen der Grenzen zwischen den Körpern beweist, in der – immer wieder – Blutvermischung, bis hin zu der, die Tutein und Horn am Ende des ersten Teiles der »Niederschrift des Gustav Anias Horn« verbindet* [sic]. (Reemtsma 1996, 45)

Das Lachen wäre ihm womöglich im Halse stecken geblieben, hätte Reemtsma bedacht, daß seine verächtlichen Worte einst das Opfer werden könnten, daß er dem »Geliebten« Jahnn darbringt. Als er sie niederschrieb, behandelte er diesen zwar wie ein leichtfertiger Liebhaber seine »Auserwählte«, doch immerhin so heftig begehrte er Jahnn, daß er diesem, nachdem er dessen »blutrünstige« Werke gierig zur Kenntnis genommen hatte, eine Deutung schenkte, die ihre Abstammung nicht verhehlt:

Nur die beiden Wunden bluteten. Ich sagte:
»Ist es denn möglich, daß es dir Freude macht –?«
»Was soll mir Freude machen?« fragte er langsam.
»Das – das Fleisch zu öffnen, um nachzuschauen, was dahinter – was darinnen – daß es blutet.« – (Jahnn, Niederschrift I, 740)

In Horns Gestammel mischt sich unverkennbar der Tonfall der Verunsicherung, mit dem Reemtsma sich in der *Blutkur* als unschuldig am weiblichen Körper herumhantierendes Kind präsentiert.

»Ich verstehe«, sagte er leise, »du hältst mich für einen schäbigen Mörder.«

Aus Tuteins Worten spricht Jahnn, der sich im gleichen Alter wie Reemtsma und Horn beim Schreiben Gedanken darüber machte, was der Leser aufgrund von Szenen wie der »Ausschweifung« über ihn denken könnte: *»Ich bin dabei, diese Unterstellung ein wenig genauer zu untersuchen. Ich kann dir schon jetzt sagen, es gelüstet mich nicht, ganz und gar nicht, zu wissen, was hinter der Haut ist, die ich durch Mord verändert oder mit Wut angefallen habe.«*

Diese Worte gelten außer für Jahnn auch für den Ritualmörder Horn beziehungsweise de Rais, dessen Gewalttaten im Grunde ebenfalls mehr als auf den leiblichen auf den seelischen Gehalt seiner Opfer beziehungsweise seiner selbst abzielen: *»Es gelüstet mich nur, zu erfahren, was in dir ist. Ich bin nur dein Mörder. Ein privater Deinmörder. Dein Vampir. Ich habe dein Blut getrunken. Du hast mein Blut getrunken.«* Hierfür sind Jahnns und Reemtsmas Werke der Beweis. *»Natürlich schmeckt es nicht gut. Man muß dich chloroformieren, damit das Gräßliche und das Lustmörderische in dir und mit dir geschehen kann.«*

Doch bedeutet die Tatsache, daß »das Gräßliche und das Lustmörderische« durch Jahnns Werke »in und mit« Horn wie »in und mit« seinen Doppelgängern aus Fleisch und Blut »geschieht«, noch lange nicht, daß sie dies auch erkennen. Wenngleich Horn bemerkt: *Es gibt intellektuelle Mörder; sie üben sich in Gedanken. Es gibt Muskelmörder, sie üben mit den Händen.* (Jahnn, Niederschrift I, 741)

Horns Doppelgänger sehen weder in sich noch in Jahnn den »intellektuellen Mörder« und in Jahnn immer nur den »Muskelmörder«, der er in ihren Augen gewesen wäre, hätte er sich nicht auf dem Papier »ausgetobt«. Da Jahnn sich nicht darauf verlassen konnte, daß seine »Auserwählten« sich ihres Handelns aus freien Stücken inne werden würden, ließ er sich etwas einfallen, das dies unabhän-

gig von der Sichtweise seiner Partner offenbaren würde: *Tutein konnte die schwere Enttäuschung nicht verbergen, die sich seiner bemächtigt hatte.* [...] *Er fiel vor mir nieder und betete mich an mit so abgründigen und verwirrten Gebeten, daß ich erschrocken zu zittern begann und mir vor Scham die Hand vor die Augen hielt.* (Jahnn, Niederschrift I, 753)

Doch würden vielleicht einige Leser die »Scham«, die sie angesichts solcher Textstellen überkäme, überwinden, wenn Jahnn Tuteins Verhalten zum Spiegel seiner Anstrengungen machte, dem Leser der *Niederschrift* nahe zu kommen: *Seine Seele war naß vom Schweiß der Gedanken. Er rang mit einem jener Engel, von denen man sagt, daß sie die Anordnungen des göttlichen Willens mitteilen, wenn in höchster Besessenheit ein Mensch, jenseits der Abtrünnigkeit, das Gedankenwerk der Harmonie durchbricht.* Jahnn hoffte, daß einer aus der Engel Ordnungen ihn hören werde, wenn er schrie. *»Ich will, ich will, ich will«, schrie er, »daß ich mit einem Menschen zusammenwachse, eins mit ihm werde.«* In allen erdenklichen Tonlagen formulierte er seinen Antrag an den Unbekannten neu, *dann war seine Stimme leiser und ergeben: »Sollte es dahin kommen, daß ich mich aufschlitze und du in mich hineinspeist und ich über deinem Auswurf wieder zusammenwachse –.«*

Diese Bitte stieß bei dem ordnungsliebenden Reemtsma auf alles andere als taube Ohren: *In Tuteins Worten spricht sich die namenlose Enttäuschung des sich zurückgewiesen erlebenden, auf sich selbst verwiesenen Kindes, dessen Ich-Entwicklung noch ganz am Anfang steht, und das in sich nichts hat, wo es sich, zurückgewiesen, wiederfinden könnte, aus.* (Reemtsma 1996, 55)

Und siehe, kaum hat Reemtsma seinen Sermon abgelassen und den um Liebe bettelnden Jahnn zurückgewiesen, »wächst« dessen Werk über Reemtsmas »Auswurf« »zusammen« und ruft andere, weniger ordnungsliebende Engel auf den Plan: *Wir gingen zum Stadtphysikus, Ritter des Serafimordens und einer anderen hohen Auszeichnung, Doktor Jenus Boström.* (Jahnn, Niederschrift I, 755)

Und siehe, einer der Engel, der ein *ziemlich unreines wissenschaftliches Interesse* an »Tuteins« Sache hat (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 758), erklärt sich in Gestalt des morphiumsüchtigen Doktors bereit, das Blut »Horns« in einem einzigartigen Experiment mit dem »Tuteins« zu mischen. Tutein verkündet: *»Ich habe das Tor gefunden, durch das wir*

einmarschieren können, um wahrhaftige Brüder zu werden« (Jahnn, Niederschrift I, 756)
Dieses »Tor«, von dem Jahnn bereits am Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn träumte und das er zum Emblem der Glaubensgemeinde Ugrino machte, besteht zur einen Hälfte aus *Fluß ohne Ufer* und zur anderen aus den Interpretationen derer, die Jahnn mit seinem Werk so entflammte, daß sie ihr Herzblut und das der anderen Leser für ihn opfern, wie er das seine für sie opferte. *»Anias, es kommt nur darauf an, daß man nicht nachgibt«, sagte er, »daß man fordert, fordert, allen Gewalten, die wider einen sind, ins Gesicht schlägt.«* Berauscht von seinen Worten setzen wir uns über alle Einwände hinweg, die man gegen die hier vorgenommene Mischung der Textsorten vorbringen könnte: *Er warf den Kopf stolz zurück und erklärte mit überzeugter enger Stimme, daß er, trotz mancherlei Bedenken, zum Versuch bereit sei, die Verantwortung auf sich nehme.* (Jahnn, Niederschrift I, 758)
So heißt es über »Doktor Boström« und: *Die Grenzen des moralisch Zulässigen, die Gewissenhaftigkeit seines ärztlichen Handelns verschwammen an seinem trüben vergifteten Urteil.* Doch ist unser Urteil gewiß nicht »trüber« und »vergifteter« als das unserer Kritiker. Im Gegensatz zu ihnen sind wir uns des Rausches bewußt, in den uns *Die Niederschrift* versetzt: *In unserer Gegenwart nahm er eine Spritze. »Das begeistert«, sagte er, »und es schadet nicht. Ich habe eine Methode erfunden, die alle schädlichen Wirkungen – –«* Doch das haben wir bereits vernommen. *Wir waren seine Mitwisser wie er der unsrige.* Kommen wir zur Sache:
Horn beschreibt die Apparatur, die dem Doktor zum Experiment dient; und es zeigt sich, daß Boström in der Tat ähnlich vorgeht wie wir (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 759). Nur daß er statt Teilen aus den Werken Jahnns und dessen Deuter Teile von Tuteins und Horns Blut nimmt und mit Hilfe zweier Glaspumpen in den Körper des jeweils anderen leitet, wie wir dies hier mit den Corpora von Jahnns Werken und denen der Deuter tun.
Dieses Procedere wiederholt Boström solange, bis das Blut der Versuchsteilnehmer zur Hälfte ausgetauscht ist: *»So«, sagte der Meister des Versuchs und zog am Stempel der Pumpe, »wir werden jetzt eine neue Art von Verwandtschaft beweisen.«* Und zwar, indem wir die den verschiedenartigen Werken entnommenen Textmengen in den Kontext des jeweils anderen stellen und sie nicht nur unter dem Gesichtspunkt

des anderen deuten, sondern auch ihr bei aller Verschiedenheit gemeinsames metaphorisches Wesen sichtbar machen, das nur dem einen der »Probanden« bisher sichtbar war.

»Tutein« wird durch den Bluttausch noch hellsichtiger, als er es – wie sein Portrait von Horn zeigt – zuvor bereits gewesen war. Nach der »Ausschweifung« durchdringt er mit seinen Blicken ihrer beider Körper. Er verkündet: *»Ich sehe ganz deutlich durch meine Haut hindurch. So, wie ich dich auf jenem Bilde dort gesehen habe. Ich sehe da einen Engel, einen englischroten Engel, wie sie Jean Foucquet auf dem Bild der Agnes Sorel, der berühmten Geliebten Karls VII. von Frankreich, als Jungfrau Maria, gemalt hat.«* (Jahnn, Niederschrift I, 764)

Ein Blick auf dieses Gemälde (vgl. Abb. 21) verrät, daß Agnes Sorel als Jungfrau Maria auf einem Thron sitzt und nur Augen für den auf ihrem Schoß sitzenden Sohn hat. Auf ihn, Fleisch von ihrem Fleisch, blickt sie zärtlich hinab. Der vom heiligen Geist gezeugte Säugling aber schenkt der dargebotenen kugelrunden, nackten Mutterbrust, die fast so groß ist wie sein Kopf, keine Beachtung. Er hat offenbar soeben die zahlreichen ihm in Gesichtsausdruck und Körpergröße auffallend ähnelnden Engel entdeckt, die dicht gedrängt um den Thron herumstehen und die seine Mutter nicht zu sehen scheint. Mit dem Finger zeigt er auf einen der Engel, der hinter dem Saum des die Sicht versperrenden mütterlichen Pelzmantels hervorlugt und rot ist wie der, den Tutein in sich erkennt. *»Die Engel auf diesem Bilde sind teils blau, teils rot, wie in Anatomiebüchern das Schema unseres Blutkreislaufes.«* Wobei die rot gefärbten Adern die Arterien bezeichnen, die das sauerstoffhaltige Blut zu den Organen transportieren, die blauen aber die Venen, die das kohlendioxidhaltige Blut zum Herzen zurücktransportieren. *»Aber was ich durch meine Haut hindurch sehe, ist nur rot, ein Gespinst, das mir vom Herzen ausgeht und mich wie Wurzelwerk durchwachsen hat, ein Geflecht von Adern, das mir überall hindringt; und wenn ich genau hinschaue, dann erkenne ich, DU bist es.«*

Wie Tutein nach dem Bluttausch Horns Blut im Gewebe seiner Adern, so sah Jahnn nach der Veröffentlichung der *Niederschrift* die Deutungen im geistigen Raum zirkulieren. Da die meisten Leser, deren »Blut« durch die »Adern« des *Flusses* floß, nur halb so hellsichtig waren wie Jahnn, wirkte sich ihr »Blut« zunächst so negativ auf das Corpus von Jahnns Text aus wie Horns nährstoffreiches Blut

widersprüchlicherweise auf Tuteins Körper. Nach dem Bluttausch ist Tutein so erschöpft, als wäre das frische Blut seines Freundes mit Kohlendioxid angereichert. Er überlebt die »Ausschweifung« um noch einige Jahre weniger als Jahnn die Niederschrift seines großen Werkes. Als er die Wundverbände der Freunde wechselt, entdeckt Boström: *Bei Tutein hatte sich Eiter in den unbedeutenden Wunden gebildet. Doktor Boström schüttelte den Kopf und legte neue Verbände an.*
»Eine Kleinigkeit in Ihnen hat sich gegen das Experiment gesträubt«, sagte er geschäftsmäßig. (Jahnn, Niederschrift I, 765)
Kurz darauf schreibt Horn über Tutein: *Es erwies sich glücklicherweise, er war nicht eigentlich krank, er war nur anfällig und auf eine unbegreifliche Weise aller Gegenwart und Verantwortung enthoben.* Was das zu bedeuten hat, versteht Horn so wenig wie die meisten Leser die Existenz des Schriftstellers Jahnn: *Schaute man ihn an, dann stand in seinen großen unruhigen Augen zu lesen, daß er litt.*
»Horn« hingegen geht es nach dem Bluttausch blendend. Tatsächlich scheint ER, nicht Tutein der »Vampir« zu sein, der sich vom Blut des anderen nährt: *Mir selbst war, nachdem die Ermattung der ersten Tage von mir gewichen, ein so reiches Gefühl an Selbstbewußtsein, Zuversicht und Frische geblieben, wie es mich hin und wieder als Jüngling überströmt hatte – wenn ich im Theater saß und sich die Ouvertüre einer Oper mit dunklen rauschenden Schwingen entfaltet hatte, oder wenn sich die Wechselreden in einem Drama schön oder heftig, doch unausweichlich zu einem Sturm der Seelen verdichteten, zum Triumph des Bösen, zu jener gottlosen tragischen Wirklichkeit, in der das Gute allein steht und in heidnischer Einsamkeit verlischt wie ein Licht, das unbeschützt in brausende Nacht hinausgetragen wird.*
Daß das tragisch endende Stück, das Horn von der Sicherheit des Zuschauersessels aus zu sehen glaubt, der dramatischen Wirklichkeit seines Lebens entspricht, das sich unausweichlich in den »Wechselreden« zwischen ihm und seinem Mörder Ajax von Uchri verdichten wird, entgeht ihm zu diesem Zeitpunkt noch. Das rätselhafte Vorzeichen der bevorstehenden Katastrophe läßt sich nur an Tuteins trotz körperlicher Schwäche verdächtig ruhiger Zuversicht erkennen. Wenn schon nicht Horn, so klärt Tutein den aufmerksamen Leser darüber auf, warum er sich nach der »Ausschweifung« so aller Verantwortung enthoben fühlt: *»Du hast meine nackte Haut berührt und*

wußtest, es ist der Mörder. Du hast in allen unseren Ausschweifungen keine Scham und kein Bedenken gekannt, wiewohl du wußtest, daß du schuldig werden würdest. Du hast endlich deine Seele und deine Eingeweide mit meinem Blut: überschwemmt, ergo, du trägst die Hälfte meiner Schuld, und wir beide sind gleich gut oder schlecht. – Mir ist eine Last genommen. Ich kann dich nicht mehr verlieren.« (Jahnn, Niederschrift I, 767)

Für Tutein, der im Besitz der so furcht- wie wunderbaren Hellsichtigkeit seines Schöpfers Jahnn ist, ist die Zukunft, in der sich mit dem Blut- auch der Rollentausch der beiden so ungleichen Freunde verwirklicht, bereits Gegenwart. Denn der Mörder von Uchri, in den Tutein sich unter Horns Feder verwandelt, vermag kraft des Bluttausches kein anderer zu sein als Horn selbst.

Auch Jahnn wußte, daß die Leser kraft des mit ihm geschlossenen Vertrages niemals besser würden sein können als das, was sie im *Fluß* sehen. Um diese Erkenntnis einzuleiten, haben sie, wie Horn nach der »Ausschweifung« die Symphonie *Das Unausweichliche* zu schreiben beginnt, nach der Lektüre des *Flusses* ihre Interpretationen zu schreiben begonnen – und so kommen auch sie heute in der Gegenwart ihrer Vergangenheit an.

3.7.3 *Das Öffnen der drei Särge.* Analyse der drei Textzeugen zur Mumifizierung Tuteins

Um hier anzukommen, haben sie einst ihre Werke in die Welt hinausgeschickt und nach uns, die wir die Dinge zurechtrücken, gerufen. So tat es auch Jahnn und so tut es Horn, der in dem Augenblick, als er seines Treibens müde geworden war, einen Brief an Tuteins ehemaligen Kollegen Kastor, den Diener des Reeders, geschrieben und ihm per Post hatte zukommen lassen.

In dieser Hinsicht gleicht Horn wiederum Gilles de Rais, der nicht nur Boten in alle Erdteile schickte, damit sie ihm Wahrsager und Beschwörer zuführten, sondern auch Briefe an den Teufel, die er den Bediensteten mitgab. Der Kammerdiener Poitou war mehrmals an solchen Briefübergaben beteiligt, die auf einem Feld in der Nähe eines Ortes mit dem bezeichnenden Namen Éspérance (= Hoffnung) stattfanden.

In dem Geständnis, das Poitou vor dem weltlichen Gerichtshof ablegte, heißt es: *Item, sagte er, ein Herr Jean genannter Engländer und der besagte Herr* [de Rais] *hätten sich einmal zu einer Beschwörung aufgemacht, und bevor sie dorthin gegangen seien, habe ersterer den kleinen Finger des besagten Herrn zusammengepreßt und der Fingerspitze mit einem kleinen Dorn Blut entnommen, mit diesem Blut habe der besagte Herr eigenhändig einen mit Tinte geschriebenen Brief unterzeichnet.* (Vgl. Bataille 1987, 566)
Zwar unterschreibt Horn den Brief an Kastor nicht mit Blut, doch der Bluttausch zwischen ihm und Tutein am Ende des ersten Bandes der *Niederschrift*, die das Äquivalent jenes »Briefes an Kastor« ist, besitzt in Horns Leben denselben Stellenwert wie de Rais' Briefe an den Teufel in dessen Leben. Sie leiten den Anfang vom Ende beider Gewalttäter ein.
In Horns Leben beginnt dies mit der Ankunft Ajax von Uchris und in de Rais' Leben mit der Ankunft François Prelatis. Dieser war es, der seinem Herrn das Gefühl vermittelte, die Idee vom Teufelspakt verwirklichen zu können. Wie andere Beschwörer vor ihm führte Prelati zu diesem Zweck auf jenem Feld nahe Éspérance eine Beschwörung durch. Hierbei sollte der ihm assistierende Poitou im Namen seines Herrn dem Teufel einen Brief übergeben, der Bossard zufolge die Worte enthielt: *Komme nach meinem Willen, und ich werde Dir alles dafür schenken außer meiner Seele und meinem Leben.* (Vgl. Bossard, 162)
Seines Lebens, das der Teufel ihm zu nehmen sich nicht imstande zeigte, war sich de Rais in den Monaten mit Prelati so trügerisch sicher, daß er sich nicht scheute, den Übergriff auf den Geistlichen Jean Le Ferron zu wagen. In derart mystischer Ekstase befindet sich auch Horn in den letzten Monaten an der Seite Ajax von Uchris, der ihm den Kontakt zum Reeder zu ermöglichen scheint, bis sich zu Horns großer Enttäuschung herausstellt, daß der Reeder tot ist.
Kurz bevor er über Tuteins Tod zu berichten beginnt, erhält Horn vom Diener des Reeders eine Antwort auf den vor Monaten abgeschickten Brief, in der dieser seinen Besuch ankündigt. Horn zitiert »Kastors« Worte: *»Meinem Entschluß steht nichts im Wege, als daß ich hier auf ein Ereignis warten muß, das schon morgen, vielleicht aber erst nach einigen Monaten eintreten kann.«* (Jahnn, Niederschrift II, 143)

Zweihundertfünfzig Seiten danach verrät von Uchri seinem neuen Dienstherrn, er habe dem alten vor der Abreise nach Fastaholm Sterbehilfe leisten müssen, bevor er habe anreisen können (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 383f.). Sein Herr, der Reeder, habe ihm Geld dafür gegeben, daß er ihm mit einer Überdosis Morphium den goldenen Schuß setze. Doch deutet das eigenwillige »Kostüm«, in dem der »Reeder« von Uchri im letzten Akt seines Lebens auftreten läßt, darauf hin, daß von Uchri mit dem ehemaligen zugleich den künftigen Dienstherrn umbringt. Der zwar lebt noch, als von Uchri ihm dies erzählt, aber ist soeben dabei, schreibend den letzten Akt seines Lebens an der Seite seines Dieners zu inszenieren, durch dessen Hand er »nach einigen Monaten« und nachdem er ihm eine nicht unbeträchtliche Summe Geldes ausbezahlt hat, stirbt. Von Uchri läßt er berichten, wie dieser einst dem Reeder den Garaus machte: *»Aller Kleider ledig, doch mit Englischrot über und über eingerieben, wie ein Teufel oder Engel anzuschauen, unkenntlich, doch in der Gußform meiner Gestalt, trat ich wieder ins Schlafzimmer.«* (Jahnn, Niederschrift II, 385)
»Unkenntlich« ist von Uchri nur für Leser, die sich vierhundert Seiten nach dem Bluttausch nicht mehr an Tuteins Worte über die roten Engel auf dem Foucquet-Gemälde erinnern. Die Engelsflügel trägt Tutein in Gestalt des Adler-Tatoos auf dem Rücken, von dem schon zu Beginn der *Niederschrift* die Rede ist (vgl. z.B. Jahnn, Niederschrift I, 95). Somit ist von Uchri der Engel, der in Horns Leben tritt, um den zu rächen, der vor geraumer Zeit im »Schlafzimmer« des »Reeders« sein Leben ließ.
Die Tatsache, daß Tutein und von Uchri sich den Körper von Horns Opfer teilen, ist denn auch der wahre Grund, weshalb von Uchri zunächst nicht anreisen kann. Horn muß Tutein erst sterben lassen und Zeugnis von dessen Bestattung ablegen, bevor dieser in von Uchri und im Fleische des in Wirklichkeit noch immer nicht bestatteten und sich mittlerweile in erbärmlichem Zustand befindlichen Toten aufzuerstehen vermag. Zwei Seiten, nachdem er von Kastors Brief berichtet hat, beginnt Horn folgerichtig vom plötzlichen Tod Tuteins vor vier Jahren zu berichten (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 145f.).
Doch tut Tuteins »giftiges Blut« im »Körper« Horns nach dem Bluttausch allmählich seine Wirkung. Die Schilderung der Todesursache

fällt erschütternd uninspiriert aus: *Tutein war in die Stadt gegangen, um kleine Einkäufe zu machen. Durchnaß bis auf die Haut kam er zurück. Es war schon vollkommen dunkel, und er sagte, noch auf dem Flure stehend, er sei in einen Tümpel gefallen.* (Jahnn, Niederschrift II, 146f.)
Wenige Tage später sei er verstorben.
Das Protokoll von Poitous Aussage im De-Rais-Prozeß entlarvt Tuteins »Gang in die Stadt« als Gang auf das Feld bei Éspérance und Tuteins »Einkäufe« als eine der zahlreichen Briefübergaben, die an einem Tag vor etwa sechshundert Jahren buchstäblich ins Wasser fiel. Gestützt auf Poitous Aussage vor dem Kirchengericht, berichtet Bossard, der Kammerdiener, der vor Angst zitternd mit dem Brief in der Hand in dem von Prelati gezeichneten magischen Zirkel gestanden habe, habe, *ohne daß Prelati etwas davon bemerkte*, heimlich das Kreuzzeichen gemacht; *und plötzlich erhob sich ein starker Wirbelwind, und die Wolken zerbarsten in einem strömenden Regen. Prelati und Poitou hatten gerade noch Zeit, den schrecklichen Ort zu verlassen; aber die Finsternis war schon so vollkommen, daß ihnen dies nur unter größten Schwierigkeiten gelang; sie kamen durchnäßt bis auf die Knochen – und um ihr bisheriges Mißgeschick noch zu überbieten: – zu spät an, um in die Burg zurückkehren zu können.* (Vgl. Bossard, 163)
Die Brücke war bereits hochgezogen, und sie mußten die Nacht im Dorf verbringen. Ähnlich feucht endete auch – und dies erklärt wohl Tuteins »Fall« in den »Tümpel« nahe Horns Haus – die Briefübergabe durch »Herrn Jean«, die in Poitous Erinnerung offenbar mit seinem Erlebnis mit Prelati verschmolz: *Sie* [das heißt wahrscheinlich Herr Jean und Poitou, die dem Teufel de Rais' Botschaft zu überbringen hatten] *hätten sich dann zu jener Beschwörung aufgemacht, und der Zeuge sei so durchnäßt davon zurückgekehrt, als wäre er in einen Fluß gefallen.* (Vgl. Bataille 1987, 566)
Die plötzliche Erkrankung, die seinen Tod zur Folge hat, läßt Horn Tutein wohlweislich herunterspielen: *»Es ist wohl eine Influenza. Oder ein Angriff auf Nieren und Lungen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 148)
Oder ein »Angriff« der babylonischen Fruchtbarkeitsgöttin Ischtar auf das Leben von Gilgameschs Gefährte Engidu. Denn Ischtar neidet Engidu die Gunst, in der dieser bei Gilgamesch steht und läßt ihn aus Rache dafür, daß Gilgamesch sie ebensowenig heiratete wie Horn die schwangere Gemma, im Namen der Götter krank werden

und sterben. Tutein meint: *»Es ist eine unbestimmte Bezeichnung. In Wahrheit heißt die Krankheit: VOM REGEN DURCHNÄSST UND IN DEN TÜMPEL GEFALLEN. –«*
Nur der wird die wahre Todesursache erkennen, der in den Worten, die Jahnn in Großbuchstaben setzte, die Zitate aus den Prozeßprotokollen erkennt. Um dem Leser klar zu machen, daß diese Worte von besonderer Bedeutung für die Lösung des Rätsels von Tuteins plötzlichem Tod sind, ließ Jahnn Tutein noch eine zutiefst ironische Bemerkung hinzusetzen: *»Das läßt sich leichter begreifen. Ich mußte in den Tümpel fallen, denn ich sollte krank werden. Daraus ergibt sich eine schlechte Prognose für den Verlauf.«*
Aus dem Untersuchungsbericht, den der Herzog der Bretagne anfertigen ließ, um de Rais vor Gericht stellen zu können, geht hervor, daß einem von de Rais' Opfern ähnliches widerfahren war, bevor es für immer verschwand. Die aus La-Roche-Bernard stammende Mutter eines Opfers, die Poitou ihren Sohn gegen eine Zahlung von vier Livres als Page überlassen hatte, sagte aus, de Rais habe in ihrer Anwesenheit zu Poitou gesagt, *dieses Kind sei gut gewählt und schön wie ein Engel*, und seitdem habe sie nie wieder etwas von ihrem Sohn gehört. Kurz darauf steht im Untersuchungsbericht über die Personen zu lesen, die die Aussage der Mutter aus La-Roche-Bernard bestätigten: *Und die oben genannten Zeugen sagen aus, sie hätten das besagte Kind seitdem weder gesehen noch jemanden über es reden gehört, bis darauf, sagten die besagten Frauen, daß, als sie die Leute des besagten Herrn danach gefragt hätten, die einen geantwortet hätten, das Kind sei in Tiffauges, andere hingegen, es sei tot: Während es die Brücken von Nantes überquerte, habe der Wind es in den Strom fallen lassen.* (Vgl. Bataille 1987, 539f.)
Die sich in Horns Beschreibung von Tuteins Tod manifestierende Haltlosigkeit weist darauf hin, daß der alternde Narziß inzwischen bereit ist, dem engelsgleichen jungen Geliebten in die feuchtkalte Unterwelt zu folgen. Offenbar geht die kurze und absurde Szene von Tuteins tödlicher »Influenza« zum Teil auf das Konto jener selbstzerstörerischen, sich bereits in der Ma-Fu-Szene andeutenden Sucht nach Rauschmitteln, mit denen Horn zunehmend vergeblich seine Schuldgefühle bekämpft. Wie die zensierte Rede des morphiumsüchtigen Dr. Boström und der kontinuierlich steigende Alkoholkon-

sum des Erzählers verraten, ist dieser dem Rausch mittlerweile heillos verfallen.
Morphium und Alkohol tragen offenbar auch dazu bei, daß Horn der Situation, die sich nach Tuteins »Tod« sowohl im wirklichen Leben als auch in seiner Niederschrift einstellt, nicht gewachsen ist: Für Tuteins Wiedergeburt als Ajax von Uchri muß Horn – was er dem Leser verschweigt – den inzwischen stark verwesten Körper des Toten mit Hilfe einiger konservierender Maßnahmen auffrischen. Gleichzeitig ist Horn dem Leser, dem er vorgaukelt, Tutein sei bereits seit Jahren tot und läge wohlkonserviert in der Teakholztruhe im Wohnzimmer, im Anschluß an Tuteins Ableben einen Bericht schuldig, wann und wie er die Einsargung des Lebensgefährten vornahm. So schildert Horn auf den nächsten Seiten kurzerhand die Mumifizierung und Einsargung Tuteins und versucht diese Schilderung dazu zu nutzen, einen lebhaften letzten Eindruck von dem angeblich mit zweiundvierzig Jahren verstorbenen Tutein zu vermitteln.
Als Grundlage der Schilderung dienen Horn offenbar die konservierenden Maßnahmen, die er am Leichnam des in Wirklichkeit viel jüngeren Mannes durchführt. Dies erweist sich, wie sich zeigen wird, beim Schreiben der Bestattungsszene zunehmend als Problem. Es fällt Horn überaus schwer, im kopflosen Leichnam des Achtzehnjährigen, der in stark verwestem Zustand vor ihm liegt, den des Zweiundvierzigjährigen zu sehen, als den er Tutein soeben hat sterben lassen. Dadurch, daß Horn bei der Beschreibung der Mumifizierung von der altägyptischen Balsamierungstechnik mit wochenlanger Austrocknung des Körpers und Entfernung der inneren Organe abweicht, wirkt die Mumifizierung zwar recht authentisch. Doch die von Horn beschriebenen Handgriffe decken sich weitgehend mit denen, die er am Leichnam des jugendlichen Opfers vornimmt, so daß es ihm beim Schreiben kaum gelingt, die Erinnerungen an den jungen Mann zu verdrängen, der der Tote einst war. Neuerlich überkommt ihn beim Schreiben die Erinnerung an seine Gewalttaten. Insbesondere das Hantieren mit der Spritze, durch die Horn eine Mischung aus Formalin und Glyzerin in den Körper des Toten injiziert, gemahnt Horn an die Einzelheiten des Verbrechens, bei dem er bestimmte Körperteile attackierte, die auch jetzt, bei der Be-

trachtung und Traktierung des nunmehr toten Körpers mit der Spritze in den Mittelpunkt von Horns Aufmerksamkeit rücken und heftige Gewissenbisse und Reuegefühle in ihm hervorrufen. Im Anklang an das, was er dem Lebenden antat, schreibt Horn beispielsweise kurz bevor er mit dem Bericht über das Ausspritzen von Tuteins totem Körper beginnt: *Es wurde mir nicht erspart, hart gegen den Leichnam zu sein. Die Toten haben keine Rechte.* – – – – – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 156)

Zum zweiten Mal stößt der Leser des Romans in der Beschreibung der Maßnahmen, die Horn zur Vorbereitung der Mumifizierung seines Freundes trifft, auf eine der rätselhaften gestrichelten Linien, von denen der Bericht von Tuteins Bestattung – wie der Leser vorblätternd festzustellen vermag – gespickt ist.

Erst am Ende der Szene wird er darüber aufgeklärt, worum es sich bei diesen mal kürzeren, mal längeren gestrichelten Linien handelt. Hier schaltet sich, kursiv abgesetzt von der Niederschrift des Erzählers, zum ersten Mal ein fiktiver Herausgeber in *Die Niederschrift* ein: *Auf den letzten zwei Dutzend Seiten der Niederschrift finden sich auffallend viele Satzstreichungen und unleserlich gemachte Abschnitte. Es handelt sich dabei offenbar um nachträglich unterdrückte Textstellen, nicht um überflüssig gewordene Varianten des Ausdrucks oder der Darstellung – denn die Schwärzung der ausgemerzten Worte und Zeilen ist selbst auf einzelne Buchstaben ausgedehnt und mit Muße vorgenommen worden.* (Jahnn, Niederschrift II, 176)

Hinter diesem Herausgeber vermutet der Leser zu Recht eine dem Erzähler übergeordnete und dem Autor näherstehende Erzählinstanz. Deren Kommentar korrigierte Jahnn – wie eine Untersuchung der drei noch existierenden Textzeugen zu dieser Passage der *Niederschrift* ergibt – in die Druckfahnen hinein – offenbar um seine künstlerische Absicht hinsichtlich der Bestattungsszene und der ebenfalls in die Fahnen korrigierten fiktiven Tilgungen deutlicher werden zu lassen.

Wie sich zeigt, sollte die Herausgeberanmerkung mit der Erklärung der auf den ersten Blick rätselhaft wirkenden gestrichelten Linien dazu beitragen, daß die Tilgungen vom Leser als Teile des fiktiven

Manuskriptes von Horns Lebensbericht und nicht etwa als Teil des Romans aufgefaßt werden. Denn die Untersuchung des Romanmanuskriptes ergibt, daß sich in der Einsargungsszene in der Tat einige solcher »überflüssig gewordenen« und daher gestrichenen »Varianten des Ausdrucks und der Darstellung« finden, die der Leser in Kenntnis des Romanmanu- und -typoskriptes irrtümlicherweise für identisch halten könnte mit jenen »nachträglich unterdrückten Textstellen« in Horns Niederschrift.

In diesem Kapitel wird sich herausstellen, daß die »nachträglich unterdrückten Textstellen« im Rahmen des fiktiven Manuskriptes von Horns Niederschrift im Gegensatz zu den Tilgungen im Manu- und Typoskript der *Niederschrift* rein inhaltliche Funktion haben und mit der Entstehung des Werkes, wie sie sich anhand der verfügbaren Textzeugen nachvollziehen läßt, in keinerlei Zusammenhang stehen.

Gegenteiliger Auffassung ist Jürg Kristof Bachmann, der, wie sich ebenfalls zeigen wird, ausgehend vom Romanmanuskript genau jener Verwechslung des fiktiven Manuskripts mit dem echten Manuskript aufsitzt, die der Autor mit der Einfügung der fiktiven Herausgeberanmerkung verhindern zu können hoffte.

Das Manuskript des Romans mit dem fiktiven von Horns Niederschrift kurzerhand gleichsetzend, meint Bachmann: *An einer auch inhaltlich ausserordentlichen Stelle geht der Drucktext so nahe als möglich an eine Wiedergabe der Arbeitsspuren: in der Beschreibung der Einsargung Tuteins. Da von diesem Kapitel das handschriftlich korrigierte Typoskript im Nachlass erhalten ist, können wir hier alle Schreibphasen, die Erstfassung, die Ueberarbeitung, das Typoskript unterscheiden und die dann noch vorhandenen Abweichungen als Eintragungen in die Druckfahnen erschliessen.* (Bachmann, 255f.)

Daß Bachmann die Untersuchung der Textzeugen, auf der seine These von den »Arbeitsspuren« des Autors in der Druckfassung des Romans angeblich basiert, nicht besonders gründlich durchgeführt hat, wird sich im Laufe dieses Kapitels anhand einer umfassenden Auswertung, unter anderem auch der Textstellen, die Bachmann zum Beleg seiner These anführt, zeigen. Doch scheut Bachmann, um seine Behauptung von der Identität der Streichungen im Manuskript mit den »Satzstreichungen und unleserlich gemachten Ab-

schnitten« in der Druckfassung überzeugend wirken zu lassen, auch nicht vor Aussagen zurück, die sich bei einer Überprüfung anhand der Textzeugen als definitiv falsch erweisen. So zitiert Bachmann zum Beispiel den ersten Satz der Herausgeberanmerkung: *Auf den letzten zwei Dutzend Seiten der Niederschrift finden sich auffallend viele Satzstreichungen und unleserlich gemachte Abschnitte*, und behauptet, diese beginne *mit einem Satz, der tatsächlich für Jahnns »Niederschrift« gilt.*

Tatsächlich weist die kompositorisch und dramaturgisch zweifellos schwer zu bewältigende Textstelle, die im Manuskript etwa doppelt soviele Seiten umfasst wie in der Druckfassung, keineswegs mehr »Satzstreichungen« und Tilgungen auf als andere Textstellen des Manuskripts; »unleserlich gemachte Abschnitte« – geschweige denn in der Weise, wie die Herausgeberanmerkung sie für das Manuskript von Horns Niederschrift beschreibt, wo »die Schwärzung der ausgemerzten Worte und Zeilen selbst auf einzelne Buchstaben ausgedehnt und mit Muße vorgenommen worden« ist – gibt es im Romanmanuskript an dieser Stelle tatsächlich keinen einzigen.

Es mag sein – und Bachmanns ungründliche Untersuchung legt diesen Verdacht nahe –, daß dieser sich nicht die Mühe machte, den Text der Passagen, die Jahnn im Manuskript oft überaus diskret mit einer einzigen diagonal über den Text gezogenen Linie strich, zu rekonstruieren – der Entstehungs- und oft schon während oder kurz nach der Niederschrift vollzogene Überarbeitungsprozeß der Textstelle läßt sich jedenfalls bei genauerer Untersuchung Wort für Wort nachvollziehen.

Im Gegensatz zu Horn hatte Jahnn weder vor sich noch vor den zukünftigen Lesern seines Textes etwas zu verbergen; und eine gründliche Untersuchung der Textzeugen zeigt, daß ihm das Werk bei der Niederschrift fast druckreif aus der Feder floß, mit auffallend wenigen und äußerst geringfügigen Korrekturen, hauptsächlich – und wie die Herausgeberanmerkung es in Bezug auf Horns Niederschrift gerade nicht verzeichnet: – stilistisch-ästhetischer oder kompositorisch-dramaturgischer Art.

Ein großer Teil der Korrekturen kompositorisch-dramaturgischer Art, die gegenüber den stilistisch-ästhetischen die tieferen Eingriffe in das Textgefüge darstellen, werden im Folgenden nach und nach

erläutert werden. Bei den Korrekturen stilistisch-ästhetischer Art handelt es sich meist um zu früh Erwähntes, wie zum Beispiel auf Doppelseite 43 in Heft 76 i des Manuskriptes der *Niederschrift*. Hier ist der Beginn des Satzes: *Ich verschloss die Tür zu Tuteins Zimmer*, gestrichen, weil Jahnn vergessen hatte, Horn an Tuteins Leichnam für den Sarg maßnehmen zu lassen, bevor er das Zimmer verläßt und in die Stadt fährt, um unter anderem bei einem Holzschiffbauer die Herstellung der Teakholztruhe, die den Sarg abgeben soll, in Auftrag zu geben.

Oder es handelt sich bei den Streichungen stilistisch-ästhetischer Art um Überflüssiges, wie zum Beispiel auf Doppelseite 44, wo der allzu konzeptionell wirkende Satz: *Soweit ich erkennen konnte, hatte ich keine Besorgung von Wichtigkeit vergessen*, gestrichen ist (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 44). Oder aber es handelt sich um allzu gewagte oder unfreiwillig komisch wirkende Metaphern, wie auf Doppelseite 47, wo beispielsweise der Satz: *Ein Schmerz biß in mich hinein*, gestrichen ist. Gelegentlich formulierte Jahnn Sätze auch um, um den Interpretationspielraum zu erweitern. So beschreibt Horn zum Beispiel, wie er den Teakholzkasten beim Holzschiffbauer bestellte. In der entsprechenden Passage des Manuskripts hieß es in diesem Zusammenhang noch: *Ich sagte ihm, er müsse wasserdicht sein oder doch zum wenigsten ungefähr wasserdicht. Der Boden sollte mit großen Messingschrauben verwahrt werden. Der Mann schien mich zu verstehen.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 43)

Auf Seite 982 des Typoskriptes nahm Jahnn sodann handschriftlich die Veränderungen am Text vor, die die Druckfassung von der Manuskriptfassung dieser Textstelle unterscheiden: *Ich sagte ihm, er müsse festgefügt, recht unwandelbar sein.* (Vgl. Jahnn Niederschrift II, 153)

Der zweite Satz der Passage blieb stehen und der übernächste lautete nun: *Der Mann begriff sehr schnell, was ich wollte.*

Wer beim Lesen der Bestattungsszene erkennt, daß Jahnn Tuteins Kasten in Anlehnung an das Holzschiff des ersten Teils von *Fluß ohne Ufer* konsequent zur Metapher für den Text selbst beziehungsweise den des Ich-Erzählers Horn ausbaute, »begreift« so »schnell« wie der Holzschiffbauer, was der Autor mit dieser Korrektur bezweckte. Denn Jahnn ging bei der Niederschrift und Überarbeitung der *Niederschrift* äußerst reflektiert vor. Dies zeigt sich auch anhand

eines Nachtrags, den Jahnn noch in die Fahnen einfügte und der ein zentrales Motiv seines Werkes betrifft, den Mond, der auch in jenem in Großbuchstaben gesetzten Gedicht Litaipes vorkommt: *Das Licht des weißen Mondes fällt auf die Straße. Es ist wie Schnee. Ich denke an meine Heimat* (vgl. z.B. Jahnn, Niederschrift I, 583).

An dem Abend, da Horn mit der Mumifizierung von Tuteins Körper beginnt, schickt der »kalte Trabant«, wie Horn den einzigen Zeugen seiner nächtlichen Aktivitäten nennt, wieder einmal seine »unbarmherzigen Strahlen« zum Fenster herein (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 226). Den Augenblick, in dem er sich nach Einbruch der Dunkelheit und der Durchführung der ersten konservierenden Maßnahmen noch nicht vom Leichnam seines vor Stunden erst verstorbenen Lebensgefährten habe trennen können, beschreibt Horn: *Ich wickelte ihn noch einmal aus der Umhüllung hervor; der Mond war aufgegangen, sodaß die Dämmerung nicht mehr zunehmen konnte; ich legte die eine meiner Wangen auf seine Brust, bettete seine willenlosen Hände um meinen Hals.* (Jahnn, Niederschrift II, 158)

Im Romanmanuskript fehlt die Erwähnung des Mondaufganges noch. An der entsprechenden Textstelle im Manuskript heißt es lediglich: *Ich wickelte ihn nocheinmal aus den Umhüllungen hervor, legte die eine Wange an seine Brust, bettete seine willenlosen Hände um meinen Hals.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 47)

Auf Seite 988 des Typoskriptes lautet der Satz hingegen bereits wie in der Druckfassung. Dort ist auch der ebenfalls bereits im Manuskript befindliche Satz: *Es war schon nachtdunkel*, entsprechend dem im Druck stehenden Satz: *Es war nachtdunkel und mondhell*, verändert (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 159).

Daß Jahnn die Bedeutung des Mondmotivs für *Die Niederschrift* wie auch für sein Gesamtwerk bewußt war, geht auch aus dem Vortrag *Über den Anlaß* hervor, den Jahnn mit den folgenden Worten beendet: *Ein aphoristischer Bericht bedarf keines eigentlichen Abschlusses. Da aber der Mond, seine Form und sein Licht mir eine Ausschreitung eingaben, sei er nochmals genannt als Symbol dafür, daß er der Anlaß für vieles ist, was nicht einfach Ebbe und Flut heißt.* (Jahnn 1991 II, 266)

Woraufhin Jahnn eine der zahlreichen Textstellen aus der *Niederschrift* zitiert, in der dem Mond wiederum zentrale Bedeutung zukommt (vgl. Kapitel 3.7.5). Im Folgenden aber werden vor allem die

Textstellen im Manu- und Typoskript der *Niederschrift* ins Auge gefaßt, an denen sich in der Druckfassung die gestrichelten Linien befinden, die der fiktive Herausgeber im Sinne des Autors als »nachträglich unterdrückte Textstellen« ausweist. Hierbei wird sich – was die These, daß Horns Tilgungen in keinerlei inhaltlichem und formalem Zusammenhang mit den Streichungen Jahnns stehen, zusätzlich stützt – erweisen: An den meisten Stellen, wo Jahnn in den Fahnen die fiktiven Tilgungen anbrachte, stand nichts, was hätte gestrichen werden können. Der Text geht schlicht weiter wie in der Druckfassung; zum Beispiel hinter dem bereits zitierten Satz: *Die Toten haben keine Rechte.* (Jahnn, Niederschrift II, 156)
Im Manuskript lautet er noch: *Die Toten hatten keine Rechte.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 45)
Im Typoskript auf Seite 985 erhielt der Satz durch die handschriftliche Korrektur des Doppel-»t«s in ein »b« schließlich seine endgültige Gestalt.
An den Stellen in Manu- und Typoskript, an denen Jahnn in den Druckfahnen die fiktiven Tilgungen einfügte, finden sich allenfalls einzelne Gedankenstriche oder Absätze, im Typoskript in seltenen Fällen drei Gedankenstriche, die, wie die einzelnen Gedankenstriche und Absätze, als Vorform des in den fiktiven Tilgungen perfektionierten Stilmittels der Betonung zu betrachten sind. Denn – wie wir im einzelnen noch sehen werden – es spielt im Grunde keinerlei Rolle, was Horn nach der Niederschrift seiner verräterischen Gedanken und Gefühle wieder gestrichen hat. Ein Leser, der um Horns Doppelleben weiß oder auch nur das Geringste davon ahnt, vermag das fiktive Getilgte anhand des Kontextes, in dem es steht, sinngemäß zu rekonstruieren.
Dementsprechend deutet die Menge der Striche auch nicht die Menge des gestrichenen Textes an, sondern sie betont mit unterschiedlichem Nachdruck den semantischen Stellenwert der jeweils vorgenommenen Handlung oder Bemerkung Horns im Kontext seines Verbrechens. Die Bemerkung: *Die Toten haben keine Rechte*, und die sich daran anschließenden acht Gedankenstriche können in diesem Sinne zum Beispiel als Tilgung eines Ausdrucks der Reue über die Untat aufgefaßt werden, mit der Horn in Wirklichkeit bereits dem Lebenden die »Rechte« absprach. Darauf deutet auch hin, was

Horn im Anschluß an die gestrichelte Linie über den Toten schreibt: *Er war jetzt mein Besitz, ganz und gar, der Gruft gestohlen.* (Jahnn, Niederschrift II, 156)
Hiermit spricht Horn aus, was eigentlich schon die ganze Zeit der Fall ist und was er so ähnlich bereits über das Verhältnis des jungen Horn zum Leichtmatrosen Tutein geschrieben hatte: *»Dieser Mensch ist mein Eigentum, er gehört mir.«* (Jahnn, Niederschrift I, 101)
Noch viel deutlicher aber weist die nächste Äußerung auf das Verbrechen hin, das Horn zu Beginn seiner Niederschrift längst am »Leichtmatrosen« begangen hatte: *Je eher ich ihn vergewaltigte, desto sicherer würde ich die Verwesung austreiben.* (Jahnn, Niederschrift II, 156)
Keineswegs zufällig spricht der fiktive Herausgeber von »auffallend vielen Satzstreichungen und unleserlich gemachten Abschnitten« in dieser Textpassage (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 176). Denn die Tilgungen in der Bestattungsszene sind keineswegs die einzigen in Horns Lebensbericht. Tatsächlich ist dieser von Anfang an lückenhaft. Nur daß zu Anfang – wie auch im Manuskript und zum Teil auch noch im Typoskript der Bestattungsszene – lediglich Absätze oder einzelne Gedankenstriche auf die Selbstzensuren des Erzählers hinweisen. Erst mit der »Ausschweifung« häufen sich die Gedankenstriche, die zensierte Textstellen im fiktiven Manuskript von Horns Niederschrift anzeigen. Sie gehen jedoch auch in dieser Textpassage über die Zahl von drei Gedankenstrichen nie hinaus.
Von Anfang an hingegen finden sich gelegentlich zeilenweise durchgestrichelte Linien in der *Niederschrift* (vgl. z.B. Jahnn, Niederschrift II, 163). Diese wurden vermutlich – was die im Typoskript auf Seite 993 befindliche halbzeilige Entsprechung des eben erwähnten Beispiels nahelegt – darin schon zumindest teilweise in das Werk hineinkorrigiert. Jahnn brachte sie, nachdem er die gestrichelte Linie als Mittel der Betonung systematisch einzusetzen begonnen hatte, offenbar überall dort an, wo er die Bedeutsamkeit einer Textstelle für den Bedeutungszusammenhang des Geschehens besonders hervorheben wollte.
Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich die Bestattungsszene im zweiten Band der *Niederschrift* also auch als Verdichtung und Offenlegung des Systems der Hervorhebung und Betonung, das Jahnn in *Fluß ohne Ufer* entwickelte und perfektionierte und das – bei der

Deutung des Romans ebenso konsequent berücksichtigt – dem Leser zahlreiche Erkenntnisse im Hinblick auf die Bedeutung des Geschehens beschert. Um es nicht zur Masche verkommen zu lassen und den Interpretationsspielraum offenzuhalten, setzte Jahnn dieses Stilmittel nur in der Bestattungsszene in dieser Konsequenz und Dichte ein. Danach finden sich nur noch wenige, als solche kenntlich gemachte fiktive Tilgungen.

Von den vierundzwanzig durch mindestens drei und mehr als drei Striche gekennzeichneten, in der Bestattungsszene (vgl. Jahnn, Niederschrift II,152-177) enthaltenen Tilgungen fallen lediglich sieben, die hier alle ausführlich erläutert werden, zufällig mit Streichungen im Manu- und Typoskript zusammen. Diese Streichungen hebt Bachmann in seiner Dissertation hervor und erklärt sie als maßgeblich für die Bedeutung der gestrichelten Linien in der Druckfassung. Nachdem er ein Beispiel für eine Manu- und Typoskriptstreichung zitiert hat (vgl. Bachmann, 256), dem wir uns noch widmen werden, gibt er im Hinblick auf die nur in der Druckfassung enthaltenen gestrichelten Linien zwar zu: *im Manuskript stehen sie noch nicht*, und fügt im Sinne seiner These, daß es sich bei ihnen um Teile des Romanmanu- oder -typoskriptes handele, hinzu: *markieren also nur das Innehalten oder Verstummen während des Beschreibens*, auf das Jahnn mit den gestrichelten Linien im Nachhinein habe aufmerksam machen wollen, *bei einigen aber handelt es sich in der Tat*, schreibt Bachmann und zitiert sodann wieder die fiktive Herausgeberanmerkung:

II 187, 3 »um nachträglich unterdrückte Textstellen, nicht um überflüssig gewordene Varianten des Ausdrucks oder der Darstellung« –.

Auch diese Behauptung erweist sich bei gründlicher Auswertung der in Manu- und Typoskript gestrichenen Textstellen als falsch. Tatsächlich handelt es sich genau um jene »überflüssig gewordenen Varianten des Ausdrucks oder der Darstellung«, die Jahnn mit der Herausgeberanmerkung als Deutung der gestrichelten Linien ausschließen wollte.

Darauf, daß Jahnn fiktive Tilgungen darin sah, weist auch die Tatsache hin, daß die fiktive Herausgeberanmerkung eine Entsprechung in Bossards *Gilles de Rais. Maréchal de France, dit Barbe-Bleue* besitzt: Als die Prozeßprotokolle zusammen mit Bossards Studie 1886 zum ersten Mal gedruckt wurden, nahmen die Herausgeber Bossard und

de Maulde – wie bereits das in Kapitel 3.4.1 ausgewertete Bossard-Zitat zeigte – in den Aussagen Henris und Poitous Zensuren bei der ausführlichen Beschreibung der sexuellen Mißbrauchshandlungen vor. Die Auslassungen sind im Druck durch Punkte gekennzeichnet, deren Menge, wie scheinbar bei den fiktiven Tilgungen in Horns Niederschrift, die getilgte Textmenge andeuten. Die erste, in Poitous Aussage befindliche, durch eine fast zweizeilig durchgepunktete Linie kenntlich gemachte Zensur ist mit einer Fußnote versehen, in der die Herausgeber den Grund für die Auslassung erklären: *Diese Passage, die im Manuskript auf Seite 105 steht, kann unmöglich wiedergegeben werden. Sie schildert Akte widernatürlicher Unzucht.* (Vgl. Bossard, LXXXIV)

Dies inspirierte Jahnn offenbar mit zu jener fiktiven Herausgeberanmerkung, die die Bedeutung der gestrichelten Linien im Rahmen von Horns fiktivem Manuskript erläutert.

Wie wir im Folgenden sehen werden, zensiert Horn sich, wie Bossard und de Maulde die historischen Dokumente, bei der Beschreibung von Tuteins Bestattung ebenfalls hinsichtlich der einst begangenen sexuellen Mißbrauchshandlungen; und sowohl im Hinblick auf diese als auch in Bezug auf den Tötungsakt ist die von ihm verwendete Spritze von großer Bedeutung. Einerseits gemahnt sie den Mörder an sein erigiertes Geschlechtsteil und andererseits an »braquemard«, mit dem er dem Opfer das Leben nahm. Folgerichtig findet sich, nachdem Horn die Beschreibung seiner Besorgungen in der Stadt beendet hat und er sich an die Beschreibung der ersten konservierenden Maßnahmen macht, im Zusammenhang mit der Spritze eine weitere fiktive Tilgung: *Ich schaffte Gefäße herbei, füllte eine Schale mit Formalin, untermischte es mit Glyzerin, sog davon in die Spritze. – – –* (Jahnn, Niederschrift II, 157)

Diese den Charakter des »Mordinstrumentes« hervorhebenden drei Gedankenstriche besitzen wie schon die acht vorherigen im Romanmanuskript (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 45) ebensowenig eine Entsprechung wie auf Seite 986 des Typoskriptes.

Über die zaghaften ersten Handgriffe der Konservierungsaktion berichtet Horn weiter: *Ich führte ihm die Kanüle zwischen die Lippen in den Mund und füllte ihn mit der Flüssigkeit. Dort sammelte sie sich, floß zu den Mundwinkeln wieder heraus. Nur Tropfen konnten tiefer in Lunge und Ma-*

gen gedrungen sein. Ich verzweifelte sehr schnell. (Jahnn, Niederschrift II, 157)

Dieser letzte Satz bezieht sich allerdings weit mehr als auf Horns zaghafte Versuche, die Chemikalien in den Leichnam einzubringen, auf die Schwierigkeiten, die es ihm bereitet, die längst vorgenommene Konservierungsaktion so zu beschreiben, daß der Leser keinen Verdacht schöpft. Horn, der sich aufgrund der Tatsache, daß der Leichnam über keinen Kopf mehr verfügt, niemals wirklich am Mund zu schaffen machte, sondern lediglich an der Wunde, die er »Tutein« als Mund ins Körpergesicht schnitt, sieht sich gezwungen, die Handgriffe so zu beschreiben, als besäße der Leichnam noch einen Kopf. Dies und die Tatsache, daß sich sein Bericht bei weitem nicht mit den Handlungen deckt, die er tatsächlich vornahm, bereitet ihm schon von der ersten Seite seiner Schilderung an Kopfzerbrechen. Noch während er über die Besorgungen in der Stadt und die Vorbereitungen der Mumifizierung berichtet, bemerkt er alarmiert: *Ich hatte die Bestattung Tuteins doch noch nicht bis ans Ende bedacht. Es gab Lücken in meinen Maßnahmen.* – – – – – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 155)

An dieser Stelle findet sich ebenfalls weder im Manu- noch im Typoskript eine entsprechende Tilgung. In den Fahnen schließlich strich Jahnn den sich diesem Satz noch im Typoskript (vgl. Seite 984) direkt anschließenden Satz: *Nein, ich durfte meine Einbildungen und Gedanken noch nicht entlassen*, und fügte jene acht Gedankenstriche ein.

Zum einen eliminierte er damit einen Satz, der Horns Überlegungen allzu eindeutig weit mehr als Organisation seines Berichtes, denn der »Maßnahmen« ausweist, über die er berichtet und die bedeutend von dem abweichen, was er wirklich getan hat. Zum anderen verwies Jahnn mit der fiktiven Tilgung, die perfekt mit den in Horns Bericht erwähnten »Lücken in seinen Maßnahmen« harmoniert, auf die Lückenhaftigkeit von Horns Bestattungsbericht hin. Diese manifestiert sich nicht nur anhand der zahlreichen Tilgungen, sondern auch an der bei näherem Hinsehen rätselhaften Beschränktheit und Sprunghaftigkeit von Horns Vorgehen bei der Mumifizierung. So läßt er sich, nachdem er sich eben noch am Kopf zu schaffen machen ließ, plötzlich mit dem Ausspritzen des Bauches fortsetzen. Das Kör-

pergesicht des »Freundes« vor Augen schreibt Horn: *Ihm die Blase zu füllen gelang leicht. Auch in den Darm konnte ich ihm, nachdem ich ihn auf den Bauch gelegt hatte, reichlich einen Liter der Flüssigkeit pumpen.* (Jahnn, Niederschrift II, 157)

Dann läßt Horn sich rasch wieder zum Kopf übergehen und beschreibt, wie er Tutein Ohren und Nase mit den Chemikalien gefüllt habe. Doch schon während des Schreibens scheint Horn zu spüren, daß die unsystematische Schilderung seines Vorgehens dem Leser verdächtig erscheinen könnte und bemerkt: *Ich erkannte doch, daß ich alles falsch machte, daß ich mit so oberflächlichen Handgriffen sein Fleisch vor der Verwesung nicht bewahren könnte. – – – – – –*

Zum einen betont diese ganz und gar fiktive und wieder einmal erst in die Fahnen eingearbeitete fiktive Streichung den holprigen Akt der Niederschrift von Horns Bericht, der sich als nicht minder oberflächlich entpuppt als es Horns »Handgriffe« sind. Zugleich gibt die gestrichelte Linie einer fiktiven gestrichenen Äußerung Horns im Hinblick auf den in Wirklichkeit seit langem fortgeschrittenen Verwesungsprozeß des Leichnams Raum. Aufs Scheinheiligste entschuldigt Horn sich beim Leser: *Meine Liebe lähmte mich.* Und fügt mitleidheischend hinzu: *Meine Verzweiflung wuchs an. Verzagt ließ ich mich auf einen Stuhl sinken.*

Doch selbst diese Bemerkung, wiewohl nicht mit einer fiktiven Tilgung betont, offenbart sich im Hinblick auf die hunderte Seiten zuvor berichteten Ereignisse als verräterisch. Mit dem in Tuteins Schlafzimmer auf den Wohnzimmertisch gebetteten Leichnam, an dem Horn herumlaboriert, gemahnt die Szenerie verdächtig an den Seziersaal des Alten, den Horn beschrieb: *In der Mitte des Saales, gleichsam überdeutlich unter dem Licht von oben, ein Stuhl und ein Tisch. Auf dem Tisch lag der tote Augustus.* (Jahnn, Niederschrift I, 304)

Statt Augustus liegt nun Tutein auf dem »Seziertisch« und statt des Alten läßt Horn sich auf dem Stuhl davor nieder. Über den »Alten« schrieb Horn: *»Ich stehe ihnen Rede und Antwort«, sagte er noch. Dann setzte er sich auf den einzigen Stuhl.*

In der Bestattungsszene beteuert Horn: *Ich wollte planmäßig handeln, Körperteil nach Körperteil ausspritzen.* (Jahnn, Niederschrift II, 157)

Damit meint Horn selbstverständlich nicht seinen Lebensbericht, sondern die Mumifizierung seines Freundes. Doch auch die Syste-

matik seiner Konservierungsmaßnahmen beschränkt sich, wie sich zeigt, darauf, daß Horn nicht alle, sondern nur die Körperteile konserviert, die zu erhalten ihm wichtig erscheint. Mit neuem Eifer schreibt Horn: *Indessen, beginnen wollte ich sofort.* Und läßt sich sich folgerichtig dem Rumpf des toten »Freundes« wieder zuwenden: *Ich wählte mir den am leichtesten zugänglichen Teil, den Bauch.*

Horn gibt sich redliche Mühe, die Arbeit, die er an diesem Abend am Leichnam vorgenommen haben will, sauber und »Tuteins« toten Körper möglichst intakt wirken zu lassen: *Die Dämmerung war nun tief und lag grau um den Leichnam, als ich die Kanüle endlich zurückzog. Nur ein einziger Tropfen wässerig-gelber Flüssigkeit sickerte aus der kaum wahrnehmbaren Wunde hervor.* (Jahnn, Niederschrift II, 158)

Gegen diese Behauptung spricht allerdings nicht nur, daß Horn sich zuvor wohlweislich hat »Gefäße herbeischaffen« lassen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 157), die es ihm offenbar ermöglichten, die aus der Hals- und Brustwunde des Leichnams literweise austretende Flüssigkeit aufzufangen. Auch die hundert Rohziegel, die er sich hat kaufen lassen, »um die Feuchtigkeit, die aus dem Leichnam austreten konnte« mit ihrem Mehl aufzusaugen, sprechen dagegen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 156).

Die von Horn gekauften Rohziegel wurden von Jahnn auf einem dem Manuskript nachträglich beigefügten Blatt (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 44 a) in die Niederschrift Horns eingeführt; unter anderem offenbar deshalb, weil Jahnn mit dem Ziegelkauf auch die Feuchtig- und Schmutzigkeit der Konservierung andeuten wollte, die Horn in Wahrheit an dem schon reichlich verwesten kopflosen Leichnam seines Opfers durchführt. Viermal trug Jahnn überdies im Romanmanuskript Horns Arbeit des Zerstampfens der Rohziegel zu jenem Mehl nach, das, mit Blut getränkt, auch den Boden im Seziersaal des Alten bedeckt. Überdies machte Jahnn in einem weiteren, später noch ausführlich zu analysierenden Nachtrag (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 59 a) im Manuskript deutlich, daß Horn das Mehl aller hundert Ziegelsteine für seine Zwecke auch komplett aufbraucht. Allerdings gibt Horn im Bericht nicht über alle Zwecke bereitwillig Auskunft.

Doch unterschlägt Horn nicht nur zum großen Teil seine wahren Aktivitäten; um von diesen abzulenken und in den Augen des Le-

sers möglichst arglos zu erscheinen, betont er auch immer wieder die große Überwindung, die ihn die Mumifizierung des Leichnams gekostet habe. In diesem Zusammenhang vergleicht er seine Situation mit der Leonardo da Vincis bei den Sektionen, zu denen dieser sich um einer guten Sache wie der anatomischen Zeichnungen willen durchrang (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 158). Sich zur Ordnung rufend, schreibt Horn: – *Ich mußte meine schäbige Furcht ausreißen – diese hervorsickernde Treulosigkeit. Furcht zwischen mir und Tutein durfte es nicht geben.* (Jahnn, Niederschrift II, 158)

Im Manuskript lautet diese Textstelle: *Ich mußte meine schäbige, von geheimer Treulosigkeit genährte Furcht ausreißen. Furcht zwischen mir und Tutein durfte es nicht geben.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 46f.)

Im Typoskript strich Jahnn auf Seite 988 die Worte »von geheimer Treulosigkeit genährte« und setzte die »Treulosigkeit« gemeinsam mit dem Adjektiv »hervorsickernde« isoliert – und entsprechend exponiert – ans Satzende.

Wie sich zeigt, handelt es sich dabei um eine in mehrerer Hinsicht systematische Korrektur. Denn die »hervorsickernde Treulosigkeit« knüpft nicht nur motivisch an den wenige Sätze zuvor bemerkten »Tropfen wässrig-gelber Flüssigkeit« an, der aus der »kaum wahrnehmbaren Wunde sickert«, die die Kanüle in Tuteins Fleisch hinterläßt, sie knüpft auch an einen Satz im ersten Teil der Trilogie, dem *Holzschiff*, an, wo es aus Gustavs Sicht heißt: *Alles ausstreichen, was aus den schwülen Hirnen enthaltsamer Matrosen hervorgesickert war!* (Jahnn 1959, 220)

An einen Satz also knüpft jene »hervorsickernde Treulosigkeit« an, der aus der Vergangenheit von Horns Leben ein deutliches Licht auch auf die gegenwärtige, mit Streichungen gespickte Textstelle seines Lebensberichtes wirft, zwischen dessen Zeilen gleichwohl die grauenvolle Wahrheit unaufhaltsam wie die »Flüssigkeit« aus »Tuteins« Leichnam »hervorsickert«.

Im Hinblick auf das, was er Tutein nach dessen Tod mit der Mumifizierung angetan habe, schreibt Horn: *Mochte er gestorben und erkaltet sein, auf dem Wege der Entstellung und Verwesung, mochte ich, vielleicht ein wenig voreilig, in ihm diesen oder jenen Schaden angerichtet haben – vielleicht, daß die ätzende Flüssigkeit noch an manchen Nerven wie Schmerz*

brannte; – – – das alles ertrug er von mir; deswegen zürnte er nicht und wandte sich nicht gegen mich [...]. (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 158).
Wie Horn sich einst gegen sein jugendliches Opfer »gewandt« hatte, wovon die im obigen Zitat angedeutete, weder im Manu- noch im Typoskript befindliche fiktive Tilgung kündet. Im Typoskript besitzt sie auf Seite 988 in einem einzigen an dieser Stelle eingefügten Gedankenstrich allerdings bereits einen Vorläufer.
Bezeichnend auch die nächste Tilgung, an deren Stelle nun bereits im Typoskript auf Seite 988 drei Gedankenstriche handschriftlich eingefügt wurden, am Ende jenes Satzes, den wir bereits zitierten: *Ich wickelte ihn noch einmal aus der Umhüllung hervor; der Mond war aufgegangen, sodaß die Dämmerung nicht mehr zunehmen konnte; ich legte die eine meiner Wangen auf seine Brust, bettete seine willenlosen Hände um meinen Hals. – – –*
Doch es ist zu spät, als daß der junge Mann, dem Horn einst die Kehle durchschnitt, sich mit seinen Händen für das rächen könnte, was der Mörder ihm vor dem Mond als einzigem Zeugen der Tragödie antat.
Da Horn sich an dieser Stelle weit vorwagt und zu Recht fürchten muß, daß ein hellsichtiger Leser selbst im Dämmerlicht des »kalten Trabanten« erkennt, was für seine Augen nicht bestimmt ist, rudert er in den nächsten Sätzen wieder zurück und betont im Sinne seiner vermeintlichen Unschuld an Tuteins Tod nochmals die heftigen Skrupel bezüglich der Durchführung und Wiedergabe der Mumifizierung seines angeblichen Freundes. Diese Sätze, mit denen Horn in Erwägung zieht, den Bericht der Mumifizierung und Einsargung aus Gründen der Pietät aus seinem Lebensbericht zu eliminieren, entpuppen sich bei einer Untersuchung der Textzeugen als Nachtrag 988 b im Typoskript und wirken dort aufgrund der zahlreichen, in der gesamten Bestattungsszene noch fehlenden fiktiven Tilgungen als Dokument für Horns moralische Integrität noch überaus überzeugend. Erst die in die Fahnen hineinkorrigierten Tilgungen gemeinsam mit der Herausgeberanmerkung stellen die vermeintlichen Skrupel des Ich-Erzählers in Frage. Sie vermögen damit auch im Leser die Frage hervorzurufen, ob Horns Wunsch, den Bestattungsbericht aus seiner Niederschrift zu eliminieren, nicht eine andere Ursache haben könnte als die von ihm behauptete.

Im Anschluß an die drei Gedankenstriche hinter dem Wort »Hals« schreibt Horn: *Ich frage mich seit geraumer Zeit, während ich dies schreibe, ob ich nicht die Schilderung seiner Einsargung unterdrücken sollte. Ich würde nicht unwahrhaftig sein, wenn ich nur schriebe, ich hätte ihn einbalsamiert.* (Jahnn, Niederschrift II, 158)

In erster Linie aber hülfe Horn dies, die Spuren seiner Lügen in Gestalt der zahlreichen Tilgungen im Manuskript seiner Niederschrift zu verwischen. Dem Leser erklärt er die Überlegung, den Bericht der Mumifizierung zu entfernen: *Der Vorgang ist ohne Interesse für andere, die Tutein nicht geliebt haben, wie ich ihn liebte; er ist sogar abstoßend.* – In der berechtigten Hoffnung, der Leser möge sich in der kurzen bedeutungsschwangeren Pause zwischen den Sätzen seiner Meinung angeschlossen haben, gibt Horn im Tonfall heuchlerischer Vertraulichkeit zu: *Meine Bedenken sind allerdings nicht ganz rein. Eine Gewissensprüfung zeigt mir die Spur eines Schamgefühls, vielleicht sogar Schlimmeres, eine Rücksichtnahme auf die Anschauungen der menschlichen Umwelt.*

Überdies bieten diese Sätze dem Leser von Horns Lebensbericht eine willkommene Erklärung für die Tilgungen, auf die er bei der Lektüre gestoßen ist und warnt ihn schon im Voraus vor noch zu erwartenden weiteren, aus Gründen der Pietät vorgenommenen Tilgungen. Horn entschuldigt sich: *Ich weiß nur zu genau, was mir noch zu berichten bevorsteht. Ich bezweifle, daß es mir gelingen wird, die rechte Ausdrucksweise zu finden.* – – (Jahnn, Niederschrift II, 159)

Kurz darauf seufzt Horn wiederum: *Nun denn, ich werde schreiben und mir vornehmen, diese Blätter bei späterer Gelegenheit herauszureißen. – Mir scheint, was ich bisher über meine Beziehung zum gestorbenen Tutein geschrieben habe, liest sich nur langweilig.*

Nachdem er nochmals versucht hat, den Leser auf diese Weise zu manipulieren, fügt er wie zum eigenen Trost hinzu: *Das müßte mich beruhigen.* Um den Absatz mit einem rätselhaft anmutenden Klammersatz und einer weiteren Tilgung in Gestalt dreier Gedankenstriche, die bereits im Typoskript vorhanden sind, abzuschließen: *(Schließlich ist die Öffentlichkeit, mit der ich es zu tun habe, doch nur ein Einzelner, ER – etwas Eingebildetes.)* – – –

Da die Öffentlichkeit für Jahnn, den »Herausgeber« von Horns Bericht, im Gegensatz zu Horn weder »ein Einzelner« war noch »et-

was« ausschließlich »Eingebildetes«, hatte jedoch zumindest er als Autor kein ein Interesse daran, die Bestattungsszene oder die eben zitierte Textpassage aus dem Roman zu eliminieren. Um das Werk erzähltechnisch und psychologisch komplexer zu gestalten, hatte er die Passage sogar eigens eingefügt. Im letzten Satz seiner Anmerkung verkündet der fiktive Herausgeber denn auch: *Dennoch findet sich die Einfügung: (Ich sehe nicht mehr ein, warum ich die voraufgehenden Blätter herausreißen sollte. Sie werden niemand sonderlich erregen. – Den Wendepunkt meines Lebens – – Ich hatte viele Wochen lang die törichte Furcht, Tuteins Sarg möchte anfangen, übel zu riechen.)* (Jahnn, Niederschrift II, 176)

Auch der zitierte Klammereinschub, einschließlich der darin enthaltenen Gedankenstriche, wurde von Jahnn im Typoskript auf Seite 1008 am Ende der Bestattungsszene handschriftlich eingefügt, also etwa zur gleichen Zeit wie Horns Erwägung, die gesamte Passage aus dem Lebensbericht zu eliminieren. Der Handlungslogik entsprechend mußte Jahnn spätestens mit dem Ende der Bestattungsszene eine Begründung dafür liefern, warum sich die Seiten in Horns Manuskript dennoch eingefunden haben. Im Gegensatz zu Horn, der mit der in Klammern gesetzten Bemerkung noch einmal um das Verständnis des Lesers wirbt, weist Jahnn diesen mit jenem »Wendepunkt meines Lebens – –« nachdrücklich auf die dramatischen Ereignisse mit Ajax von Uchri hin, Tuteins teuflischem Nachfolger, der Horn am Ende ermordet. Mit Horns »törichter Furcht, Tuteins Sarg möchte anfangen, übel zu riechen« setzte Jahnn ans Ende der Szene eine Anspielung auf die »Ruchlosigkeit« von Horns Verbrechen. Über diese vermag die penetrante und teilweise melodramatische Sentimentalität von Horns Liebesbekundungen freilich leicht hinwegzutäuschen. Seine Reaktion in einem Augenblick, in dem ihm das Ableben seines langjährigen Lebensgefährten zu Bewußtsein gekommen sei, beschreibt Horn zum Beispiel: *Ich begann fassungslos zu weinen, ich war einsam wie nie, ganz und gar allein mit den Tieren. Ich hatte die vergiftete Wunde des Liebenden, der verlassen ist.* (Jahnn, Niederschrift II, 160)

Derartige Äußerungen des Erzählers und die völlige Unkenntnis von dessen zweitem Gesicht ließen Bachmann offensichtlich zu der Auffassung gelangen, daß es sich beim Verfasser von Horns Lebensbe-

richt um Jahnn handele und daß jener eben zitierte Typoskripteinschub, in dem Jahnn die vermeintlichen Skrupel des Erzählers thematisiert, von den Skrupeln zeugt, die Jahnn beim Schreiben des Romans während der Schilderung der Bestattungsszene verspürt habe.

Nachdem er die oben zitierte Passage (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 158f.) in seiner Dissertation zitiert hat, schreibt Bachmann: *Diese Zeilen bekommen einen ganz anderen Sinn, wenn man sie auf den schreibenden Verfasser hin liest: aus den Bedenken während des Schreibens zum voraus werden Bedenken hinterher, beim Lesen des Typoskripts wohl. Beim Lesen, nicht während des Schreibens, scheint ihm die Beschreibung zu ausführlich, erst das vorgestellte Publikum lässt Schamgefühl und Rücksichtnahme erwägen.* (Bachmann, 258)

Die Frage, warum Jahnn, wenn er beim Lesen seines Textes tatsächlich solche »Schamgefühle« hatte, die Bestattungsszene nicht – wie von Horn in Erwägung gezogen – aus dem Text herausgenommen hat, beantwortet Bachmann bezeichnenderweise nicht. Stattdessen führt er die Klammerbemerkung am Ende jener Einfügung: *(Schließlich ist die Öffentlichkeit, mit der ich es zu tun habe, doch nur ein Einzelner, ER – etwas Eingebildetes.)* – – –, die wir als Moment der Abgrenzung des Autors vom Erzähler deuteten, als Begründung für Jahnns Skrupel an, von denen die eingefügte Passage handele: *Denn die O e f f e n t l i c h k e i t, um die sich Horn nicht zu kümmern braucht, ist mit der Fertigstellung des Typoskripts nähergerückt. Die Leserperspektive, die er hier einnimmt, ist übrigens ausgesprochen, und sie ist nicht selbstgefällig* [...].

Zum endgültigen Beweis zitiert Bachmann sodann noch folgenden Satz aus der besagten Textpassage: *II 168, 39 »– Mir scheint, was ich bisher über meine Beziehung zum gestorbenen Tutein geschrieben habe, liest sich nur langweilig.« (: Ts 288 b)*

Um so »selbstgefälliger« ist die Haltung des Lesers Bachmann, der Jahnn hier nicht nur unterstellt, mit seinem Werk unzufrieden gewesen zu sein, sondern dieses Urteil in einer unbewußten Übertragung seiner »Perspektive« beim Lesen der Passage (die ihn offenbar »langweilte«, weil er sie nicht durchschaute) auf die Autorenperspektive aus seiner Sicht auch noch bestätigt. Gerade in diesem von Bachmann zitierten Satz über die Langweiligkeit der Beschreibung, mit dem Horn den Leser seiner Niederschrift zu manipulieren ver-

sucht, spiegelt Jahnn die Position, die der Romanleser aufgrund von Horns melodramatischem Tonfall hinsichtlich dieser Textpassage einnehmen könnte. Jahnn konnte sich offenbar denken, daß diese Bestattungsszene Widerstände im Leser auslösen könnte und versuchte diesen Widerständen durch eine Spiegelung im Text entgegenzuwirken. Doch ein Leser wie Bachmann vermag sich im Spiegel des Textes nicht zu erkennen; und ebensowenig vermag er Jahnn und Horn voneinander zu unterscheiden. In dessen verstorbenem Lebensgefährten Tutein sieht Bachmann in erster Linie den zur Entstehungszeit der *Niederschrift* bereits seit zehn Jahren verstorbenen ehemaligen Lebensgefährten Jahnns. Über Tutein schreibt er: *da sein Vorbild unbestreitbar Gottlieb Harms ist und das ganze Werk nichts anderes als ein Hymnus auf beider Freundschaft* (vgl. Bachmann, 148).

Die Psyche des Ich-Erzählers in ihrer penetranten Sentimentalität ist in Bachmanns Augen identisch mit der Psyche des Autors. Daß Bachmann mit dieser Einschätzung vollkommen danebenliegt, offenbart nicht nur die gründliche Analyse des Romans, auch Dokumente von Massenmördern wie Haarmann oder Nilsen belegen dies. Frappant gleicht, was Nilsen im neunten Heft seines Gefängnistagebuches über seine Gefühle nach der Ermordung eines seiner Opfer schreibt, den Äußerungen von Jahnns mörderischem Erzähler über den angeblich soeben verstorbenen »Geliebten« Tutein: *Ich war tiefbetrübt, und eine wahnsinnige Trauer überkam mich, als hätte ich gerade einen sehr lieben Menschen verloren. Ich wußte, ich war der Verursacher, aber es sah alles genau so natürlich aus wie das Leben selbst.* (Masters, 256)

Denn auch in Nilsens Fall fand sich niemand, der die Vorstellungen in Frage stellte, mit denen der Verbrecher sich über seine Schuld und die Wirklichkeit seiner Lebenssituation hinwegtäuschte. Rückblickend schreibt Nilsen: *Ich war verblüfft, daß eine solche Tragödie in Zeiten wie diesen völlig unentdeckt bleiben kann.*

Unter diesem Gesichtspunkt besitzt denn auch die Trauer, die Verbrecher wie Nilsen und Horn angesichts ihrer Opfer scheinbar so ungerechtfertigt verspüren, eine reale Grundlage. Im Leichnam ihres Opfers betrauern sie sich selbst in ihrer menschlichen Isolation, die so vollkommen ist, daß sie die schlimmsten Verbrechen begehen können, ohne daß es jemandem in ihrer Umgebung auffällt. Das

widersprüchliche Verhalten, das Horn an den Tag legt, was das Entfernen oder Belassen des verräterischen Berichts über Tuteins Bestattung in seiner Niederschrift betrifft, ist unter psychologischen Gesichtspunkten also gerechtfertigt. Insofern, als sie ihn aus seiner ihm unerträglich gewordenen Lebenssituation befreit, begrüßt Horn die Entdeckung seiner Verbrechen durch den Leser sogar und entschließt sich daher auch, die Seiten über Tuteins Bestattung nicht zu entfernen, sondern sie – wenn auch zensiert – im Bericht zu belassen.

Am nächsten Tag berichtet Horn über die Konservierung von Tuteins Brust und Unterleib. Er schreibt: *Ich stärkte mich zuvor, aß, trank Kaffee* [und fügt, um nocheinmal seine heftigen Skrupel zu betonen, hinzu:] *und nahm aus der Kognakflasche einige herzhafte Züge.* – – – – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 164)

Auch diese Tilgung besitzt im Romanmanu- und -typoskript keine Entsprechung. Vielmehr strich Jahnn im Typoskript auf Seite 993 einen Satz, der im Manuskript vor dem eben zitierten steht (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 50) und allzu deutlich die Aufgesetztheit der Haltung zum Vorschein bringt, die Horn beim Schreiben an den Tag legt: *Ich will nichts beschönigen und verheimlichen.*

Diskreter deutet sich die von Horn verleugnete »Beschönigung« und »Verheimlichung« in den fiktiven Tilgungen an, mit denen der Bericht gespickt ist und von denen die eben zitierte sich auf Horns gewaltigen Alkolholkonsum bezieht.

Wie Horn berichtet, hat er sich im Vorfeld der Mumifizierung *mehrere Flaschen Kognak* gekauft (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 155). In seinem Bericht aber stellt er sich – was dieser Riesenvorrat gleichwohl nahelegt – nie betrunken, sondern nur durch ein paar Züge aus der Flasche gestärkt dar. Der Alkoholabusus ist offenbar die Ursache dafür, daß Horns Bericht auch weiterhin von Tilgungen gespickt ist. Schon auf der nächsten Seite gleitet ihm die Feder wieder aus. Während der Beschreibung der sich aufgrund von Horns intimer Kenntnis der Brust verführerisch leicht ausnehmenden Brustkorbkonservierung erwähnt er offenbar versehentlich zunächst die »Mund«-Wunde (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 740), die Tutein soviele Jahre nach der »Ausschweifung« eigentlich nicht mehr besitzen dürfte. Scheinbar vor Trauer und Entsetzen so kurz angebunden, schreibt Horn: *Der Stich*

durch die Brust ins Herz (nach dreiundzwanzig Jahren des Zögerns fand eine Waffe den Weg). – – – – – – – – – – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 165)

Der Satz ist in Wirklichkeit allerdings wohl deshalb so kurz geraten, weil Horn den hinteren Teil samt einiger sich auf die getilgte Wunde beziehenden Sätze gestrichen hat. Darauf, daß er die Wunde versehentlich erwähnte, weist auch der Satz hin, der sich im Anschluß an die fiktive Tilgung in Horns Bericht findet und der wegen seiner scheinbaren Harmlosigkeit dem Stift nicht zum Opfer fiel: *Nun aber begann ein dünnes trübes Rinnsal aus den Mundwinkeln zu sickern. Gewiß entließen Lungen und Magen einen Teil ihres Inhalts.*

Ebensogut aber vermag dieses »Rinnsal«, nachdem »Lunge und Magen« von den Chemikalien überfüllt waren, aus den Winkeln der von Horn als »Mund« bezeichneten Wunde »gesickert« sein. Verräterisch ist unter dem Gesichtspunkt von Horns Verbrechen auch jener, im Manuskript noch nicht, im Typoskript aber bereits enthaltene Klammersatz mit dem Hinweis auf Tuteins rätselhaften Selbstmordversuch auf dem eisernen Frachtdampfer: *(nach dreiundzwanzig Jahren des Zögerns fand eine Waffe den Weg).*

Davon, daß Horn seine Hände bei diesem »Selbstmord«-Versuch weit mehr im Spiel hatte, als er zu Beginn seines Berichts vorgibt, kündet der vor ihm aufgebahrte Tote und die sogar von ihm selbst als »Waffe« bezeichnete Spritze. Sie entspricht der Mordwaffe.

Ebenfalls im Typoskript finden sich an dieser, dem Druck entsprechenden Textstelle auf Seite 994 in fast wortwörtlicher Übereinstimmung auch mit dem Romanmanuskript, vier Sätze, die in den Fahnen schließlich gestrichen wurden. Im Manuskript wurde der Satz: *Der Stich durch die Brust ins Herz* [...], zunächst folgendermaßen fortgesetzt: *erschien mir weniger schlimm als die voraufgegangenen* – (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 51).

Doch formulierte Jahnn ihn als solchen gar nicht erst zu Ende, sondern strich ihn von »erschien« bis »voraufgegangenen« und ließ ihn folgendermaßen enden: *bereitete einige physische Anstrengung. Ich streifte mit der Spitze der Kanüle Knochen oder Knorpel. Selbst der Herzmuskel schien dem Eindringen des Instrumentes Widerstand entgegen zu setzen. Unter einem harten Stoß gab er nach, öffnete sich dem feinen Strahl der ätzenden*

Flüssigkeit. Abermals presste ich größere Mengen Formalins in die Blutbahnen. Ab hier geht es im Manuskript weiter wie in der Druckfassung.
Der Satz: *Der Stich durch die Brust ins Herz (nach dreiundzwanzig Jahren des Zögerns fand eine Waffe den Weg)*, ist also in der Tat aufgrund der in den Fahnen vorgenommenen Streichung so kurz geraten. Das heißt jedoch nicht zwangsläufig, daß die im Anschluß an den Satz ebenfalls in die Fahnen eingefügte gestrichelte Linie die dort von Jahnn vorgenommene Streichung andeutet. Dieser Auffassung aber ist Bachmann, der die besagte Textstelle zum Beleg seiner These anführt, es handele sich bei den in den gestrichelten Linien angedeuteten Tilgungen »um nachträglich unterdrückte Textstellen und nicht um überflüssig gewordene Varianten des Ausdrucks oder der Darstellung« des Romans: [...] *so etwa jene* [Passage] *auf Seite II 176, wo die Spritze als Waffe und die Konservierung als Verwüstung erscheint. Nicht umsonst entspricht hier der anstrengenden Handlung Horns eine anstrengende Schreibarbeit des Autors.* (Bachmann, 257)
Sieht man sich die Textzeugen an, so läßt sich bei dieser gegenüber anderen Textstellen keinerlei nennenswerte Anstrengung bei der Verfertigung feststellen. Immerhin wurde die Textstelle zunächst unverändert durch zwei Korrekturdurchgänge hindurchgerettet und – wie oben dargelegt – erst im dritten Korrekturgang verändert; offenbar weil der Autor diese Stelle im Hinblick auf die gesamte Szene, von der er beim abschließenden Korrekturdurchgang nochmals einen Gesamteindruck gewann, als redundant empfand.
Wie sich bei der Analyse von Horns Bericht über die Konservierung von Tuteins Unterleib herausstellen wird, spielt darin die »physische Anstrengung«, unter der Horn mit der Spritze ins Fleisch eindringt und wild darin herumstochert, bis er den Widerstand zu überwindem und den Spritzeninhalt zu entleeren vermag, eine überaus bedeutende Rolle. Jahnn hatte offenbar kein Interesse, daß die Bedeutung dieses Vorgangs durch entsprechende Vorwegnahmen in der zuvor geschilderten Handlung verringert werden würde. Daher entschloß er sich offenbar, die jener Handlung sehr ähnliche in der eben erläuterten Textstelle zu streichen und sich in Gestalt des Klammersatzes mit einem Hinweis auf den Tötungsakt zu begnügen.
Bachmann aber, der weder die aggressiven noch die sexuellen Untertöne in Horns Bericht wahrnimmt, hält moralische Skrupel des

Autors für die Ursache der Streichung und begründet die Skrupel wiederum in psychoanalytischer Manier mit dem Verweis auf Jahnns Lebensgeschichte: *Das Motiv von Grab und Sarg, als früheste Kindheitserinnerung, durchzieht ja Jahnns ganzes Werk als eines der wichtigsten, wenn nicht als Hauptmotiv.* (Bachmann, 257)

Dem bemerkenswerten Umstand, daß der Autor offenbar keinerlei Skrupel hatte, die an der gestrichenen Stelle beschriebene Handlung so ähnlich kurz darauf zu wiederholen, schenkt Bachmann dabei keinerlei Beachtung.

Die fiktive Tilgung, die auf jene erkennbar zufällig mit einer Streichung in den Druckfahnen zusammenfallenden Tilgung folgt, ist denn auch wieder ohne jede Entsprechung in den Textzeugen. Nachdem Horn literweise Formalin in den Brustkorb gepumpt habe, sei dieses, wie er berichtet, literweise wieder aus dem »Mund« herausgelaufen. In diesem Zusammenhang bemerkt er: *Der Geruch der Chemikalie war so stark, daß ich eine fade Beimischung von Verwesungsdunst nicht wahrnehmen konnte.* – – – – – – – – – – – – – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 165)

Mit dieser Vielzahl von Strichen betont Jahnn offenbar die Tatsache, daß der »Verwesungsdunst«, wenn Horn ihn durch den »starken Geruch« der Konservierungsmittel hindurch nicht hatte wahrnehmen können, offenbar fast so »stark« gewesen war wie der »Geruch der Chemiekalie«. Sonst hätte Horn den Umstand wohl kaum für der Erwähnung wert befunden. Im übrigen verströmt ein wie Tutein angeblich zwei bis drei Tage alter Leichnam bei mäßig warmen Temperaturen in der Regel keinen oder so wenig Verwesungsdunst, daß er sich bei der geschilderten Mumifizierung etwa hätte bemerkbar machen können.

Im Manuskript befindet sich an der Stelle, wo sich im Druck die angebliche Tilgung befindet, lediglich ein Absatz, nach dem es dort weitergeht wie im Druck: *Ich machte noch einen Versuch, die Leber zu durchtränken. Zwischen der siebenten und achten Rippe stieß ich die Kanüle seitlich in Tuteins Körper.*

Im Anschluß an diese beiden Sätze befindet sich im Manuskript eine Streichung, deren Inhalt weder im Typoskript nochmals auftaucht noch in der Druckfassung als Tilgung ausgewiesen ist. Um seine Argumentation nicht in Frage zu stellen, führt Bachmann diese

Manuskriptstreichung wohlweislich nicht als Beispiel an. Entgegen seiner allgemeinen Behauptung handelt es sich bei dieser Streichung auch nicht um eine geschwärzte Textstelle, sondern lediglich um einen diagonal über den Text gezogenen Strich: *Ich war ganz unfähig zu* [unleserlich], *wann ich traf. Deshalb, nach jeder einzelnen Injektion, zog ich die Kanüle vor und presste sie in anderer Richtung wieder in die massive* [unleserlich] *hinein. Nachdem ich zehn oder zwölf Kolben eingespritzt hatte, hielt ich inne, hoffend, daß ich das eine oder andere Gefäßsystem erreicht hätte, das die Verteilung der desinfizierenden Flüssigkeit bewirken würde.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 51)

Diese Streichung, die Jahnn offenbar vornahm, weil er an dieser Stelle bereits während der Niederschrift bemerkte, daß er hier die Handlung vorwegnahm, die der Ausspritzung des Unterleibes vorbehalten war, stützt zusätzlich unsere These von der in den Fahnen vorgenommenen Streichung aus Gründen der Redundanz. Im übrigen klingt jene im letzten Teil der Streichung enthaltene Überlegung von der Verteilung der Flüssigkeit durch diverse Gefäßsysteme für den Nicht-Fachmann Horn zu medizinisch und ist obendrein von keiner nennenswerten metaphorischen Bedeutung hinsichtlich seiner Lebensumstände.

Im Anschluß an diese Streichung geht es im Manuskript weiter wie im Druck, in dem sich schon einige Sätze später die nächste fiktive Tilgung findet. Im Manuskript ist an dieser Stelle lediglich ein Absatz eingefügt. In der Erinnerung an den Vorgang offenbar erschüttert vom Anblick des Leichnams, beschreibt Horn das Aussehen Tuteins nach dem Ausspritzen des Brustkorbes: *Die wenigen kleinen Wunden in der Haut fielen nicht auf. Doch der Mund war wie der Mund eines Speienden. Die Augen gebrochen und eingesunken wie vergrämt über den schauderhaften Anblick eines mehr und mehr durchgerbten Leibes. – – – – – –* – (Jahnn, Niederschrift II, 165)

Auch diese Striche, an deren Stelle sich auf Seite 995 des Typoskriptes ein Absatz befindet, betonen »Tuteins« wahren Zustand. Der langen Zeit entsprechend, die der junge Mann bereits tot ist, ist der Zustand des Leichnams bedeutend schlechter, als Horn ihn in seinem Bericht darstellt. Es wurde höchste Zeit, daß Horn dem Verwesungsprozeß Einhalt gebot. Nachdem er die Schilderung von der Konservierung des Brustkorbs beendet hat, geht er bezeichnender-

weise unmittelbar zur Schilderung der Konservierung jenes Körperteils über, der ihm am kostbarsten erscheint. Gleichwohl gibt er sich große Mühe, bei der Beschreibung der schlüpfrigen Handlung so diskret wie möglich vorzugehen. Auf einen Satz, der sich mit der aus Horns Schamhaftigkeit geborenen Diskretion nicht vereinbaren ließ, verzichtete Jahnn bereits im Typoskript. Er stand im Manuskript am Ende des Berichts über den ersten Arbeitstag der Mumifizierung und nimmt das am Tag darauf erfolgende Ausspritzen der Geschlechtsteile vorweg: *Um das Werk dieses Tages zu krönen, injizierte ich noch eine Spritze ins Skrotum*. (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 46)

Die Schamhaftigkeit, die Horn das Schreiben eines solchen Satzes verbietet, ist denn auch das Thema der Handlung, die das Ausspritzen von Unterleib und Geschlechtsteilen beschreibt und die ehemalige Vergewaltigung des jungen Mannes umschreibt. Statt das Ausspritzen des Skrotums zu erwähnen, läßt Jahnn Horn gleich zu Beginn der Handlung über die Konservierungsflüssigkeit bemerken: *Man konnte Eiweiß mit ihrer Hilfe härten, das hatte ich irgendwo einmal gelesen*. – (Jahnn, Niederschrift II, 166)

Im Manuskript findet sich an der entsprechenden Stelle ein leider kaum zu entziffernder Satz (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 52), hinter dem statt des Gedankenstriches ein Absatz eingefügt ist. Möglicherweise handelt es sich um eine verdeutlichende Anspielung auf das Ausspritzen des Skrotums, die Jahnn im Typoskript dann entsprechend dem oben zitierten Satz wieder fallen ließ.

Sowohl in der Druckfassung als auch im Manuskript geht es sodann weiter: *»Jetzt deine Schenkel«, sagte ich*. Während sich im Manuskript hinter »sagte ich« nur ein Absatz findet, stehen in der Druckfassung acht bezeichnende Gedankenstriche: – – – – – – – – Sie beziehen sich offenbar auf einige allzu schwärmerische Bemerkungen Horns über »Tuteins« Hinterteil, das er vorsichtig mit dem Wort »Schenkel« umschreibt. Zur Ernüchterung läßt Horn sich sodann zwar erst einmal zum Anatomiebuch greifen, um den Verlauf der *großen Blutbahnen der Hüften* nachzuschlagen. Doch die Untertöne sexueller Lust, deren konsequente Unterdrückung und Verleugnung ihn einst dazu brachten, den jungen Mann zu vergewaltigen, dessen toter Körper in voller Pracht vor ihm liegt, sind schon im nächsten Satz wieder unüberhörbar: *Meine Entschlossenheit war groß, fast wild. Ich sah Tutein*

nicht mehr an, meine Finger tasteten nur noch Haut und Muskelfasern ab. Ganz so, wie er es einst bei dem sich verzweifelt im Schraubstock seiner Fäuste windenden jungen Mann getan hatte, in dessen Hinterteil er mit dem erigierten Geschlechtsteil ähnlich gewaltsam eindrang, wie er es nun mit der Spritze in Tuteins Unterleib tut. Die Tatsachen im Hinblick auf sein Verbrechen in altbekannter Manier verkehrend, schreibt Horn: *Die große Ausschweifung, mit der er mich einst durchforscht hatte, vergalt ich ihm jetzt, mit böser Berechnung. Mit ganzer Kraft, nichts schonend, bohrte ich die Spitze meiner hohlen Waffe durch die Haut, stieß zu, suchte, überschwemmte mit ätzendem Formol, stieß wieder zu, preßte den Kolben, stieß tiefer, seitwärts, stocherte, verwüstete das Fleisch, bis plötzlich der Inhalt der Spritze im freien Lauf im Dunkel des Schenkels verschwand.* – – – – – – – – –

Mit der Betonung der sexuellen und aggressiven Untertöne in Horns Bericht von der Konservierung des Hinter- und Geschlechtsteils ließ Jahnn es in der Endfassung dieser Passage bewenden. Daß er damit gezielt auf das Sexualverbrechen des Erzählers anspielt, geht deutlich aus den Streichungen hervor, die er im Anschluß daran in den Fahnen, zum Teil aber auch schon im Manuskript vornahm. In noch fast wortwörtlicher Übereinstimmung mit der entsprechenden Stelle auf Seite 996 des Typoskriptes ging der Manuskripttext ursprünglich weiter: *Ich füllte den Zylinder der Spritze, pumpte, füllte, pumpte. Füllte, pumpte. – Es war der linke Schenkel gewesen. Am rechten wiederholte ich den Vorgang.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 52)

Bereits im Manuskript strich Jahnn die folgenden, allzu deutlich auf das Sexualverbrechen anspielenden Sätze: *Es dauerte lange, ehe ich an mein Ziel kam. Ich zerfleischte die Stelle fast.* Stehen blieb hingegen der in der Druckfassung im Anschluß an die fiktive Tilgung folgende Satz: *Schweiß rann mir von der Stirn und benetzte seine Haut.* Im Manuskript ging es dann ursprünglich, jedoch wiederum in allzu deutlicher Anspielung auf das vergangene Verbrechen und daher gestrichen, weiter: *Aber ich ließ nicht nach. Ich stach zu, drang tiefer, erweiterte den Raum meines Eindringens. Bis endlich der Inhalt der Spritze leicht, vergleichbar einer orgiastischen Handlung im Muskelwerk des Schenkels verschwand. Der Schweiß tropfte nun noch immer herab.*

Da sich darin zum Teil wortwörtlich identische Formulierungen wie in den Sätzen zuvor finden, strich Jahnn die Stelle offenbar sofort.

Aus dem »nun noch immer herabtropfenden Schweiß« machte Jahnn im Typoskript wie in der Druckfassung: *Wie Tränen fiel der Schweiß.* Im Manuskript heißt es im Anschluß daran noch, allerdings gleichfalls dort schon gestrichen: *Ich wendete Tutein. In die schweren Muskeln der Glutäen presste ich aufs Geradewohl einige Spritzen Formols.* Im Typoskript auf Seite 996 verabschiedete Jahnn sich schließlich auch von dem im Manuskript folgenden und dort noch nicht gestrichenen Satz: *Meine Hände waren gleichsam von grausamer Strenge besessen.*

Es ist offenkundig, warum Jahnn diese Streichungen im Manu- und Typoskript vornahm. Die »Glutäen« sind bereits in den »Schenkeln« enthalten und das Wenden des Körpers braucht unter diesem Gesichtspunkt ebenfalls nicht eigens erwähnt zu werden. Daß Horns Hände »von grausamer Strenge besessen« sind, geht aus der Handlung selbst hervor, deren latent aggressiver und sexueller Charakter im übrigen durch die in die Fahnen eingefügte fiktive Tilgung so stark hervorgehoben wird, daß all die soeben erläuterten verdeutlichenden Handlungsbeschreibungen und -bewertungen in der Tat überflüssig erscheinen. Zur Krönung seines Werkes fügte Jahnn stattdessen mit der Wendung des »im freien Lauf« im »Dunkel des Schenkels« verschwindenden Spritzeninhalts ein Zitat aus dem Geständnis von de Rais' Diener Henri ein, der berichtete, *die besagten Gilles de Sillé und Poitou hätten mehrere kleine Kinder in das Zimmer des besagten Herrn de Rais gebracht, mit denen er Verkehr gehabt habe, indem er sich erregte und seiner Natur über ihrem Bauch freien Lauf ließ, aber er befriedigte sich an ihnen nur ein- oder zweimal.* (Vgl. Bataille 1987, 561)

Da der Ablauf der Mumifizierung dem rituellen Ablauf von Horns Verbrechen folgt, wendet dieser sich im Anschluß an den Bericht über das Ausspritzen der »Schenkel« der Schilderung des Kopf-Ausspritzens zu: *Ich hatte einen schauderhaften Gedanken schon mehrmals zurückgedrängt; nun war der Augenblick da, wo ich ihn einlassen mußte. – – – – – – – – –* (Jahnn, Niederschrift II, 166)

Die in die Fahnen eingefügte fiktive Tilgung schafft Raum für einige gestrichene Bemerkungen Horns über die einst vorgenommene Enthauptung seines Opfers. Hinter »einlassen mußte« steht im Manuskript zu lesen: *Tutein die Nadel der Kanüle durch den beinernen Schädel ins Gehirn schlagen.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 53)

Von diesem Satz verabschiedete Jahnn sich in den Fahnen offensichtlich, um die Spannung zu steigern und die fiktive Tilgung hervorzuheben. Denn bei der Erstlektüre weiß der Leser des Romans an dieser Stelle noch nicht, worauf Horn mit jenem »schauderhaften Gedanken« hinauswill. Erst am Ende des im Manuskript wie in der Druckfassung folgenden langen Satzes über den schändlichen Umgang vieler Menschen mit Toten, wird das Projekt des Schädelausspritzens in *Die Niederschrift* eingeführt. In anklagendem Lamento schreibt Horn: *Viele, die nüchtern auf den Leichnam schauen,* [...] *werden meine Qualen und Bedenken, eine Nadel in einen toten Kopf zu treiben, nicht verstehen.* (Jahnn, Niederschrift II, 166f.)

Um seine persönlichen Skrupel nochmals zu betonen, fährt Horn fort: *Ich habe indessen lange Zeit gebraucht, ehe ich überzeugt war, daß ich das Unausweichliche tun müßte.* – – – – – – – – – – –

Auch an dieser Stelle findet sich weder im Manuskript (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 53) noch im Typoskript (vgl. Seite 997) eine Streichung, ein Gedankenstrich oder ein Absatz. Inhaltlich gesehen liegt es auf der Hand, warum Jahnn hier eine fiktive Tilgung einfügte: In Wirklichkeit hat Horn »das Unausweichliche«, das er hier ankündigt – den Kopf zu verletzen – längst hinter sich gebracht. Hierauf deutet auch das beinahe reflexartig einsetzende Gejammer hin, mit dem Horn einmal mehr die Gemeinschaft beschwört, in der er jahrzehntelang mit Tutein gelebt habe. Kurz darauf endet das Gejammer mit dem Satz: *Ich wollte keine Lust mehr, ich wollte ihn nur behalten.* – – – (Jahnn, Niederschrift II, 167)

Diese drei Striche finden sich, handschriftlich eingefügt, als Vorform der in die Fahnen korrigierten fiktiven Tilgungen bereits im Typoskript auf Seite 997. An ihnen läßt sich besonders gut erkennen, daß auch die gelegentlich im Typoskript bereits eingefügten drei Gedankenstriche denselben Sinn der Hervorhebung des von Horn Niedergeschriebenen haben wie die »größeren Tilgungen«. In diesem Fall läßt sich der Satz geradezu als Motto für Horns gegenwärtige Lebenssituation auffassen, mit seinem vollkommenen Verzicht auf sexuelle Erfüllung und seiner gleichzeitig verzehrenden Sehnsucht nach einem Lebenspartner, mit dem er alles teilen kann. Aus diesem Grund auch bettet Horn – entgegen dem, was er im Einsargungsbe-

richt behauptet – den Toten nach der Konservierung noch keineswegs zur letzten Ruhe in die Teakholztruhe.
Im Anschluß an ein zweites Lamento beschreibt Horn schließlich, wie er sich den Hammer besorgt habe, der ihm dazu gedient habe, die Kanüle der Spritze in Tuteins Schädeldecke zu schlagen: *Ich ging in den Stall, holte einen Hammer. Im Vorübergehen streichelte ich Iloks Nüstern. In Tuteins dichtem Haupthaar setzte ich die Spitze der Kanüle an. – –* – Hinter »Kanüle an« ging es im Manuskript (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 54) sowie im Typoskript auf Seite 997 noch folgendermaßen weiter: *Ich schlug mit dem Hammer zu. Beim dritten Schlag schon war die Nadel in die Knochenwölbung gedrungen. Ich setzte die Pumpe der Spritze an. Langsam pressend verdrängte ich andere Flüssigkeiten.*
Während es im Manuskript noch keinerlei Anzeichen einer Betonung gibt, stehen die drei Gedankenstriche, die im Druck hinter »Kanüle an« stehen, im Typoskript bereits hinter den in den Fahnen schließlich gestrichenen Sätzen. Gestrichen sind diese allerdings offenkundig nicht aus skrupulösen Gründen, sondern zum einen – was Jahnn bei der erneuten Überarbeitung offenbar erkannte –, weil der Vorgang des Eindringens und Pumpens mittlerweile schon zu oft beschrieben wurde, und zum anderen, weil die Handlung erheblich grauenerregender wirkt, wenn die dezidierte Beschreibung fehlt. Die bloße Erwähnung des Hammers als Werkzeug regt die Vorstellung des Lesers hinsichtlich der Kopfausspritzung aufs Lebhafteste an. Im übrigen weist die Unterschlagung der Beschreibung gemeinsam mit der sich daran anschließenden fiktiven Tilgung nochmals deutlich darauf hin, daß Horn diese Handlung aufgrund des an »Tuteins« Körper fehlenden Kopfes in Wirklichkeit niemals vornahm.
Tatsächlich hat Horn offenbar – und davon kündet vor allem, daß er nur das Ausspritzen des Rumpfes ausführlich beschreibt – dem Leichnam die mittlerweile heillos verwesten und für seine Zwecke verhältnismäßig unbrauchbaren Gliedmaßen längst abgeschnitten. Das einzige, was er über die Konservierung der Gliedmaßen schreibt, ist: *In die schweren Muskeln des Rückens, der Arme, des Halses, der Waden und Schenkel preßte ich einzelne Spritzen Formol,* (Jahnn, Niederschrift II, 170)
Im nächsten Satz fügt er, wie zur Entschuldigung für die rasche Abhandlung des Themas, hinzu: *Ich überlegte mir kaum noch, ob es notwen-*

dig war. Besonders deutlich kommt die Tatsache, daß Horn »Tutein« neben dem längst entsorgten Kopf nun auch noch Arme und Beine abgeschnitten hat, an einer Textstelle zum Vorschein, die bezeichnenderweise mit einer fiktiven Tilgung von enormer Länge endet. Über die Umwicklung des Leichnams mit Leintuchstreifen berichtet Horn: *Arme, Beine und Kopf umschnürte ich einzeln. So kam der Augenblick, wo er mit seinen Gliedern für mich entschwunden war; nur noch der Rumpf war zurück.* – (Jahnn, Niederschrift II, 171)

Ohne diese fiktive Tilgung, die im Manu- und Typoskript keinerlei Entsprechung besitzt, käme dem Leser an Horns Beschreibung gewiß nichts verdächtig vor. Doch wenn er sich Gedanken darüber zu machen beginnt, was dort gestanden haben könnte und die vorherigen Sätze nochmals liest, kommt er, wenn Jahnns Rechnung aufgeht, darauf, daß die Einzelumschnürung der Gliedmaßen auch deshalb von Horn so vorgenommen worden sein könnte, weil die Gliedmaßen, vom Rumpf abgetrennt, »einzeln« vor ihm ausgebreitet lagen. Darauf weist auch das Gespräch hin, das Gustav mit dem Alten, im Keller des »Krankenhauses« vor dem Rumpf der »Tochter« stehend, führt. Der junge Gustav fragt den Alten entgeistert: *»Sie haben dem Leichnam Kopf und Arme abgeschnitten?«* (Jahnn, Niederschrift I, 310)

Darauf antwortet der Alte mit dem Stolz des Routiniers und der Polterstimme eines schlechten Schauspielers: *»Ja, warum sollte ich mich weigern, das zu gestehen? Ich bin ja Arzt. Es ist ein Teil meiner Rechte. Ich bin im Abschneiden von Gliedern allmächtig.«*

Denjenigen aber, die hinter den Masken und Kulissen von Horns Leben nach der Wahrheit fahnden, gibt der Alte noch einen Tip. Im Hinblick auf den verstümmelten Leichnam der »Tochter« belehrt er den jungen Horn: *»– Den bekleideten Menschen sind Kopf und Hände Ausdruck der Persönlichkeit. Kopf und Arme dieser vollkommenen Gestalt waren das Bekannte.* [...] *Man begräbt den sichtbaren Leib. Man begräbt Kopf, Arme und ein paar Steine.«* (Jahnn, Niederschrift I, 311)

Und den Rumpf, in Tuteins Fall allerdings auch ohne Beine, behält »man«, um mit ihm in der Abgeschiedenheit seines Hauses letzte Abenteuer zu erleben. Aus diesem Grund wirkt, was Horn im Bestattungsbericht über die letzten Augenblicke im Angesicht des kostba-

ren Rumpfes schreibt, auch nicht sonderlich überzeugend: *Ich trank diesen letzten Anblick, bitter und süß. Während ich mühsam die leinenen Binden um den Rumpf schlang, fielen Tränen auf das weiße Gewebe.* (Jahnn, Niederschrift II, 171)

An dieser Stelle fügte Jahnn im Typoskript auf Seite 1001 noch einen Satz ein, der die Echtheit von Horns Gefühl bei der Niederschrift dieser Sätze zusätzlich in Frage stellt: *Aber ich glaube, ich litt nicht.*

Wenig später behauptet Horn scheinheilig: *Ich versuchte, sorgsam zu sein, wie es die ägyptischen Mumienmacher gewesen waren.* (Jahnn, Niederschrift II, 171)

Denn mit dem »Zurechtrücken der Glieder«, wie die alten Ägypter das Ritual der Austrocknung und Balsamierung des Leichnams nannten, hat das, was Horn mit dem Leichnam des jungen Mannes tat, nicht viel zu tun. In seinem Bericht zwar schlüpft er in die Rolle des Anubis, jenes Unterweltgottes und ergebenen Dieners Osiris', der auch der »Zurechtrücker der Glieder« genannt wurde und der darüber wacht, daß das Balsamierungsritual ordentlich durchgeführt wird, so daß der Tote in Osiris' Gestalt zu neuem Leben zu erwachen vermag. Doch hinter der Maske des schakalköpfigen Anubis, als den Horn sich in der Bestattungsszene darstellt, kommt bei näherem Hinsehen das Antlitz des Wüstengottes Seth, des Bruders von Osiris, zum Vorschein. Dieser tötete und zerstückelte Osiris, der als Herr der Unterwelt nicht nur über das Vergehen, sondern auch über das Werden waltet, aus Neid auf dessen Fruchtbarkeit.

Lediglich hinsichtlich seines gefälschten Berichts wirkt Horn in dieser Szene als »Zurechtrücker der Glieder«. Denn die lückenhafte Beschreibung von Tuteins Mumifizierung offenbart mehr als jede andere Textstelle Horns Verbrechen und die Abgründe seiner empfindsamen Komponistenseele. Auf den Befehl des Herrn und Gebieters Jahnn öffnet Horn mit der Bestattungsszene die Pforten zur Unterwelt des Textes. Nicht zufällig berichtet er, wie ihm während der Einsargung *einige Worte der elften Tafel des Gilgamesch-Epos* eingefallen seien, die er später in der Niederschrift des letzten Satzes seiner Symphonie *Das Unausweichliche* vertont habe: *»Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest. – – Ich will sie dir nicht sagen.«* – – (Jahnn, Niederschrift II, 170)

Und nicht zufällig ist auch dieses Zitat aus dem Epos mit den bezeichnenden Gedankenstrichen versehen. Horn zwar »will« dem Leser »die Ordnung der Unterwelt nicht sagen«, wer aber im Text des Gilgamesch-Epos' und dem der *Niederschrift* weiterliest, erfährt sie gleichwohl.

Im Namen seines Schöpfers Jahnn fragt Horn den Leser an einer Stelle, wo der »Komponist« höchstpersönlich seine Symphonie *Das Unausweichliche* kommentiert: *Wer fügt die Abläufe wieder zusammen? Wer sammelt das Gewesene in eine bessere Zukunft? Das Verbrannte, Zersandete, Verrostete, Abgetragene, Verweste, Verhallte, wer läßt es wieder auferstehen? Wer verrät die Ordnung der Unterwelt? ICH WILL ES DIR NICHT SAGEN, MEIN FREUND, ICH WILL ES DIR NICHT SAGEN; WENN DIE ORDNUNG DER UNTERWELT, DIE ICH SCHAUTE, DIR SAGTE, MÜSSTEST DU DICH ALL DEINE TAGE HINSETZEN UND WEINEN.* (Jahnn, Niederschrift II, 222)

Und doch wird nur der die Worte, die der tote Engidu auf das Betteln des noch lebenden Freundes Gilgamesch hin spricht als Antwort auf seine Frage verstehen, was das Ganze eigentlich bedeuten soll, der in ihnen auch die Tragik seines und des Schicksals **seines** Freundes erkennt: *SIEHE, DEN LEIB, DEN DU ANFASSTEST, DASS DEIN HERZ SICH FREUTE, DEN FRISST DAS GEWÜRM WIE EIN ALTES KLEID!* (Jahnn, Niederschrift II, 223)

Doch noch mehr als »Engidus« Verwesungsprozeß deutet auf die sich hinter Horns Worten verbergende »Ordnung« der *Niederschrift* hin: etwa der Sarg, den Horn für Tutein maßanfertigen läßt und der – ähnlich dem Tut-ench-Amuns – aus einem hölzernen Außensarg und einem kupfernen, mit Zinn verlöteten Innensarg besteht. Damit verfügt er über drei der vier Materialien, aus denen der »Bau« des »alten Lionel Escott Macfie Esq.« besteht.

In Tuteins Sarg klingt unüberhörbar das Thema »Reeder« an, als der Horn sich als Eigentümer des holzschiffartigen Sarges gegen Ende des Romans zunehmend entpuppt. Im selben Zuge baut Jahnn Tuteins Sarg am Ende der Bestattungsszene zur Metapher für Horns Lebensbericht aus. Auf dessen Publikum soll dieser so in sich geschlossen und unanrüchig wie möglich wirken, bei näherem Hinsehen aber weist er – wie gerade die Bestattungsszene offenbart – zahllose Lücken auf.

In der Hoffnung, das Wortgewebe, mit dem er seine Machenschaften zu verbergen sucht, möge so dichthalten wie der Kupferkasten, in den er Tutein eingelötet zu haben behauptet, schreibt Horn: *Die Lötlampe, Kupfer und Zinn erhitzend, schloß den letzten Spalt schnell. Später ist dieser Spalt, der im Halblicht jenes Nachmittages wie eine schwarze Linie erschien, mir immer wieder vor Augen getreten – im Schlafen und Wachen; aber er hatte sich in einen tiefen und langen Graben verwandelt, den plötzlich ein Strom weißesten Quecksilbers ausfüllte.* (Jahnn, Niederschrift II, 174)

Zwischen den tintenschwarzen Zeilen von Horns Bericht droht sich die Wahrheit seines Lebens und das Gebäude seiner Lügen abzuzeichnen, das Jahnn beim Schreiben von *Fluß ohne Ufer* so kunstvoll herstellte. An dieser Stelle fügte der Autor im Typoskript einen Absatz ein, der sich auch in der Druckfassung findet und den im Bild des »Stromes« anklingenden *Fluß ohne Ufer* diskret hervorhebt. Der Roman sollte ursprünglich tatsächlich einmal *Strom ohne Ufer* heißen. Diskret auch kündigt sich hier bereits das baldige Eintreffen des weißgekleideten mercurialen »Osiris Alfred Tutein« namens Ajax von Uchri an, der die von Horn berichteten Ereignisse gründlich hinterfragen wird.

Über Tutein schreibt Horn: *Es war die Trennung von ihm, die unwiderrufliche.* (Jahnn, Niederschrift II, 175)

Unter dem Gesichtspunkt, daß von Uchri ihm demnächst das Leben zur Hölle machen wird, lügt Horn hier tatsächlich nur ein wenig, tröstet sich jedoch sogleich mit dem (wiederum erst auf Seite 1005f. des Typoskriptes hinzugekommenen) Satz: *Ein Strom weißesten Quecksilbers, den niemand durchschwimmen kann, trennt uns.* Denn im Raum zwischen den Zeilen von Horns Niederschrift steht in der Tat nichts, was sich, etwa wie eine Leiche, als handfester Beweis für von Uchris Deutung von Horns Leben heranziehen ließe.

Die chymische Hochzeit am Ende seines großen Werkes auf allen Ebenen vorbereitend, schreibt Horn: *Damals hatte ich meine Freude an dem blankschmelzenden Zinn – und die gewisse Zuversicht, daß die gebörtelten Kanten des Kupfers, gemeinsam mit dem eingekeilten Lot, einen zuverlässigen Verschluß bildeten.* – – – – – – – – – –

Im Manuskript (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 60) und im Typoskript auf Seite 1006 findet der Satz noch folgendermaßen seinen

Abschluß: *zuverlässigen Verschluß bilden würden, der selbst beträchtlichem Druck würde standhalten können.* Doch bereits im Typoskript strich Jahnn den überflüssigen Zusatz und ließ den Satz zugunsten der Betonung des vermeintlich »zuverlässigen Verschlusses« bereits mit »bildeten« und einem Absatz dahinter enden. Im Anschluß an den gestrichenen Relativsatz stehen im Manuskript folgende, im Typoskript gestrichene Sätze: *Nur eine Sorge bedrängte mich, das chemische Präparat möchte sich durch die Lötung zersetzen. Aber entweder war es gegen Überhitzung unempfindlich oder aber auch das Tonmehl bildete eine hinreichende Isolierung, sodaß nur Spuren der Chemikalie sich verwandelten, jedenfalls kam es zu keinem Zwischenfall.*

Da auch dieser Gedanke naturwissenschaftlich zwar relevant, aber ohne Bedeutung für das fiktive Geschehen ist, eliminierte Jahnn ihn aus dem Text; woraufhin es im Manuskript wie im Druck weitergeht: *Ich legte den stehenden Tutein nieder. Ich mußte nun erkennen, daß der Gegenstand, mit dem ich zu schaffen hatte, schwerer und schwerer geworden war und dem Maß meiner Kräfte nicht mehr entsprach.* (Jahnn, Niederschrift II, 175)

Bei beiden Sätzen handelt es sich offenbar um solche, die Jahnn beibehielt, weil sie den Schwierigkeiten entsprechen, die Horn beim Schreiben des Berichtes hat. Die nächsten, im Manuskript bereits gestrichenen Sätze tauchen bereits im Typoskript nicht mehr auf, da sie allzu konzepthaft klingen und im übertragenen Sinne bedeutungslos sind: *Ohne Hilfsmittel würde ich den Behälter nicht im Holzsarg unterbringen können. Er mußte gleichsam parallel mit den Wandungen hineingestoßen werden.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 60)

Stattdessen geht es im Druck mit dem metaphorisch überaus bedeutungsvollen Satz weiter: *Immerhin empfand ich eine ziemliche Befriedigung, daß der erste Teil der Einsargung vollbracht war. – Der Tisch, auf dem ich Tuteins Leichnam zu balsamieren versucht hatte, war von Feuchtigkeit durchtränkt und recht mitgenommen. Ich beschloß, ihn zu zerschlagen und gemeinsam mit den Tüchern zu verbrennen. Es war mein letztes Vorhaben an diesem Tage.* (Jahnn, Niederschrift II, 175)

Im Nachhinein erklärt dies, warum der Schreibtisch des Arztes im Durchgangszimmer des »Krankenhauses« so klein ist: Denn der Tisch, den Horn verbrennt, ist der *große*[*n*] *Tisch des Wohnzimmers*, wie er verrät (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 156).

An dieser Stelle beginnt im Manuskript eine große Streichung, die sich fast über eine ganze Seite erstreckt und offenbar die Anfertigung und Einpassung einer Bleikimm im Innern der Teakholztruhe beinhaltet (vgl. Abb. 22 u. 23). Denn im Gegensatz zum Erzähler ging der Autor bei der »Anfertigung« seiner »Truhe« überaus gründlich vor und beabsichtigte aus diesem Grund, die Bleiklötze aus dem Kielraum des Holzschiffes, zumindest dem Material entsprechend, auch in Tuteins holzschiffartigem Sarg unterzubringen. Nach der Niederschrift dieser von technischen Details strotzenden Passage, die sich wiederum nicht recht in das Gewebe seines Textes fügen wollte, entschloß Jahnn sich offenbar, die Bleibeschichtung der Sarginnenwände »über Bord gehen« zu lassen. Eine auch inhaltlich absolut nachvollziehbare Entscheidung, denn unter dem Gesichtspunkt, daß aus dem Sarg in Kürze der Androgyn Ajax von Uchri aufersteht, dessen Metall die mannweibliche Bronze des Lötverschlusses ist, ist das Blei in Tuteins Sarg überflüssig.

Die soeben erläuterte – und, wie Abbildung 22 zeigt, keineswegs »unleserlich gemachte« – Streichung führt Bachmann, um seine Argumentation stichhaltig wirken zu lassen, als typisches Beispiel für die »auffallend vielen Satzstreichungen und unleserlich gemachten Abschnitte« an, von denen er zuvor im Hinblick auf das Manuskript der *Niederschrift* spricht.

Ohne sich über den Inhalt der Textstelle zu äußern, bemerkt er: *Eine ganze Seite Text findet sich linienweise durchgestrichen*, und behauptet sodann: *ihre Neufassung auf einem losen Zettel* (vgl. Bachmann, 256).

Tatsächlich aber handelt es sich bei dieser Streichung, entgegen dem Eindruck, den Bachmann erweckt, nicht nur um das einzige Beispiel einer größeren Streichung auf den einundvierzig handschriftlichen Seiten der gesamten Szene; überdies entspricht Bachmanns Behauptung, die »Neufassung« dieser Textpassage befände sich auf »einem losen Zettel«, nämlich Blatt 59 a in Manuskriptheft 76 i (vgl. Abb. 24), nicht der Wahrheit. Auf dem Blatt 59 a findet sich keine Neufassung dieser Passage, sondern die – weitgehend dem Druck entsprechende – Fortsetzung des Textes nach der Streichung, deren Inhalt Jahnn nicht mehr neu formulierte, weil er sich längst davon verabschiedet hatte. Der Text auf Blatt 59 a, der, was diesen Satz betrifft, mit der Druckfassung identisch ist, lautet: *(Ich hatte*

Stunden mit dem Zerkleinern der letzten Ziegel verbracht und abermals Stunden, um den Behälter aufzurichten und wieder umzulegen.) – – – – – – – – – – – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 175)

Diese fiktive Tilgung ohne Entsprechung auf Blatt 59 a und einem Vorläufer in Gestalt eines einfachen Absatzes auf Seite 1006 des Typoskriptes fügte Jahnn in die Druckfahnen ein, und zwar offenbar in Bezug auf das »Zerkleinern der letzten Ziegel«.

Gegen Ende der Bestattungsszene berichtet Horn, wie er beim Einsargen Tuteins das Ziegel- beziehungsweise Tonmehl mit Tillantin mischte (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 174), einem Quecksilberpräparat, von dem er sich zuvor unter dem Vorwand, Saatgut damit beizen zu wollen, vier Kilogramm in der örtlichen Apotheke besorgt hatte. Ähnlich wie der Priester das holzteerhaltige Salböl in Tut-ench-Amuns Innensarg dessen Mumie gibt Horn es der Mumie Alfred Tuteins bei. Wie sich an der entsprechenden Textstelle herausstellt, verwendet Horn jedoch nur *etwa zweidrittel des Tonstaubes mit dem größten Teil des Tillantins* für diesen Zweck (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 174); und so stellt sich implizit die Frage, wofür er das restliche Drittel des Tonstaubes und den kleineren Teil des Tillantins eigentlich verwendet.

Daß Horn den gesamten Tonstaub verwendet, geht aus jenem Klammersatz auf dem Blatt 59 a hervor, in dem Horn andeutet, daß er »Stunden mit dem Zerkleinern der letzten Ziegel« zubrachte; wofür er den Staub verwendet, darauf macht die sich diesem Satz anschließende fiktive Tilgung aufmerksam, deren Inhalt der Leser aus dem Kontext des Geschehens selbst zu erschließen vermag. Daß Horn den Verwendungszweck der »letzten Ziegel« vorsätzlich verschweigt, wird in Kapitel 3.7.4.2 noch ausführlich belegt. Daß es sich um ein im Hinblick auf den Fortgang der Handlung ebenso wichtiges wie geheimes Projekt Horns handelt, geht allerdings auch aus der nächsten fiktiven Tilgung hervor. Sie deutet darauf hin, daß Horn auch im Anschluß an den nächsten Satz zunächst einiges aus der Feder floß, was für die Augen des Lesers nicht bestimmt ist. In allen drei Textfassungen lautet dieser Satz: *Am Tage darauf erledigte ich die letzten Arbeiten der Einsargung.* Doch nur in der Druckfassung findet sich im Anschluß daran folgende fiktive Tilgung: – (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 174)

Auch diese fiktive Tilgung steht in keinerlei inhaltlichem oder formalen Zusammenhang mit der Streichung, die Jahnn im Anschluß an den zuletzt zitierten Satz auf Seite 1006 des Typoskriptes vornahm und deren Inhalt sich noch ungestrichen auf Blatt 59 a (vgl. Manuskriptheft 76 i) finden. Aus dem Typoskript strich Jahnn folgende Sätze: *Den Boden der Teakholzkiste beschloss ich mit einer 10 – 15 mm dicken, mit Sackleinen durchsetzten Pechschicht auszugießen. Der Hohlraum zwischen Kupfer- und Holzsarg musste ja ausgefüllt werden, um dem ganzen Festigkeit und Unbeweglichkeit zu geben.* (Vgl. Jahnn, Typoskript, 1006)

Auch hier ist erkennbar, daß der Autor diese Sätze aufgrund ihres Konzeptcharakters strich; im übrigen aber entpuppen sie sich im Hinblick auf die folgenden Sätze als redundant. Des weiteren heißt es in fast wortwörtlicher Übereinstimmung mit den zwei anderen Textfassungen im nächsten Satz der Druckfassung: *Ich entleerte einen Eimer voll kochenden schwarzbrodelnden Glus in den Kasten, nachdem ich den Boden mit den Schlaudern eines in Streifen geschnittenen Sackes belegt hatte.* Die Einsargung Alfred Tuteins schloß Horn seinen Angaben zufolge also auf ähnliche Weise ab wie die alten Ägypter dreitausend Jahre zuvor die Einsargung Tut-ench-Amuns: *Es mußten sich wohl annähernd zwei Eimer voll Salbölen über den Goldsarg und ebensoviel über die Mumie ergossen haben.* (Carter, 139)

Das Pech erstarrte bald zu einer unheimlich spiegelnden Schicht. (Jahnn, Niederschrift II, 175)

Bachmann aber, dessen wissenschaftliches Vorgehen sehr dem seines literarischen Spiegelbildes Horn entspricht und der keinen blassen Schimmer davon hat, was Horn in der Heimlichkeit des Zeilenzwischenraumes tut, stürzt sich auf die eben erläuterte echte Streichung, die zufällig mit der aus völlig anderen Gründen in die Niederschrift Horns eingefügten fiktiven Streichung zusammenfällt und behauptet: *Die Streichung ist also im Druck durch Gedankenstriche gekennzeichnet.* (Jahnn, Niederschrift II, 256)

In seiner mit textkritischer Schlamperei einhergehenden Verblendung entgeht es Bachmann auch völlig, daß Jahnn Tuteins Sarg bewußt zur Metapher für den Text des Ich-Erzählers und – damit unabdingbar verbunden – auch für sein Romanwerk ausbaute, dessen ausgetüftelte Konstruktion in vielerlei Hinsicht das – wenn auch in

einer gemeinsamen äußeren Form vereinigte – Gegenteil von Horns Niederschrift ist. In diesem Sinne führte Jahnn auch auf der letzten Seite der Bestattungsszene noch zwei Veränderungen im Text durch, die belegen, wie bewußt er sich bei der Niederschrift seines Werkes dieser Tatsache war. Erfreut über die Paßgenauigkeit seiner Arbeit schreibt Horn: *Auch die obere Fläche des Kupferbehälters lag kaum unter den Abschlußkanten des Holzkastens.* (Jahnn, Niederschrift II, 176)
Im Anschluß an diesen Satz findet sich im Manuskript, doch darin in der beschriebenen Weise bereits diskret gestrichen, der Satz: *Ich empfand eine große Genugtuung, dass alle Größen, wie es die Absicht des ganzen war, sich sehr gut ineinander fügten, daß ich keine Veränderung in meinen Plänen vorzunehmen hatte.* (Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 61)
Dieser Satz entspricht im übertragenen Sinne zwar den Gegebenheiten von Jahnns Roman, aber nicht denen der Niederschrift Horns, die, wie der durch die chymische Hochzeit des Lötverschlusses mit von Uchri geeinte Tutein den Inhalt des Kastens, gemeinsam mit dem Roman den Inhalt der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* bildet. Aus diesem Grund verzichtete Jahnn auf den allzu einseitig auf die eigene Arbeit bezogenen Satz. Er wollte offenbar nicht riskieren, daß der Leser, auch wenn er die Doppeldeutigkeit dieses Satzes nur unbewußt auffaßt, dadurch den Eindruck gewänne, Horns Niederschrift sei ein derart perfekt konstruiertes Werk wie das Jahnns. Stattdessen ließ er Horn noch einige weniger mißverständliche Handgriffe tätigen: *Wieder begann ich Pech zu kochen, goß die seitlichen Hohlräume aus. Danach – es war der vierte Eimer voll flüssigen Glus – bedeckte ich auch die Oberfläche des Kupfersarges mit flüssigem Pech und füllte den Kasten bis an den äußersten Rand.* (Jahnn, Niederschrift II, 176)
Mit ein paar Handgriffen wird aus dem Pech, mit dem Horn statt des pechartigen Salböls in Tut-ench-Amuns Grabkammer in Tuteins Schlafzimmer dessen Sarg ausgießt, die schwarze Tinte, mit der sowohl Jahnn seinen Roman als auch Horn seinen Lebensbericht schrieb: *Nun war es ein Trog, mit schwarzem Eis angefüllt.* Doch dahinter kommt, wie unter den Massen von Salböl, die der ägyptische Priester über dem massivgoldenen dritten und letzten Innensarg Tut-ench-Amuns ausgoß, die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* zum Vorschein: *Die feinsten Einzelheiten der Ausführung waren unkenntlich unter*

einer schwarzen, pechartigen Schicht, die sich aus den geronnenen Salbölen gebildet hatte. (Carter, 132)

Dies berichtete Carter, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war, unter der Überschrift *Das Öffnen der drei Särge* in seinem archäologischen Grabungsbericht. *Aber glücklicherweise war das unvergleichliche Kunstwerk nur vorübergehend davon entstellt und konnte vollkommen gereinigt werden. Immerhin füllte diese schwarze, feste Masse den ganzen Raum zwischen dem zweiten und dritten Sarg fast bis zum Deckel aus.*

Anubis Gustav Anias ergänzt: *Dann legte ich den Deckel auf, damit er sich womöglich dem Pech verklebe.* (Jahnn, Niederschrift II, 176)

Doch mit etwas Liebe und Geduld läßt sich auch dieser Deckel so leicht heben wie der Buchdeckel von Jahnns Roman. *Mit größter Eile drehte ich sechs Halteschrauben ins Holz; etwas gemächlicher die übrigen drei Dutzend.* Auch diese »langen und starken Messingschrauben« (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 171) finden sich am Sarg Tut-ench-Amuns: *Der Deckel* [des ersten hölzernen Innensarges] *war mit zehn starken silbernen Zapfen befestigt, von denen an Kopf- und Fußende je einer, an den Seiten je vier saßen. Sie paßten in entsprechende Vertiefungen an der Wandung der unteren Sarghälfte ein und waren in ihnen mit Hilfe kräftiger goldköpfiger Silbernägel befestigt.* (Carter, 125)

Über das zwischen Deckel und Unterteil gepreßte »Schiffspech« bemerkt Horn: *Einige Tropfen Glus waren halb erstarrt seitlich hervorgequollen.* (Jahnn, Niederschrift II, 176)

Die schwarzen Tropfen haben eine verräterische Entsprechung im *Holzschiff*, wo sich zur Versenkung ein paar Freiwillige einfinden: *Ohne daß jemand sie herbeigerufen hatte, waren sechs Männer zurstelle. Sie waren aus den Spalten des Schiffes hervorgequollen. Ihr Antlitz war schwarz von Ruß oder Farbe.* (Jahnn 1959, 238)

Horn, der kein Interesse daran hat, daß jemand ihn hinter der schwarzen Maske seiner Niederschrift erkennt, schreibt über die vorwitzigen schwarzen Tropfen, die unter anderem den fiktiven Tilgungen im Text entsprechen: *Ich schabte sie fort.* – – – – (Jahnn, Niederschrift II, 176)

Drei dieser vier Gedankenstriche – die Vorform der später zahlreich in die Bestattungsszene eingefügten fiktiven Tilgungen – finden sich bereits auf Seite 1007 des Typoskriptes an der entsprechenden

Textstelle, wo im Manuskript lediglich ein Absatz steht; und im Typoskript findet sich schließlich auch wieder jene, nun isoliert stehende Wendung ein, die Jahnn mit den Sätzen auf Seite 1006 des Typoskriptes zunächst gestrichen hatte und hinter die er in den Druckfahnen die letzte fiktive Tilgung der Bestattungsszene setzte: *(Das alles tat ich, um dem Ganzen Festigkeit und Unbeweglichkeit zu geben.) – – – – – – – – – – –*

3.7.4 Der Tod *in Gestalt eines schönen jungen Mannes.* Wie der den Leichnam des Opfers beseelende Rächer den Täter zur Strecke bringt

3.7.4.1 *Roter Löwe.* Der Tierarzt Daniel Lien als Gewissensinstanz

Ein großer Teil dieses »Ganzen« beschreibt die letzten Monate im Leben des Mörders Horn. Dieser hat sich, um sich und seine Unschuld zu retten, während der Niederschrift seines Lebensberichtes in zahlreiche, mit ihm scheinbar in keinerlei persönlichem Zusammenhang stehende imaginäre Personen aufgespalten. Diese treiben ihn nun, da er sich mit jeder geschriebenen Seite intensiver in ihnen spiegelt, der Schuld und dem Tod in die Arme.
Am 28. August 1946 schreibt Jahnn an Helwig und bezieht sich damit auf die »schauerliche Todesangst«, die sich »einem« Helwigs Worten zufolge beim Lesen des Werkes »geradezu lähmend mitteilen kann«: *Der Todeskampf A. G. H.s, der sich über reichlich 500 Seiten erstreckt, ist m. E. sehr korrekt geschildert. Er wirft alles hinein, selbst die Reste seiner geschlechtlichen Sinnlichkeit. Natürlich ohne jeden Erfolg, mit dem einzigen Resultat, daß er sich bloß stellt, sich einer Denkweise fähig zeigt, die allenfalls am Rande seiner Konstitution ihre Begründung hat, doch nicht im Zentrum seiner Persönlichkeit.*
Denn Horns Persönlichkeit besteht, entgegen dem, was dieser dem Leser vorspiegelt, aus dem fiktiven schreibenden Ich und den mittlerweile zahlreich gewordenen anderen Ichs, unter deren massiver Einwirkung sich Horns Selbstbild gegen Ende des Romans aufzulösen beginnt: *Diese Auflösung in Bestandteile, in Haltlosigkeit, ja Karakterlosigkeit, schien mir der Darstellung wert. Wie sollen wir denn sonst jemals diesem Lügeneisblock Mensch nahe kommen? –*

In der Tat offenbart die Übertragbarkeit des am Beispiel des »Lügeneisblocks« Horn Dargestellten auf die Leser und deren (Selbst)-Täuschungen die »unwandelbaren« Qualitäten von Jahnns Werk. In seiner Dichte und hermetischen Geschlossenheit gleicht es dem Großen Werk des Alchemisten und beschreibt aus dem Stadium der Weisheit und Erkenntnis heraus den Erkenntnis- beziehungsweise Selbsterkenntnisprozeß, der bei Horn durch die Niederschrift in Gang gekommen und noch nicht vollzogen ist.

Die nächsten drei Kapitel zeigen, daß dieser mit der Bestattungsszene allmählich in die Endphase eintretende Prozeß bei Horn und den Lesern in ähnlicher Weise verläuft wie das Große Werk des Alchemisten. Dieses folgt dem Motto »solve et coagula«, löse auf und binde: Bevor die endgültige Verfestigung der Erkenntnis im Stein der Weisen eintritt, wird die Materia Prima, der rätselhafte Grundstoff des Werkes, wie bei der Metallverarbeitung das Metall, von Stadium zu Stadium erhitzt und wieder abgekühlt. Dies führt zu einer Verflüssigung der Materia und einer anschließenden erneuten Verfestigung.

Wie in der Metallverarbeitung erfolgt auch im Großen Werk die Auflösung und erneute Bindung der Materia Prima durch die Elemente Feuer und Wasser. Sie werden im alchemistischen Prozeß vom männlich-feurigen Sulphur, dem Schwefel, und dem weiblich-feuchten Mercurius, dem Quecksilber, verkörpert. In der chymischen Hochzeit der im Großen Werk geeinten Gegensätze teilen sich Sulphur und Mercurius die Aufgabe des Lösens und Bindens der Materia, wobei im Gegensatz zu den natürlichen Elementen Feuer und Wasser die alchemistischen Elemente je nach Stadium des Werkes wechselnde Eigenschaften besitzen. Mal bewirkt der weiblich-feuchte Mercurius, mal der männlich-feurige Sulphur die Auflösung und Verflüssigung beziehungweise Bindung und Verfestigung. Im letzten Stadium des Großen Werkes, der Rötung, als die sich unter alchemistischen Gesichtspunkten auch die letzten fünfhundert Seiten von Horns Niederschrift betrachten lassen (denn am Ende verbindet sich das schreibende mit seinem anderem Ich zum wahren Wesen des fiktiven Verfassers) besitzt Sulphur auflösende und verflüssigende und Mercurius bindende und verfestigende Wirkung. Sulphur leitet die Sublimation ein, die erste Phase der Rötung,

in der die Materia Prima »als roter Drache gegen sich selbst wütet« (vgl. Biedermann 1973, 35). Dieser, auch »roter Löwe« genannte »rote Drache« ist das Symbol für den Schwefel, der wie Mercurius ein Bestandteil der Materia selbst ist und unter dessen feuriger Kraft sie in der Rötung vor Hitze erglüht und sich auflöst beziehungweise verflüssigt, um anschließend in der Koagulation, der zweiten Phase der Rötung, von Mercurius, der in der Spätphase des Großen Werkes als »grüner Drache« oder »grüner Löwe« bezeichnet wird, wieder gebunden und verfestigt zu werden.

Die in der chymischen Hochzeit vereinten und auf den ersten Blick so gegensätzlich wirkenden Elemente, die dem noch ungeläuterten schreibenden Ich im letzten Teil der *Niederschrift* so zusetzen, finden sich in Jahnns Werk in Gestalt zweier Hauptfiguren wieder, die Horn im letzten Lebensabschnitt wie Schatten begleiten. Mercurius wird von Horns Diener Ajax von Uchri verkörpert, Sulphur vom Tierarzt Daniel Lien, dessen Nachname an das französische »lien« (= das Band, die Fessel) gemahnt – ein Wort, das Bossard im Zusammenhang mit den Verbrechen de Rais' häufig verwendet. Überdies erinnert der Nachname des Tierarztes an die von Jahnn bevorzugte Schreibweise von da Vincis Vorname »Lionardo«, der vom lateinischen »leo«, dem Löwen, abstammt und damit einen direkten Bezug zur alchemistischen Symbolik, aber auch zur christlichen Mythologie aufweist. Denn mit dem Vornamen des Arztes spielt Jahnn an die biblische Sage von Daniel in der Löwengrube an.

In der Tat hat – wie die nächsten Kapiteln zeigen – Daniel Lien in Horns Fastaholmer »Löwengrube« so wenig zu befürchten wie der heilige Daniel – im Gegenteil, mit Mercurius alias Ajax von Uchri teilt er sich die Rolle des Raubtierbändigers; und da der Beginn der Rötung im Zeichen des roten Löwen steht, kommt Daniel Lien in der *Niederschrift* auch vor Ajax von Uchri ins Spiel.

Bereits beim ersten Auftritt jagt Lien Horn einen gehörigen Schrecken ein. Kaum sei Horn mit der *Beisetzung oder Platzanweisung Tuteins (wie man es nun nennen will) fertig* gewesen und hatte *alle Spuren* seiner *Tätigkeit beseitigt*, berichtet er, habe Lien ihm einen überraschenden Besuch abgestattet (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 177). Nachdem Horn die neue Figur auf den nächsten Seiten mit einigen Episoden über die magischen Heilkünste des Tierarztes als ange-

nehmen, ihm und dem verstorbenen Tutein im Hause stets willkommenen Gast vorgestellt hat, berichtet er, in welche Verlegenheit ihn der unangekündigte Besuch Liens vor vier Jahren gebracht habe: *Er kam herein. Ich führte ihn in die Wohnstube.* (Jahnn, Niederschrift II, 185)

Denn hier, wo die Truhe mit dem Leichnam steht, pflegt der Tierarzt, wenn er gerade in der Gegend ist, auf eine Tasse Tee bei den beiden Einsiedlern einzukehren, von denen einer Horns Niederschrift zufolge soeben das Zeitliche gesegnet hat. Über Liens Besuch berichtet Horn: *Ich erbot mich, ihm eine Tasse starken Tees zu bereiten. Er zögerte, das Anerbieten anzunehmen, dankte dann aber erfreut dafür. Meine Hände zitterten.*

»Wo ist Tutein?« fragte er arglos. Doch in Liens Arglosigkeit schwingt unterschwellig der Argwohn mit, mit dem Horn sich mittlerweile selbst gegenübersteht und der sich nun gegen Ende seiner Niederschrift in der Figur des Tierarztes verkörpert.

»Er ist fort –«, antwortete ich mit erstickter Stimme.

»Fort?« fragte er ohne einen gefährlichen Nebengedanken zurück. Und ertappt Horn damit dennoch bei einer fragwürden Ungenauigkeit des Ausdrucks: *»Fortgereist«, verbesserte ich mich.* Unter dem Gesichtspunkt, daß Tutein soeben die Reise über den Totenfluß ins nächste Leben angetreten hat, liegt Horn mit dieser Aussage nicht einmal falsch.

»Nach dem Festland?« fragte er weiter.

»In die Heimat«, sagte ich. Das Nirwana, in das Horn Tutein nach dem letzten Gedankenstrich seines Lebensberichtes folgen wird.

»Auf lange Zeit?« fragte er.

»Ich weiß es nicht«, sagte ich.

»So sind Sie ganz allein, Sie Armer«, sagte er halb scherzend, halb aufrichtig betrübt.

Hiermit spiegelt Lien die »aufrichtige Betrübnis« seines Erfinders Horn angesichts des armseligen Lebens, dem er mit Hilfe der beiden auf den Plan gerufenen Schergen von Uchri und Lien in nicht allzu ferner Zukunft selbst ein Ende bereiten wird. Denn insofern, als Lien offenbar ein lebendiges Vorbild besitzt, auf das Horn das Mißtrauen gegen sich selbst projiziert, stellt die Figur für Horn in der Tat eine reale Gefahr dar. Horn verrät: *Lien lebt noch. Er kann im*

nächsten Augenblick bei mir eintreten; es ist fast unerklärlich, warum ich die Begegnungen mit ihm so weit fortrücke, daß sie ganz in der Vergangenheit stehen, als könnten sie sich nicht wiederholen. (Jahnn, Niederschrift II, 186)

Und so könnte der echte Fastaholmer Tierarzt Horn, wie dieser es sich soeben ausmalte, fragen, wo eigentlich der junge Bursche geblieben ist, der ihm bei einem seiner unangekündigten Besuche vor offenbar nicht allzu langer Zeit von Horn vorgestellt wurde. Nur so ist zu »erklären, warum« Horn »die Begegnungen mit« Lien »so weit fortrückt, als könnten sie sich nicht wiederholen«. Die Projektion der Tierarztbesuche in die Vergangenheit ermöglicht Horn die Verdrängung des Gedankens, daß die noch nicht allzu lang zurückliegende Begegnung jenes Fastaholmer Tierarztes mit dem kurze Zeit später schon wieder aus Horns Haus verschwundenen jungen Mann sich in Zukunft zu seinen Ungunsten auswirken könnte. Da Horn der Gedanke an eine Aufdeckung seines Verbrechens andererseits jedoch kaum noch schreckt, ja, er offenbar sogar immer öfter mit dem Gedanken spielt, das seine zur Aufdeckung beizutragen, gibt er sich auch keinerlei Mühe, die anläßlich der Erinnerung an den Arzt in ihm aufsteigenden Erinnerungen an den jungen Mann niederzukämpfen, der zuletzt von einem Fastaholmer Tierarzt bei Horn gesehen wurde.

Horns einziger Freund nach Tuteins Tod sei Ilok gewesen, berichtet Horn wehmütig und dem Tier für die vorbehaltlose Liebe von Herzen dankbar: *Es sind Menschen an mir vorüber gezogen, ich leugne es nicht. Auf dem Tanzsaal in Rotna, den man das Theater nennt, haben mir Mädchen zuweilen zugenickt, Mädchen, die mir hätten gefallen können. Jugendliche mit anmutigem Gesicht, festen Beinen und wiegenden Hüften.* (Jahnn, Niederschrift II, 186f.)

Bisweilen hatte Horn offenbar auch unter ihnen ein weibliches oder männliches Opfer gefunden, wenn er sich sicher sein konnte, daß sie von weither kamen und keine Angehörigen hatten, die wußten, wo sie sich aufhielten: *Ich wünschte nicht, sie mit mir nachhause zu nehmen. Vielleicht wünschte ich es; aber ich wollte es nicht.* Daß er es in den meisten Fällen dennoch tat, ist allein seiner unverzeihlichen und daher nicht der Rede werten Sentimentalität zuzuschreiben: *Mein Herz oder meine große Liebe, wie man sagt, hätte ich ihnen nicht schenken können,* denn sie

hätten sich doch nach kurzer Zeit schon wieder von ihrem älteren Gönner abgewandt, *immer nur eine Stunde oder eine halbe Nacht lang einen unvollkommenen Genuß, etwas Betrügerisches.*
Seit dem ersten Mord stand überdies das Geheimnis seines Verbrechens zwischen ihm und etwaigen Partnern: *Ich hätte ihnen niemals sagen können, daß nebenan, in einer Truhe, Tutein begraben ist.* Vertrauen war mit der buchstäblichen Leiche im Keller, auch wenn sie sich in ihrer leiblichen Gestalt längst durch den Kamin verflüchtigt hatte, nicht möglich: *Es wäre zu schwer für sie gewesen, es zu begreifen. Sie hätten sich gefürchtet.*
Plötzlich beginnt Horn über die Begegnung mit jenem jungen Mann zu berichten, dessen Leichnam nun offenbar als letzter mittlerweile so wohlkonserviert, daß er kaum noch stinkt, in einem Winkel des Hauses auf den nächsten Auftritt wartet: *Ich entsinne mich, eines Abends trat ein junger Bursche zu mir an den Tisch. Er hatte ziemlich viel getrunken, sonst hätte er schwerlich den Mut aufgebracht, mich anzureden.* In Wirklichkeit wohl war Horn betrunken gewesen und hatte, während er die Zeche zahlte, endlich den Mut gefunden, den hübschen Kellner anzusprechen, den er den ganzen Abend heimlich beobachtet hatte: *Er fragte mich, ob ich nicht einen Knecht brauchen könnte. Er sei frei und könne, falls ich damit einverstanden sei, mir sofort folgen.* In Wirklichkeit hatte der Kellner dies wohl erst getan, nachdem Horn ihm ein paar Schnäpse ausgegeben und ihm angeboten hatte, ihn als Hausangestellten mit einem höheren Einstiegsgehalt als im »Theater« einzustellen. Horn schwärmt: – *Er war ganz arglos, mittelgroß an Gestalt, frisch, hatte schöne ausdrucksvolle Hände.* Vorsichtshalber fügt Horn rasch hinzu: *Ich bewegte verneinend den Kopf. – Vielleicht entschied ich mich in jenen Stunden oder Minuten auf dem Tanzboden für immer.* Sodann wechselt er, wenn auch nicht ohne sich eine weitere verräterische Äußerung zu erlauben, abrupt das Thema: *Da ich dieses Burschen gedenke (wiewohl seine Gesichtszüge in mir schon erloschen sind), entsinne ich mich eines anderen: Eine Tante von mir hatte gewünscht, daß sie nach ihrem Tode eingeäschert würde.* Das Schlimmste, was einem Toten in Horns Augen widerfahren kann – auch und gerade vor dem Hintergrund seiner eigenen Entsorgungspraxis. Dem »Leichtmatrosen« wurde dieses Schicksal bis jetzt denn auch nicht zuteil. Doch selbst mit dieser großzügigen Geste bringt Horn die Stimme des Tierarztes

in seinem Innern nicht zum Schweigen. Immer wieder im Laufe der letzten Jahre, berichtet Horn, habe Lien Fragen über den Verbleib Tuteins gestellt und sich nach dem Grund für dessen Abreise erkundigt; und immer wieder habe er, Horn, ausweichend und uninspiriert darauf geantwortet: *Es war gleichgültig, was ich erfand. Es mußte nur erfunden werden.* (Jahnn, Niederschrift II, 190)

Dabei ist Horns Lügengebäude aus Reiserouten, die Tutein genommen, Briefe, die er geschrieben, und Grüße, die er aufgetragen haben soll, nicht minder marode als das seiner Niederschrift: – *Man hätte mich schnell überführen können, daß ich gelogen. Eine Zeitlang fürchtete ich, daß es geschehen werde. Der Kapitän des Postschiffes oder die Bedienerin anbord, die die Schlafkammern für die Gäste herrichtet, hätten bezeugen können, daß Tutein die Insel nicht verlassen.* (Jahnn, Niederschrift II, 216)

»Tutein«, der junge Bursche, der irgendwann von weither nach Fastaholm gekommen und dort verschollen war. Doch von den Angestellten der Reederei hat Horn so wenig zu befürchten wie von den Lesern seines Berichts: *Da keine Ungehörigkeit vermutet wurde, schärfte sich ihr Entsinnen nicht.* (Jahnn, Niederschrift II, 217)

Hiervon geht Horn zumindest zu diesem Zeitpunkt der Niederschrift noch aus, die erst allmählich in der Gegenwart seiner Vergangenheit ankommt. Gut zweihundert Seiten danach hingegen, nachdem sich das Horn massiv unter Druck setzende kriminelle Element Ajax von Uchri zu Daniel Lien gesellt hat, gestaltet sich die Situation anders: *Ich stehe mitten in einem Gerichtsverfahren; alles, was sich ereignet, sind Maßnahmen des Gerichts, und der Gegenstand der Untersuchung und des Urteils ist mein Leben.* (Jahnn, Niederschrift II, 445)

Wie Josef K. aus Kafkas *Prozeß* weiß auch Horn gut zweihundert Seiten vor dem Ende seiner Niederschrift und seines Lebens: *Es gibt kein Entrinnen. Das hat es niemals gegeben. Die Gerichtsdiener sind unauffällige Personen, aber wachsam.* (Jahnn, Niederschrift II, 446)

Als weit mehr als ein »Gerichtsdiener«, vielmehr als mächtiger Staatsanwalt hat sich der gutmütige Tierarzt inzwischen entpuppt. Während von Uchri im Gerichtssaal der Niederschrift den Anwalt der Opfer gibt, vertritt Lien Horn und seinen Taten gegenüber die Interessen der Gesellschaft. Das sich immer aufdringlicher und ausfallender gestaltende Verhalten des Tierarztes und die wachsende

Skepsis, die er Horns musikalischem Werk entgegenbringt, das in diesem Zusammenhang als Äquivalent seiner Untaten zu verstehen ist, deuten darauf hin, daß Horn nicht mehr die Kraft aufbringt, sich zu verteidigen. Die psychische Wehrlosigkeit einschließlich der sich immer massiver durchsetzenden Schuldgefühle gegenüber den Opfern mündet schließlich in die später noch im einzelnen darzustellende Selbstüberführung Horns.

Ein Zeichen für diese Entwicklung ist das Interesse, das die Öffentlichkeit plötzlich und – nach Horns bisher eher bescheidenem Erfolg – unwahrscheinlicherweise an seinem Werk zeigt. Die sich allmählich um sein imaginäres musikalisches Werk rankenden größenwahnsinnigen Vorstellungen Horns zeugen von dessen bedrohlich anwachsendem Bedürfnis, mit den Taten an die Öffentlichkeit zu treten und sich endlich die Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen, die er sich so lange versagte.

So berichtet er zum Beispiel, er habe einen Brief vom Verleger erhalten, der ihm mitteile, die Symphonie *Das Unausweichliche* werde uraufgeführt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 259). Im Kontext seiner Verbrechen entspricht diese Nachricht des Repräsentanten der Öffentlichkeit Horns überspannter Vorfreude auf die in Kürze stattfindende erste und einzige Aufführung der schreibenderweise leidlich erprobten Tragödie von Schuld und Sühne im Gerichtssaal. Sich die Gesichter des zutiefst entsetzten und gerührten Prozeßpublikums hinter der Absperrung ausmalend, aus dem unter seiner Feder das Publikum wird, das im Konzertsaal andächtig der Symphonie *Das Unausweichliche* lauscht, jubelt Horn: *Die Vergangenheit meiner Arbeit hat diese Zukunft.* [...] *Die Symphonie ist, wie das Leben im Fleisch, voller Trauer. Aber ihr Hinausschreiten an die Öffentlichkeit bereitet mir höchste Freude, ein wirkliches Glück.* (Jahnn, Niederschrift II, 260)

Am Ende der Vorstellung allerdings – dessen ist Horn sich bewußt – steht der Tod, dem er soviele Menschen opferte und dem auch er – ein echter tragischer Held – nicht mehr wird ausweichen können: *Mein Rausch in dieser Stunde gleicht dem Traum. Es ist, als ob es nicht wäre. Ein Brief ist mein einziger Zeuge, daß ich wachend bin.* (Jahnn, Niederschrift II, 264)

Daß dieser »Brief« so wenig existiert wie Horns Brief an Kastor und wie Kastor selbst, offenbart neben der feinen Ironie hinter den ma-

nisch-depressiven Worten des fiktiven Schreibers auch das Verhältnis Liens zum Musiker Horn. Bald schon münden die scheinbar einfühlsamen Worte, mit denen Lien den Komponisten in seiner Einsamkeit tröstet, in deutlich kritische Töne über die Verschrobenheit des künstlerischen Genies, die er für die wahre Ursache von Tuteins Abreise hält: *»Sie sind ein Sonderling. Von großen Menschen geht auf uns Durchschnittserdenbürger etwas Aufreizendes aus. Sie leiden; aber es ist ein selbstgewähltes Los.«* (Jahnn, Niederschrift II, 191)

In Liens Worten schwingen deutlich vernehmbar die Nebentöne der Kritiken mit, die Jahnn infolge einer Veröffentlichung seines Romans in Bezug auf seine Person erwartete. Aufgrund der Verwechslung von Figur und Autor könnten Leser womöglich sogar Horns Wahnvorstellungen über die Symphonie *Das Unausweichliche* als Ausdruck des Größenwahns und der überzogenen Erfolgserwartungen Jahnns hinsichtlich der *Niederschrift* deuten. In dieser Hinsicht befand Jahnn sich bei allen ihm wohlbewußten Unterschieden zur Figur in einer ähnlichen Lebenslage. Das Gerichtsverfahren, in dem sein Leben nicht minder gnadenlos zum Gegenstand der Untersuchung und des Urteils der Öffentlichkeit werden würde wie das der Figur, hatte auch für den Autor beim Schreiben bereits begonnen. Um potentielle Kritiker zu entwaffnen, spiegelte Jahnn die zu erwartenden Urteile in denen, die unter anderen der Tierarzt Lien über den Musiker Horn fällt, und verband damit mutmaßlich die Hoffnung, daß Leser und Kritiker sich im Geschehen wiedererkennen würden. Doch führte die Spiegelung lediglich dazu, daß bisherige Deuter die von den Figuren formulierten Urteile reproduzierten und sich zu Erfüllungsgehilfen des vom Autor befürchteten Schicksals machten.

So zum Beispiel Stach, der sich in *Stil, Motiv und fixe Idee. Über einige Untiefen der Jahnn-Lektüre* einigen Gedanken darüber hingibt, zu welcher Sorte Autoren Jahnn zu zählen sei. Um hierüber etwas aussagen zu können, bedient Stach sich eines Schemas zur Klassifizierung, das scheinbar auf dem »seismographisch objektiven« Blick des erfahrenen Literaturwissenschaftlers basiert, in Wirklichkeit allerdings nichts anderem als Stachs Geschmacksurteil über von ihm rezipierte literarische Werke entspricht.

Deren Autoren lassen sich seiner Meinung nach in »schlechte«, »gute« und »problematische« einteilen (vgl. Stach 1995, 80f.). Um in kein Fettnäpfchen zu treten, führt Stach im Falle der »schlechten Autoren« kein Beispiel an und stellt ganz im Sinne seiner eigenen Gepflogenheiten als Autor literarischer Essays fest: *Der schlechte Autor ist nicht etwa derjenige, der die Erwartungen ständig enttäuscht, sondern im Gegenteil: Er ist der Opportunist, der sich ans Bewährte hält, der die ästhetischen Benimmregeln so völlig verinnerlicht hat, daß er sich keinen Augenblick von ihnen lösen kann und beständig auf die Wirkung dessen schielt, was er tut.* (Stach 1995, 81)

Für die Kategorie der »guten Autoren« nennt Stach ein Beispiel, bei dem er sich der Zustimmung des Publikums – insbesondere des Fachpublikums – gewiß sein kann: *Der gute Autor – als dessen Muster vielleicht Nabokov gelten kann – s p i e l t mit den literarischen Formen, die ihm zur Verfügung stehen, denn er weiß, daß sie sonst zu faulen beginnen wie ein stehendes Gewässer.* Als das Nabokovs Texte Stach offenbar gelegentlich erscheinen. Da aber soviele Kollegen so große Stücke auf den Autor halten, sieht Stach sich, wie jeder »gute Autor«, gezwungen, ein wenig mit seinem Urteil zu jonglieren. Über das mehr oder weniger sinnige »Spiel« des »guten Autors« schreibt er: *Und das genau ist es, was der literarisch geschulte Leser und erst recht der abgebrühte Kritiker verlangen: nicht dumme Affirmation, aber auch nicht offene Revolte, sondern Spiel, Überraschung und leisen Schwindel – all dies freilich auf festem Boden.* (Stach 1995, 82)

Denn was Stach fällt, ist bei aller verspielten Hintersinnigkeit doch noch immer das solide Urteil des erfahrenen Literaturwissenschaftlers; und als solcher empfindet auch er – wie sollte es anders sein – Jahnn im Vergleich zu »guten Autoren« wie Nabokov und den zahl- und namenlosen »schlechten« und gefallsüchtigen »Autoren« als so »problematisch«, daß er ihn als typisches Beispiel für diese Kategorie von Autoren nennt.

Um sich ein Bild von Stachs »problematischem Autor« zu machen, braucht der Leser nicht einmal einen Blick in dessen Aufsatz zu werfen. Denn was Stach über diesen Autorentypus schreibt und wie er auf ihn reagiert, entspricht vollkommen der Reaktion des Musiklektors Thygesen auf den Komponisten Horn. Unter anderem spiegelt sich in der Reaktion des fiktiven Lektors die Angst des Autors Jahnn

vor einem endgültigen Sich-Abwenden der Gewährsleute, die in die Abgeschiedenheit seines monumentalen Spätwerks ihm zu folgen nicht mehr gewillt sein könnten.

»– Haben Sie in letzter Zeit Mißerfolge gehabt? Hat man Sie in den Zeitungen beleidigt?« (Jahnn, Niederschrift I, 769)

So läßt Jahnn den bisherigen Förderer Horns den Komponisten ob seiner diffusen, auf seine Werke bezogenen Ängste fragen. Der Musiker antwortet: *»Ich weiß es nicht – ich vermute, man ist glimpflich mit mir umgegegangen«, sagte ich, »man hat geschwiegen; indessen, es ist wahrscheinlich, der Verleger wird sich beklagen, weil der Absatz meiner Sachen zurückgegangen ist.«*

Im Gegensatz zum etwas jugendlich-naiv dargestellten Künstler-Alter-Ego war Jahnn sich als Autor der Tatsache, daß das besagte »Schweigen« in Bezug auf das Werk, das er gerade schrieb, verheerender wäre als jede Beleidigung durch einen Kritiker, bewußt. Horn beschreibt die Reaktion des Lektors auf die kindlich anmutende Klage des Musikers denn auch: – *Er runzelte die Stirn.*

»Sie sind in der Tat zu weit ab von den musikalischen Ereignissen. Man kennt Sie nicht; Sie wirken nicht in der Öffentlichkeit: Sie sind ein komponierender Einsiedler.«

Der Stolz, mit dem Horn dem Vorwurf Thygesens begegnet, ist jedoch durchaus dem vergleichbar, den Jahnn hinsichtlich der *Niederschrift* verspürte, von der er ahnte, daß sie manchem Leser vermutlich noch befremdlicher erscheinen würde als frühere Werke: *»Ich will noch weiter fort«, sagte ich schroff, »sehr weit fort.«* (Jahnn, Niederschrift I, 770)

Hiermit bezieht sich Horn auf die Symphonie *Das Unausweichliche*, die er in der Chronologie seines Lebensberichtes erst nach dem Gespräch mit Thygesen zu schreiben beginnt. Die Reaktion Thygesens auf Horns trotzige Worte beschreibt Horn: – *Ich las auf seinem Gesicht ein Erschrecken. »Ich verstehe nicht«, sagte er tonlos, und wie wenn er die Verdammnis sähe, sprach er den Satz: »Niemand kann Ihnen helfen.«*

Dergleichen Worte werden wir in Kürze auch aus dem Munde Stachs vernehmen. *Das Gespräch ging noch lange hin und her.* Dieser Satz läßt sich ohne weiteres auf die bis heute währenden Zwistigkeiten zwischen Jahnn und den Interpreten beziehen, die als Gespenst näherer oder fernerer Zukunft schon im Kopf des schreiben-

den Autors umherspukten. In Anbetracht der zu erwartenden Reaktionen ließ Jahnn den Erzähler über den mißtrauischen Thygesen bemerken: *Ich spürte die Liebe, die er mir zollte – doch ich fröstelte bei manchen Worten, die mich unvorbereitet trafen.* Worte, die durch die Projektion des den Interpreten unbewußten Ekels vor sich selbst auf den Autor entstehen würden: *Die Glanzlosigkeit meines Daseins ärgerte ihn oder weckte sogar sein Mißtrauen. Er zirkelte die Mißverhältnisse ab und fand mich am Ende problematisch.* Ganz wie Stach Jahnn in *Stil, Motiv und fixe Idee* für den Prototypen des »problematischen« Autors hält. *Ich konnte ihm nicht erklären, aus wie brüchigem Stoff ich geschaffen bin, wie unzulänglich meine Voraussetzungen.*

Dieser letzte Satz, in dem wieder einmal Stachs Lieblingsthema, die in »Scherben« zerfallene Persönlichkeit, anklingt, trug vermutlich das ihre dazu bei, daß Stach das Urteil Thygesens über Horn in Bezug auf Jahnn unbewußt übernahm.

In der Tat gelang es diesem nicht, Stach zu »erklären, aus wie brüchigem Stoff« auch er, Stach selbst, geschaffen ist. Denn dieser hat – wie wir bereits feststellten – von sich das unrealistische Bild einer intakten Persönlichkeit; und so sieht er in Jahnns persönlicher Verfassung weder ein Spiegelbild der eigenen noch erkennt er sich hinter der Maske des »problematischen Autors«, über den er schreibt: *er tritt nackt auf die Bühne.* (Stach 1995, 82)

Dabei sehen selbst die, die im Zuschauerraum die hintersten Ränge besetzen, daß Stach in allem, was er über Autoren, ob »gut«, »schlecht« oder »problematisch«, schreibt, ein Portrait seiner selbst geschaffen hat: *Seine Obsessionen, seine Begierden, seine Vorurteile und Dummheiten, Ekel, Lust und Todesangst – alles hat er ausgebreitet und starrt dabei dem Leser unverwandt in die Augen. Dem wird unbehaglich zumute.* Doch nur, wenn er in Stach und dessen exhibitionistischem Essay all das erkennt, was er mit sich selbst nicht in Verbindung bringen mag. *Er ist berührt, vielleicht sogar erschüttert,* weil er – wie Stach mit all den peinlichen Dingen, die Horn über sich schreibt – mit all den peinlichen Dingen, die Stach über sich schreibt, nichts zu tun haben möchte, *er verspürt eine kathartische Wirkung, aber irgendwann ist es genug. Er möchte lieber entscheiden, wie tief er sich ergreifen läßt.* Und wenn er sich wie Stach im Hinblick auf *Fluß ohne Ufer* entschieden hat, sich nicht – oder zumindest nicht wissentlich – allzu tief

vom Gelesenen ergreifen zu lassen, dann wird er, wenn nicht über Stach, so vielleicht eines Tages über uns ähnlich verzweifelte und haßerfüllte Worte sprechen wie Stach über den »problematischen Autor«: *Der problematische Autor aber läßt nicht locker; er ist wie der Bettler, der, anstatt sein bißchen Kunst auf irgendeinem kindischen Instrument zu üben, uns ständig die Geschichte seines vertanen Lebens aufdrängt, und wie dieser muß er bald erkennen, daß seine Geschäfte schlecht gehen.*

Denn im Gegensatz zu Stach und den seinen haben sich in Jahnns und unserem Fall zu wenig Menschen dazu hinreißen lassen, ein Urteil abzugeben; und so stimmt unter dem Gesichtspunkt des in der Enthaltung bestehenden Urteils der Mehrheit leider Gottes, was Stach über Jahnn schreibt: *Hans Henny Jahnn ist der Prototyp des problematischen Autors, und dieses Stigma ist, so glaube ich, das Geheimnis seines fortdauernden Mißerfolgs.* Mit ihrem Schweigen reichen Stachs Leser diesem das glühende Eisen, mit dem er Jahnn als Außenseiter brandmarkt. Er selbst hat nur getan, wozu er sich durch die Lektüre von *Fluß ohne Ufer* veranlaßt sah.

Wie das Große Werk des Alchemisten nicht allein mit dem Stein der Weisen, so war auch *Fluß ohne Ufer* nicht damit getan, daß Jahnn deren erste zwei Teile zu seiner Zufriedenheit vollendete. Sein Werk ist erst vollendet, wenn es sich, wie der Stein der Weisen zur Transmutation, dazu eignet, die Werke anderer mit seiner Schönheit und Weisheit zu durchdringen und in die Substanz zu verwandeln, aus der es selbst besteht.

In der Alchemie bezeichnet die Transmutation die Verwandlung unedler Metalle in Gold durch den Stein der Weisen oder das philosophische Gold. Bevor sich die Transmutation vollziehen kann, müssen Stein und Gold jedoch im Stadium der Multiplikation vervielfältigt und im sich daran anschließenden Stadium der Projektion auf die unedlen Metalle übertragen werden. Im Falle von Jahnns Werk geschieht die Vervielfältigung durch die im Laufe der Rezeptions- und Deutungsgeschichte des Werkes kontinuierlich steigende Zahl publizierter Interpretationen, die – wie alle Texte, einschließlich des *Flusses* – nur zum Teil aus den mehr oder weniger edlen Stoffen bestehen, als die sie von ihren Verfassern hergestellt wurden. Zum anderen tragen sie stets – und nirgendwo wird dies sichtbarer als hier –,

wenn auch unsichtbar, einen Teil des Werkes in sich, auf das sie sich beziehen – in ihrem Fall die Werke Jahnns.
Auf diese Weise trägt jede einzelne Deutung unabhängig vom Urteil, das der Deuter darin über Jahnns Werk fällt, zur Multiplikation desselben bei. Danach muß die Verbindung, die Jahnns »Stein« in der Multiplikation mit den mehr oder weniger edlen Stoffen seiner Deutungen eingegangen ist, wieder aufgelöst und der Stein von Jahnns Werk, sauber getrennt von denen der Deuter, auf diese übertragen werden. In der Projektion offenbaren sich die metaphorischen Qualitäten von *Fluß ohne Ufer*, deren Jahnn sich so bewußt war und die daher so hoch sind. Ebenso offenbaren sich die ihren Verfassern in hohem Maße unbewußten und daher auch nicht gesteigerten metaphorischen Qualitäten der Werkinterpretationen.
Daß Jahnn sich, um das Ziel der Transmutation und Offenbarung der Schönheit und Weisheit seines Werkes zu erreichen, dennoch auf die Deuter und deren zum Teil minderwertigere Texte angewiesen sah, geht aus einer Textstelle im zweiten Band der *Niederschrift* hervor. Hier möchte Mercurius Ajax von Uchri, der offenbar die Rolle des Gottes der Diebe, Händler und Betrüger spielt, seinem Dienstherrn Horn einen Diamantring verkaufen, den er dem Reeder angeblich nach dessen Tod gestohlen habe. Als von Uchri den Ring vorführt, erschrickt der potentielle Käufer ebenso wie viele Leser angesichts des Umfangs der Romantrilogie. Horn beschreibt das Schmuckstück: *Ein schlichter weißgoldener Reif hielt einen ungewöhnlich großen funkelnden Stein, in dem der grüne Hauch eines kalten Abendhimmels eingewachsen war. Ich entsinne mich nicht, jemals etwas ähnlich Prunkendes gesehen zu haben.* (Jahnn, Niederschrift II, 393)
Der Aufwand, den der Leser in zeitlicher und emotionaler Hinsicht betreiben muß, um aus dem umfangreichen Werk schlau zu werden, droht schon auf den ersten Blick entsprechend groß auszufallen: *Ich wich vor dem toten Leben zurück und gestand mit befangener Stimme: »Es überrascht mich, daß er so groß ist.«*
Ob die Größe des »Karfunkelsteins« mit einem entsprechend hohen Wert verbunden ist, läßt sich auf den ersten und selbst den zweiten Blick nicht erkennen. Die Farbe des Steines scheint auf ein frühes Stadium des Werkes und damit einen entsprechend minderen Wert zu verweisen. Der gerissene grüne Drache versucht im Sinne seines

verstorbenen Dienstherrn Jahnn die Zweifel des Lesers auszuräumen: *»Zwanzigtausend Kronen oder darüber ist sein Wert«;* und wenn Jahnn Glück hat, gelingt es ihm, mit den allmählich ins Unterbewußtsein des Lesers sickernden Worten von Uchris das Interesse des einen oder anderen am »Stein« des »Reeders« zu wecken: *»aber er ist schwer verkäuflich.«* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 394)

So erklärt Jahnns jugendlicher Vertreter auf der Bühne des Geschehens dem Leser die vorhersehbare Tatsache, daß das gute Stück sich trotz seines hohen Wertes nur schleppend verkauft: *»Ich besitze kein Ursprungsattest. Mein adliger Name wird nicht so hoch bewertet wie der Diamant.«*

Das »Attest« sollen schließlich die Deuter dem »Stein« ausstellen, damit Jahnns Name wenigstens eines Tages so bedeutend klingt wie der Name derer, denen Jahnn mit *Fluß ohne Ufer* das Wasser reichen zu können glaubte. Von Uchri läßt er die potentiellen »Käufer« zum »Kauf« ermuntern: *»Ich habe Erkundigungen eingezogen. Er hat einen Stammbaum. Er ist ein sogenannter Solitär, ein Fantasiestein.«* Noch eine Spur vertrauenseliger läßt er den Diener hinzufügen: *»Man weiß, wer er ist.«*

In unserem Fall ist dies zwar nicht gelogen, gleichwohl gibt es an der Sache einen Haken, den Jahnn dem zukünftigen »Käufer«, gleichgültig, wie dieser Autor und Werk gegenübersteht, nicht verschweigen möchte: *»Es müssen erst viele Jahre vergehen, ehe er ohne die Vermittlung von Hehlern (sie bereiten sehr hohe Kosten) in Umlauf gesetzt werden kann.«*

Wir mögen also Geduld haben, wenn wir durch unser Engagement für den noch im Stadium der Multiplikation befindlichen »Stein« in Mitleidenschaft gezogen werden. Für die »Hehler« unter den Deutern aber beinhalten diese Worte eine Warnung, den Preis für das Stück nicht in allzu unverschämte Höhen zu treiben. Ob sie es Jahnn nun abkaufen oder nicht, zur Kasse gebeten werden sie dafür in jedem Fall.

Am Ende seiner Ausführungen fordert von Uchri Horn auf: *»Ich möchte, daß du ihn erwirbst.«* Und wenn er den Leser damit auch nur dazu bringt, den »Handel« mit deutlichen Worten abzulehnen, hat er schon gewonnen. Horn gibt die Antwort wieder, die er von Uchri auf das Angebot gegeben habe: *»Es ist besser, wir schieben den Handel*

hinaus« [...]. Vordergründig erweist Horn sich damit von Uchri gegenüber als ähnlich reserviert wie einige Deuter gegenüber Jahnn. Horn tröstet von Uchri: *»– Wenn man abwartet, wird der Diamant an seinen Wert heranwachsen. Einstweilen – ich vermute es zum wenigsten – ist es für dich nicht notwendig, ihn in Geld zu verwandeln. Später – später – wird eine andere Zeit sein –«* (Jahnn, Niederschrift II, 395)

Tatsächlich aber ist die von Horn in die Zukunft projizierte Zeit längst gekommen. Denn seine Vermutung, daß von Uchri augenblicklich nicht auf das Geld für den Edelstein angewiesen ist, beruht auf der Tatsache, daß Horn ihn mit dem ausgezahlten Dienstbotengehalt für das Ausschlagen des fragwürdigen Handels entschädigt; und wie von Uchri mit diesem Gehalt von Horn, so profitiert auch Jahnn heute mit deren Verrissen von den Kritikern, die von ihm zu profitieren suchten, ohne ihm den gebührenden Respekt zu zollen.

Für Jahnn kommt die nachträgliche Anerkennung allerdings zu spät. Ihm blieb nichts übrig als die Trauer um das Bewußtsein, daß die Anerkennung vermutlich zu spät käme, in *Die Niederschrift* einzuarbeiten, gleich jenem »grünen Hauch eines kalten Abendhimmels« im Innern des »Solitärs«. Auch in dieser Hinsicht ist das Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem Tierarzt von Bedeutung.

Im Anschluß an Liens Vorwurf, Horn sei ein »Sonderling« und sein Leid ein »selbstgewähltes Los«, schreibt Horn über Lien: *Er hat in letzter Zeit, ohne es zu wissen, die Entfremdung angedeutet, die sich zwischen uns aufgetan hat.* (Jahnn, Niederschrift II, 191)

Hiermit beschreibt Horn auch eine Erfahrung, die Jahnn mit zunehmendem Alter mit Herausgebern und Publikum machte, von denen er sich immer öfter verraten und zurückgewiesen fühlte. Horn schreibt: *Er vermißt an mir, daß ich nicht Tutein bin*, und bezeichnet damit auch jene »bessere Hälfte«, die dem Autor Jahnn in den Augen von Verlegern und Kritikern im Laufe seines Schriftstellerdaseins zunehmend abhanden gekommen war. Über Lien schreibt Horn: *Er hat mich, ohne sich je Rechenschaft darüber zu geben, als die Hälfte eines Doppelwesens hingenommen; die Menschlichkeit Tuteins ist ihm angenehm gewesen; seine Gestalt hat sich wie etwas Schönes seinen Augen eingeprägt.*

Zu Beginn von Jahnns Laufbahn hatte man das Unkonventionelle und meist als abstoßend Empfundene seiner Werke und dem damit

verbundenen Bild des Autors noch als Teil von dessen Kunst akzeptiert: *Mein Wesen ist von der Nachbarschaft Tuteins durchdrungen worden (der Saft seines Blutes hat in mir auch eine Spur hinterlassen); aber die festen Formen Tuteins sind in mir nicht gesammelt, der Schein von innen her ist verblaßt.* (Jahnn, Niederschrift II, 192)

Mit ausbleibendem Erfolg fiel Verlegern und Publikum die »dunkle« und scheinbar im Widerspruch zu seinem hohen künstlerischen Anspruch stehende Seite vom Wesen des Künstlers Jahnn immer deutlicher ins Auge und wurde entsprechend oft für den Mißerfolg verantwortlich gemacht: *Allein bin ich nur halb so begehrenswert, und der starke Tee schmeckt Lien besser, wenn auch Tutein dabei ist.* Es gelang nur noch wenigen Menschen, Jahnn trotz des Mißerfolges uneingeschränkt als Künstler zu betrachten; allzu viele sahen in ihm inzwischen einen Menschen, der zwar den Anspruch hat, Kunst zu machen, diesem jedoch offensichtlich nicht gerecht wird: *Das Hauptstück fehlt. Das empfindet Lien. Er beschuldigt niemand deswegen. Doch der Tee ist weniger köstlich. Meine Musik ist unverständlicher. Mein einsames Leben beschlägt die Fröhlichkeit der Stunden.*

Daß die Einsamkeit, die auch Jahnn oft empfand, nicht »selbst gewählt«, sondern in erster Linie ein Ergebnis der Mißverständnisse war, die das Publikum an seine Werke und seine Person herantrug, sie also weit mehr eine Form der Verlassenheit als der Einsamkeit war, dies entging und entgeht jedoch nicht nur den meisten Deutern – es entging tragischerweise auch vielen persönlichen Bekannten Jahnns, wie etwa Werner Helwig. Dieser hatte – wovon wir uns bereits mehrfach überzeugen konnten – nicht nur privat Schwierigkeiten, sich mit zentralen Aspekten von Jahnns Werken anzufreunden, er scheute sich auch nicht, seinen kritischen Standpunkt in der Öffentlichkeit zu vertreten. Davon zeugt nicht nur die Tatsache, daß er 1949 in der *Literarischen Revue* erstmals die *Briefe um ein Werk* herausgab, sondern auch das Vorwort der 1959 in der Europäischen Verlagsanstalt erschienenen und erweiterten zweiten Ausgabe der *Briefe.* Dieses Vorwort liest sich wie ein Echo auf die Beziehung zwischen Lien und dem Musikgenie Horn. Helwig verkündet: *Der im Folgenden mitgeteilte Briefwechsel ist in seiner freimütigen Art bedingt durch eine mehr als dreißigjährige persönliche Verbundenheit der Korrespondenzpartner.* (Jahnn 1986, 764)

Im Tonfall gleicht dieses, in Jahnns Todesjahr veröffentlichte Dokument von Helwigs Freundschaft zu Jahnn dem Bericht Liens über das Auffinden von Horns Leiche. Dieser ist der *Niederschrift* als *Anlage zum Protokoll* den kursiv gesetzten, fiktiven testamentarischen Dokumenten beigefügt, die scheinbar den Tod des Komponisten bezeugen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 701f.). Auch in Liens Bericht kommt der Konflikt, in dem Lien in den Jahren seiner persönlichen Verbundenheit mit dem Komponisten stand, zwischen den Zeilen zum Vorschein: *Gegen Ende November vorigen Jahres erhielt ich von Herrn Revisor Pavel Jerking eine Mitteilung des Inhalts, daß Herr Gustav Anias Horn bei ihm ein Testament hinterlegt habe, das ihn und mich gemeinsam präsumtiv zu Testamentsvollstreckern ernenne.* Offenbar wurde der Tierarzt von Horn, der scheinbar zufällig, kurz bevor er ermordet wird, sein Testament macht, als einziger langjähriger Bekannter zum Testamentsvollstrecker berufen. Hinsichtlich Jerkings Anfrage schreibt Lien: *Er bitte mich, ihn wissen zu lassen, ob ich gegen die Berufung etwas einzuwenden hätte. – Da ich nicht die Absicht hatte, mich der Freundespflicht zu entziehen*, berichtet Lien weiter, als sei zwischen ihm und seinem »Freund« Horn niemals ein böses Wort gewechselt worden, *antwortete ich Herrn Jerking nicht sogleich, nahm mir aber vor, meinen Freund Horn bei nächster Gelegenheit zu besuchen; die Nachricht des Herrn Revisors beunruhigte mich; immerhin vergingen etwa zehn Tage, ehe ich meinen Vorsatz ausführte.*

So lautet die Deutung des historischen Geschehens, die Lien nach Horns Tod der Öffentlichkeit präsentiert. In Wirklichkeit hat es sich womöglich, und entsprechend dem tatsächlich etwas angespannten Verhältnis zwischen den Männern, anders zugetragen. Darauf weist auch der bezeichnende Gedankenstrich hin, der ein Zögern des Schreibenden und dessen Überlegungen markiert, wie er das menschliche Versäumnis, von dem der zehntägige Zeitraum zwischen dem Erhalt des Briefes und Liens Entschluß, Horn aufzusuchen, kündet, zu seinen Gunsten zu überspielen vermag. Ebensogut könnte es sein, daß Lien den Brief, der keine ihm wichtige Angelegenheit betraf, nachdem er ihn bekommen hatte, zunächst vergaß

und erst zehn Tage später, als er sich zufällig in der Nähe von Horns Haus aufhielt, wieder seiner gedachte, sich daraufhin entschloß, kurz bei Horn vorbeizufahren und ihn zu fragen, was die Sache mit dem Testament zu bedeuten hat. Hätte Lien sich, wie er es darstellt, tatsächlich Sorgen um Horn gemacht, hätte er sich wohl kaum erst so spät nach der Ursache für das ungewöhnlich frühe Aufsetzen von Horns Testament erkundigt, sondern wäre sofort zu seinem »Freund« gefahren, um einen möglichen Selbstmord zu verhindern.

Lien aber scheint an seinem Verhalten Horn gegenüber so wenig verdächtig zu finden wie Helwig an dem seinen gegenüber Jahnn: *Die nicht nur charakterliche, sondern auch politische Gegensätzlichkeit half mehr eigentlich diese Freundschaft befestigen, als daß sie ihr hinderlich gewesen wäre.* (Jahnn 1986, 764)

Danach scheint ein Satz zu fehlen, den Helwig entweder strich oder – was wahrscheinlicher ist – niemals schrieb. Sodann fährt Helwig fort, als hätte er sich zuvor näher über die Gegensätze zwischen ihm und Jahnn geäußert: *Uneingeschränkte Einigkeit hingegen herrscht in allen die Musik- und Orgelbauauffassung Jahnns betreffenden Fragen. Soweit sich das Wortkunstwerk Jahnns dieser Sphäre zuordnen läßt, ist es in diese vorbehaltlose Zustimmung eingeschlossen.*

Daß Helwig diese Einschränkung machte, zeigt, daß er in Jahnns Werk – und damit auch in dessen Schöpfer – etwas Amusisches sah. Jahnns »Freund« Helwig trug offensichtlich dieselbe Spaltung in den begabten Orgelbauer und Musiktheoretiker und den minder begabten Schriftsteller an Jahnn heran, unter der dieser Zeit seines Lebens litt und die auch heute noch von vielen Deutern ungerechtfertigterweise an sein Werk und seine Person herangetragen wird. Sowohl die Deuter als auch Helwig erweisen sich damit wiederum als das Spiegelbild der Romanfigur Lien, der zwar Horns musikalisches Genie bewundert, ihn jedoch offenbar für einen obskuren depressiven Charakter hält, der sich weigert, sich von den Menschen in seiner Umgebung trösten und aufheitern zu lassen.

Bei einer der beiden Gesellschaften, die Horn – ebenfalls ein Ergebnis seiner gegen Ende zunehmenden Hinwendung zu Gesellschaft und Öffentlichkeit – kurz vor dem Tod gibt, verrät Horn den geladenen Gästen einiges über die Herstellung seiner musikalischen und damit auch etwas über die Herstellung der literarischen Werke

seines Schöpfers Jahnn. Horn berichtet in bald nüchternem, bald rechtfertigendem Tonfall auch über die mehr und weniger persönlichen Schwierigkeiten, mit denen die Niederschrift seiner Werke verbunden sei. Seine Ausführungen werden von den Zuhörern allerdings konsequent als Ausdruck von Larmoyanz und kreativen Selbstzweifeln mißverstanden. Scheinbar feinfühlig gibt der Lokalredakteur Selmer zu bedenken: *»Sie haben große Taten vollbracht* [...] *Ihre Zweifel müßten schwächer sein.«*

»Das Fertige zeigt einen abermals anderen Zustand des Geistes«, antwortete ich, »es hat keine Ähnlichkeiten mit meinen Vorstellungen; es ist frei von den Qualen meiner Stunden; selbst die Mühe des Ausdrucks ist kaum zu erkennen. [...] *– Nur manchmal findet sich eine Zeile persönlichen Schmerzes, ein Teil meines Schicksals – und wenn ich sie erkenne, ist mir, als müßte ich mich dessen schämen, als wäre sie schlecht. –«* (Jahnn, Niederschrift II, 524)

Da die »Scham« über seinen »persönlichen Schmerz« und die Situation, aus der dieser resultierte, nur ein Teil der emotionalen Reaktion Jahnns auf »Zeilen« wie die eben zitierte war und es ihm über die Scham hinaus gelang, sowohl in ihr als auch in seinem Schmerz einen lebendigen Ausdruck seines persönlichen Schicksals zu erkennen, der wiederum das des Erzählers und dessen Gefühle authentischer erscheinen und das Werk damit suggestiver wirken läßt, ließ er diese »eine Zeile persönlichen Schmerzes« und manche andere im Text stehen – und ließ Horn auch im Folgenden offen über den durch die Reflexion des eigenen Schicksals immer auch schmerzhaften kreativen Prozeß sprechen. Bis Lien, der, wie Selmer und andere, Horns wie auch Jahnns Worte falsch versteht, den nächsten Einwand hervorbringt: *»Ich hatte gehofft, die ständige Gesellschaft von Uchris würde Ihre Niedergeschlagenheit heilen«, sagte Lien mit leiser Erbitterung.* (Jahnn, Niederschrift II, 525)

Deutlich sind in seinen Worten die von Jahnns »Freund« Helwig vernehmbar, mit denen dieser bedauert, daß sich Jahnns musische Fähigkeiten trotz der Zustimmung, die sie seitens des Publikums und Helwigs erfuhren, in seinem Werk nicht durchsetzten. Daß Helwig selbst seinem »Freund« Jahnn diese Fähigkeiten zum Teil absprach, erkannte er dabei ebensowenig, wie Lien in der *Niederschrift* erkennt, daß er seinem »Freund« mit der Behauptung, Horn ließe sich in seiner depressiven Verstimmung von niemandem hel-

fen, den Beistand versagt. Hinsichtlich von Uchri widerspricht Horn: *»Er hat mir geholfen«, sagte ich. »Sie verstehen meine Worte falsch, wenn Sie eine Klage heraushören.«* Denn der mitunter düstere Tenor von Jahnns Werken und ihren obskur erscheinenden Themen und Motiven zeugen oftmals mehr vom Schicksal der Deuter als von dem Jahnns; allerdings neigen die meisten Deuter im Gegensatz zum Autor entschieden weniger dazu, die Tragik ihres und des Schicksals anderer so zielsicher aufzuspüren und wiederzugeben, wie Jahnn dies tat. Horn klärt den Tierarzt auf: *»Ich habe von meiner Veranlagung gesprochen. Ich habe ganz ausgelassen, daß mir großer menschlicher Beistand zuteil geworden ist.«*

Wäre Jahnn nicht bis zum Ende seines Lebens davon überzeugt gewesen, schreibend jemanden zu erreichen, der seinen Schmerz und seine Freude teilt, hätte er sich weder die Mühe des Schreibens gemacht noch die Konflikte auf sich genommen, die es ihm eintrug: *»Es wäre niemals ein Komponist aus mir geworden, wenn nicht Alfred Tutein unermüdlich meine Ängste und Zweifel beseitigt hätte.* [...] *Ich bin nicht undankbar. Ich bin gewiß nicht undankbar. Ich verkenne die Freundschaftsdienste nicht, die mir zufallen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 525f.)

Doch machte Jahnn andererseits auch keinen Hehl aus der Beschämung und dem Schmerz, die ihm durch das Unverständnis zuteil wurden, das ihm von Seiten des Publikums zeitweise entgegenschlug; und er machte keinen Hehl aus dem aus seiner Scham resultierenden Drang, sich vor den anderen für sein Leben und Handeln zu rechtfertigen. Einige Sätze später bereits läßt er Horn sich schon wieder ereifern: *»Es besteht dies Unglück, daß mein Fleiß unheilvolle Lücken hat, daß das Außergewöhnliche mir nur in Augenblicken bewußt wird. Mir fehlt die Leichtigkeit – die Fröhlichkeit. Ich singe niemals – ich bin schon weit zurückgedrängt – aber ich will nochmals beginnen –«*

Ich kam nicht weiter. Meine Verwirrung war vollkommen. Ich hatte vollends vergessen, wo ich war und zu wem ich sprach. [...] *Mir stürzten Tränen aus den Augen. Meine Gäste waren betreten. Ajax nahm mich in seine Arme. Er sprach zu mir, als wäre ich ein Kranker.* (Jahnn, Niederschrift II, 526)

Kurz darauf, nachdem er von Uchris Worte wiedergegeben hat, schreibt Horn: *Ich erwachte wie aus einem Traum.* Dieser Satz gilt insbesondere für den Autor Jahnn, für den ähnliche Szenen, wenn auch ein an Leib und Seele regelmäßig durchlebter Alptraum, so doch

stets nur ein Teil der Wirklichkeit seines Daseins waren: *Ich bat die Anwesenden um Verzeihung. Ich sagte zu mir selbst, daß meine Nerven schlecht sein müßten. Ich ging in mein Zimmer, wusch mir die Augen, nahm ein paar Tropfen Morphin.* Doch noch während Horn in einer schamlosen Untertreibung seines tatsächlichen Drogenkonsums zur Besinnung kommt, wird er zum Zeugen eines heimlichen Gesprächs der Gäste, dem er durch die geschlossene Tür hindurch lauscht. Zwar zeugt dieses Gespräch in erster Linie von Horns inzwischen heftigst zum Vorschein kommenden Verfolgungswahn, doch konnte Jahnn diesen hinsichtlich der zu befürchtenden Reaktionen auf sein Werk bestens nachvollziehen: *Ich hörte einige für mich beschämende Worte, die zwischen Lien und Ajax gewechselt wurden. Liens Stimme sagte: »– Tutein, der beste Mensch und der verträglichste – hat offenbar die Krisen seines Freundes nicht bemeistern können; er ist davongegangen –«* So wie in der Tat viele Leser bis heute annehmen, daß der Autor Jahnn von allen guten Geistern verlassen war. *Ajax' Stimme sagte: »Er ist schwierig, aber nicht gefährlich; am Ende jeden Anfalles steht die Reue –«* Dies entspricht in der Tat dem Tenor des Vortrages, den Jan Philipp Reemtsma noch anläßlich des Symposions zu Jahnns hundertstem Geburtstag hielt. *Warum drang das zu mir? Warum kam die Fortsetzung entwürdigender Aussprüche?*

»– eine Verfärbung in der Seele – – man muß ihn zwingen – unbegreiflich, daß man ihn nie ertappen kann – – blasser Eifer –«

So faßt Horn, dem der Kopf zu platzen droht, die ungeheuerlichen Unterstellungen und Vorschläge der Gäste, wie man mit ihm umzugehen habe, zusammen. *Ich wehrte mich, dies zu hören, ich zerriß die Worte, die Stimme, aber ich hörte immer noch.* Auch im Kopf des Autors hallte beim Schreiben »die Stimme« wider, die sich erst nach der Veröffentlichung gegen ihn erheben sollte: *Am Ende blieben mir Bruchstücke, die ich beliebig auslegen und zusammensetzen konnte.*

Aus der Not machte Jahnn eine Tugend und arbeitete die zur Unzeit erschallenden Echos der Kritiker in das Werk ein. Er gewann damit wohl wenigstens einen Teil der Achtung vor sich selbst zurück, die man ihm bis heute versagt. Horn ließ er schreiben und Gästen wie Kritikern damit die Lästermäuler stopfen: *Ich trat wieder ins Wohnzimmer. Ich sagte: »Blasser Eifer, um unleserliche Bücher zu erschließen.*

Einen Roman lesen, der nur aus halben Sätzen besteht. –« (Jahnn, Niederschrift II, 527)

In der Tat hat es gerade den Deutern des Werkes, die sich herablassend über Jahnns Fähigkeiten äußern, bisher an »Eifer« gefehlt, das Werk »zu erschließen«; und in den meisten Fällen ist ihnen mehr als die Hälfte davon entgangen.

Lien wurde über und über rot, beschreibt Horn die Reaktion des Tierarztes. Doch der Raubtierbändiger gibt sich nicht geschlagen und beginnt seine Meinung über das wunderliche Wesen des Komponisten sogleich zu verteidigen, indem er die der kompakten Mehrheit ins Feld führt: *»Niemand hier«, begann er, »bezweifelt Ihre Berufung. Wir haben nur versucht, uns Rechenschaft über diese unbestimmten Angstzustände zu geben.«*

Bezeichnenderweise äußert sich Lien nicht darüber, um wessen Angstzustände es sich handelt. Im Tonfall einer Mutter, die ihr quengelndes Kind zu beruhigen sucht, fragt er Horn: *»Nicht wahr, Sie leugnen nicht, daß die blinden Dinge, die Nachbarschaft der Natur Ihnen Ahnungen eingeben, die sie verwunden?«*

Daß es sich bei jenen »blinden Dingen« um sie selbst und ihre eigenen Nöte handelt, mit deren Verleugnung auf Kosten Jahnns sie sowohl sich als auch ihn »verwunden«, sehen die »blinden Passagiere an Bord« der Trilogie nicht. Lien wirft Horn vor: *»Ihre Freunde, wie hilfreich auch immer sie sich anstellen, beseitigen nur die Oberfläche Ihrer Erregung.«*

Da das Hilfsangebot der »Freunde« nicht minder »oberflächlich« ist wie ihre Auseinandersetzung mit Jahnns Werken, taugt und taugte es allerdings auch zu keiner Zeit dazu, von Jahnn in Anspruch genommen zu werden. Lien klagt und verleiht damit der Überfordung vieler Deuter gegenüber Jahnn Ausdruck: *»Die ungeklärte Ruhelosigkeit, dies Besessensein von einer Erwartung, es lähmt – es enttäuscht – die Bereitschaft. Sie haben sicherlich erfahren, daß auch Tutein diesen unbedingten Sinn für die Schwermut –«*

So lautet Liens letzter Vorwurf, den er nicht mehr ausformulieren kann, weil Jahnn Horn dem Tierarzt das Wort abschneiden ließ: *»Aber ich bin ja heiter«, unterbrach ich ihn, »Lien, Sie glauben ja die falschen Gerüchte über mich.«*

So ähnlich wiederholte Jahnn Horns Worte einige Jahre später, nachdem Helwig *Die Niederschrift* zu lesen begonnen und die ersten Kommentare dazu abgegeben hatte, auch gegenüber dem »Freund« am 25. August 1946: *Ich bleibe einfach dabei, die Welt mit meinen Augen zu sehen, wie groß auch das Zetergeschrei sein mag, das sich erhebt. Ich bleibe gern in den Gerüchten, auch wenn sie so wenig stimmen, wie es der Fall ist.* (Jahnn 1986, 780)

Hiermit gab er – wenn auch etwas diplomatischer als Horn – Helwig zu verstehen, daß auch dieser gelegentlich die »falschen Gerüchte« über Jahnn glaubte: *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.*

Denn wie sich gerade anhand der Analyse der letzten Szene erkennen läßt, verkörpert Horn nur einen Teil von Jahnns Persönlichkeit, und zwar immer den, auf den das Werk gerade ein Schlaglicht wirft. Unter diesem Gesichtspunkt aber sind Jahnn und *Die Niederschrift* nicht nur düster und schwermütig, sondern auch leichtherzig und komisch, wie sich sogar beim Lauschen auf die Nebentöne jener eher tragischen Szene vernehmen läßt. Nimmt man die den Szenen des Werkes inhärente Dialektik nicht zur Kenntnis, so gewinnt man ein einseitiges Bild davon und von ihrem Verfasser – ein Bild, wie auch Helwig es in mancherlei Hinsicht besaß und wie er es auch durch die Lektüre von *Fluß ohne Ufer* zu revidieren nicht bereit war. Am 1. Mai 1946 zwar verkündet er in gespannter Erwartung des Romantyposkriptes: *Schwierige Werke sind eine Art Prüfstein für die Substanz dessen, der sie aufnimmt und sich mit ihnen auseinandersetzt.* Doch entschuldigt er sich sodann schon im Voraus dafür, daß er in der Auseinandersetzung mit der *Niederschrift* versagen wird: *Ich kenne mich selbst nicht genug, um voraus zu wissen, ob ich versage, oder aus Angst zu versagen, so tue, als ob ich den Bogen Deines Universums durch den meinen, kritischen, noch höher zu überwölben möchte.* (Jahnn 1986, 775f.)

Wie auch immer – da beides auf dasselbe, nämlich das Versagen des Lesers Helwig hinausläuft, wäre es seinerseits durchaus angebracht gewesen, sich entweder besser kennenzulernen, um ein Versagen zu verhindern, oder sich uneingeschränkt dafür zu entschuldigen. Doch fühlte Helwig sich mit den offen zu Tage liegenden Minderwertigkeitsgefühlen Jahnn gegenüber offenbar so im Recht, daß er diesem

statt sich selbst daraus einen Strick dreht: *Du kennst mich und weißt, daß ich anders zu Dir stehe als jene Gefolgschaft von Vorbehaltlosen, die Dich und Deine »Mission« (ein Wort, das mir immer und in jedem Fall verdächtig ist) rundhin anerkennt.* Diese Jahnn als Autorität anerkennende »Gefolgschaft von Vorbehaltlosen« entspricht offenkundig allerdings weitgehend einer unbewußten Projektion von Helwig selbst auf seine Zeitgenossen. Denn Jahnn gegenüber beteuert er sodann in unterwürfigem Tonfall: *Ich »sehe« Dich und Dein Werk, ich ehre es, aber es hat für mich keinen Offenbarungscharakter im Sinne irgend einer verpflichtenden Nachfolge.*

Die übermäßige Bewunderung für Jahnn und dessen Kunst schlägt sowohl bei Helwig als auch bei vielen anderen Deutern unmittelbar in Verachtung und Lossagung um. Helwig schreibt – und nimmt Jahnn damit den eben verliehenen Heiligenschein unmittelbar wieder ab –: *Vom Menschen her Getanes hat überhaupt nie für mich diesen Charakter*, fügt aber, um den daraufhin drohenden Zorn »Gottes« nicht auf sich zu ziehen, verständnisheischend hinzu: *Aber diese kleine, eisige Wachheit hat ja unsre bald zwanzigjährige Freundschaft nicht zu stören vermocht.*

Da Jahnn Helwig diese Zeilen nicht unbedingt negativ auslegte und er überdies neugierig darauf war, was dieser zur *Niederschrift* sagen würde, antwortete er eine Woche später am 8. Mai 1946 ermunternd: *Ich bin gespannt, was Du mir über den »Fluß« schreiben wirst.* Helwigs Worte kurzerhand als Kompliment auffassend, fügte er hinzu: *Das Werk ist ein großer Wurf, daran zweifle ich nicht.*

Damals vermochten Jahnn selbst Sätze wie der folgende Satz Helwigs vom 1. Mai 1946 nicht aus der Fassung zu bringen: *Wenn es mir also sauer wird, das Gleichgewicht zu halten angesichts Deiner Gigantomanie, werde ich mir erlauben, den erfundenen Kritiker C. sprechen zu lassen, als ein gleichsam imaginäres Publikum, das ich Dir als Echo vortäusche.*

Nachdem Jahnn hatte feststellen müssen, daß auch andere Leser der *Niederschrift* die Worte ihrer literarischen Spiegelbilder ohne Sinn und Verstand nachplapperten und glaubten, damit Bedeutenderes geleistet zu haben als der Autor, über den sie schrieben, hatte er vielleicht anders darüber gedacht. Daß Jahnn sich der Gespaltenheit Helwigs und vieler seiner Leser gegenüber seiner Person und seinem Werk bewußt war, offenbart jedenfalls das Gespräch zwischen

dem Musikgenie Horn und dem Tierarzt Lien, das von Uchri nach einigem Hin und Her mit ein paar tyrannischen Worten beendet. Jahnn, der sich der Vergeblichkeit dieser wie zahlreicher anderer von ihm geführter Auseinandersetzungen leidlich bewußt war, läßt Horn über von Uchri schreiben: *Ich verstand ihn. Mit dumpfer Gleichgültigkeit gehorchte ich.* (Jahnn, Niederschrift II, 528)

Als hätte er Helwigs Zeilen vom 1. Mai 1946 gelesen, sagt Lien *nur noch: »Ich liebe, ich verehre Sie so sehr –«*

Dann tranken wir Punsch. [...] *Alle fünf kamen, um Punsch zu trinken. Um unverbindliche Worte zu sprechen. Worte ohne Gewicht und Wirkung. Kunstgriffe, die wir mechanisch anwenden* und die den Kunstgriffen, die Jahnn in *Fluß ohne Ufer* »anwendet«, so unähnlich sind. Dennoch gab er die Hoffnung, der mechanistischen Sprachauffassung seiner Mitmenschen mit seinem Wortkunstwerk etwas entgegensetzen zu können, nicht auf.

Etwas von jenem teuflischen »Antreiber«, der ihm in Gestalt des Publikums bereits beim Schreiben des Werkes im Nacken saß, besitzt dementsprechend auch Lien, der unter dem Vorwand, kurze Besuche abstatten zu wollen, gemeinsam mit von Uchri die Fertigstellung von Horns Werken überwacht: *Lien macht sich zum Hehler meiner Schwäche. Er ist heute wieder zu Besuch gewesen, um Tee bei uns zu trinken – um nachzuschauen, wie es uns ergehe, so sagte er.* (Jahnn, Niederschrift II, 306)

Doch wie Jahnn bereits beim Schreiben dieser Textpassage dem zukünftigen Publikum mißtraute, so wittert auch Horn hinter dem vorgeschützten Interesse des Tierarztes eine ruinöse Absicht: *Zwischen Tür und Angel schon fragte er Ajax, ob die Sonate fertig sei.* Tatsächlich scheint der arglose Lien Horns herrischem Diener in die Hände zu spielen, der, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, seinen Herrn vorwiegend deshalb zur Arbeit anhält, um sich nach dessen Tod in den Besitz des mit den Kompositionen erwirtschafteten Vermögens zu bringen.

So fürchtete auch Jahnn, wenn dies auch nur einem Teil seines Empfindens entsprach, durch die zu erwartenden Verrisse und die Mißachtung des Publikums um die finanzielle und berufliche Anerkennung für seine Arbeit gebracht zu werden. Vor dem Hintergrund dieser Furcht wirken die größenwahnsinnigen Phantasien des Erzäh-

lers, die auf den ersten Blick von überzogenen Erfolgserwartungen des Autors zu künden scheinen, eher wie düstere Visionen des unausweichlichen Schicksals, das seinem Werk und seiner Person in naher Zukunft zuteil werden könnte.

Dies läßt sich an der Textpassage erkennen, in der Horn von der Nachricht seines Verlegers berichtet, der den Komponisten plötzlich, nachdem er ihm jahrelang mit Herablassung begegnet war, mit *»Mein lieber, mein sehr verehrter Meister!«* anspricht (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 259). Diese Anrede ist ein vorzeitiges Echo von Liens »Liebeserklärung«, in der bei näherem Hinhören beißende Ironie mitschwingt. Noch deutlicher aber kommt der Charakter der negativen Prophezeiung, den diese Textpassagen besitzen, in einer Passage zum Vorschein, in der Horn einen wahnwitzig anmutenden Tagtraum über seinen Diener niederschreibt, der die Manuskripte seines Herrn zur Post bringt und die fertigen Plattenabzüge zur Endkorrektur von dort abholt. Vor dem inneren Auge sieht Horn: *Ajax begegnet Lien auf der Landstraße. Das Automobil hält. Der Tierarzt fährt den Diener auf das Postamt.* (Jahnn, Niederschrift II, 404)

Die beiden furchtbarsten Gegner Horns können es schier nicht erwarten, zu sehen, was eigentlich dem Genie Horn zuerst zu sehen gebührt: *Die Korrekturbogen werden aus dem Umschlag hervorgezogen und benommen betrachtet.*

So sehr Jahnn jenen in der Euphorie des Morphiumrausches gehegten Wunschtraum Horns in Bezug auf *Fluß ohne Ufer* nachvollziehen konnte, so sehr rechnete er auch damit, daß die Begutachtung durch Herausgeber und Publikum das Unheil nach sich ziehen wird, das sich im nächsten Satz sanft ankündigt: *Die grüne oder blaue Farbe auf dem Papier, aus der die weißen Notenköpfe und -balken hervorleuchten, erscheint ihnen als ein Ausdruck des Übernatürlichen.*

Es stand in der Tat zu befürchten, daß Leser und Begutachter dem Roman nicht minder ratlos gegenüberstehen würden wie der amusikalische Diener und der Tierarzt hier den Partituren des »Meisters«: *Sie verstehen sich nicht auf die Technik des Verfahrens. Sie erkennen nur das für sie Ungewöhnliche.*

Was für Horn ein Triumph über das Banausentum seiner Gegner ist, war für Jahnn in erster Linie Ausdruck seiner potentiellen Niederlage. Denn solange sie sich nicht auf die »Technik des Verfahrens«

verstünden, würden die Leser auch nicht in der Lage sein, die Technik zu würdigen. Horn jubelt: *Es sind Neuigkeiten, die ihr Gehirn überschwemmen und mein Ansehen vermehren: Meine Verbrechen und Karakterfehler werden klein.* Eine Hoffnung, die Jahnn für die Zukunft gelegentlich zwar hatte, doch immer im Bewußtsein, daß er möglicherweise nichts mehr davon haben würde, wenn Horn hier im Namen seines Schöpfers erleichtert seufzt: *Meine Entschuldigungen bekommen Gewicht.*

3.7.4.2 *Grüner Drache.* Ajax von Uchri, ein *Diener de Retz'*

Hiervon vermag der tief in der Schuld seiner Opfer und des Gemeinwesens stehende Horn nur zu träumen. Seine Gewissensbisse sind mittlerweile so stark, daß er sich gegen Ende seiner Niederschrift nicht nur dem »Staatsanwalt« Lien, sondern auch dem Anwalt der Opfer, dem in Osiris Ajax von Uchri auferstehenden Alfred Tutein ausliefert. Im papierenen Gerichtssaal der *Niederschrift* gibt dieser schon einmal probeweise den Richter und wiegt das Herz des schreibenden Ichs mit dessen über das Papier hineilender Feder auf. Längst bevor von Uchri durch die Pforten der Unterwelt den »Saal« betritt, in dem das Drama zwischen ihm und seinem Herrn stattfindet, ist dieser im Besitz einer Vorstellung von dem Geschöpf, das in Tuteins Fußstapfen treten wird. Über den verstorbenen Tutein schreibt Horn: *Würde er mir jemals wieder begegnen (ich weiß, es wird nicht geschehen, es kann nicht geschehen), so als Fleisch in seiner Gestalt, warm und lebend, mit seinem Herzschlag, ohne einen Abgrund hinter sich, mit seinem wirklichen Schatten nur, nicht mit der Finsternis des Unbetretbaren an seiner Seite.* (Jahnn, Niederschrift II, 219)
Tatsächlich wirkt von Uchri auf den ersten Blick wie eine menschlichere und daher auch liebenswürdigere Version seines Vorgängers. Dessen Ähnlichkeit mit dem »Neuen« fällt Horn denn auch schon nach kurzer Zeit ins Auge. Den Goldjungen, den er sich in von Uchri ausdenkt, bezeichnet Horn als *Das Wunder, das sich ein Alchimist erträumt, der in seinen Kolben Stoffe mischt und ihren Kräften zutraut, daß sie Gold, Kinder, die nie im Mutterleibe wuchsen, Mädchen, die nie altern, nur atmen und lieben, bilden.*

Doch von Uchris Menschlichkeit und Liebenswürdigkeit sind Folgen der Tatsache, daß dieser dem Geist von Horns ehemaligem Opfer nähersteht als Alfred Tutein. Der Geist, der die sterblichen Überreste des Männerkörpers nun beseelt, steht als Seelenverwandter des Opfers Horns Taten und dessen Person denn auch kritischer gegenüber als die gezähmte Bestie Tutein. Daher vermag Horn von Uchri trotz der physischen Ähnlichkeit mit Tutein auch weder von Beginn an mit diesem zu identifizieren, noch ihn so uneingeschränkt zu lieben wie Tutein. Von dem liebenswerten, aus Leichenteilen zusammengefügten Geschöpf von Uchri geht für Horn eine tödliche Gefahr aus. Über Tuteins mögliche Auferstehung schreibt er: *(Ich weiß, es wird nicht geschehen, es kann nicht geschehen. Ich bin nicht außerhalb der Gesetze, sondern innerhalb der Zeit.)*

Der Zeit nicht nur seines eigenen Lebens, in dem der Leib des Toten allmählich »vergeht wie ein altes Kleid« und die Bilder von Seele und Charakter des Ermordeten sich unaufhaltsam verflüchtigen; auch in der Zeit seines historischen Vorbildes de Rais lebt Horn. Auch de Rais trat der Teufel, dem er zahllose Briefe geschrieben und den er zahllose Male von zahllosen Magieren hatte beschwören lassen, am Ende des Lebens in so menschlicher und liebenswürdiger Gestalt entgegen, daß er ihn in dem italienischen Scharlatan mit den guten Manieren, François Prelati, nicht einmal erkannte, als er seinetwegen verhaftet wurde und Prelati gegen den ehemaligen Dienstherrn aussagte.

Als Prelati, der zur Bestätigung der Aussagen seines Herrn zu dessen außergerichtlichem Geständnis hinzugezogen worden war, wieder aus dem Saal geschickt wurde, verabschiedete de Rais sich aufs Herzlichste von ihm: *Hierauf wandte sich der besagte Angeklagte an den besagten François und sagte ihm unter Tränen und Seufzern auf Französisch: »Adieu, mein Freund François! Wir werden uns in dieser Welt niemals mehr wiedersehen; ich bete zu Gott, daß er Euch Ausdauer und Weisheit gebe, und seid Euch dessen gewiß, daß wir uns in der großen Freude des Paradieses wiedersehen, wenn Ihr nur genug Vertrauen und Hoffnung in Gott habt! Bittet Gott für mich, und ich werde es für Euch tun!« Und als er dies sagte, umarmte er den besagten François, der sich alsbald entfernte.* (Vgl. Bataille 1987, 485)

Im Gegensatz zu seinem Herrn wurde Prelati, obwohl Mitwisser von de Rais' Verbrechen, ebensowenig hingerichtet wie der Priester Eustache Blanchet, der de Rais sechzehn Monate zuvor den jungen gutaussehenden Teufelsanbeter aus Italien zugeführt hatte. Artikel XXV der Klageschrift besagt, *daß der besagte Angeklagte Gilles zur besagten Zeit gleichfalls den obengenannten Eustache Blanchet nach Italien und nach Florenz schickte, um Beschwörer und Wahrsager ausfindig zu machen, von denen Eustache, nachdem er in Florenz auf den oben genannten François Prelati gestoßen war, einen in Gestalt des letzteren zu Gilles brachte, und daß dem so war und daß dies der Wahrheit entspricht.* (Vgl. Bataille 1987, 462)

Von Blanchets erfolgreicher Suche erfuhr de Rais der Aussage Prelatis zufolge kurz vor dessen Ankunft am Hof des Barons. Der Gerichtsschreiber notierte, was Prelati zu Protokoll gab: *Und sie seien in Saint-Florent-le-Vieil angekommen, einer zu keinem Sprengel gehörigen Stadt in der Kirchenprovinz von Tours, und hätten sich dort für ein paar Tage aufgehalten. Und von diesem Ort aus habe der besagte Eustache an den besagten Herrn Rais geschrieben, um ihm ihre Ankunft anzukündigen* [...]. (Vgl. Bataille 1987, 504)

Der Inhalt von Blanchets Schreiben findet sich in der *Niederschrift*, wo Horn vor von Uchris Ankunft eine *offene Postkarte von Kastor* erhält, der ihm versichert: *»Ich bin unterwegs.«*

(Jahnn, Niederschrift II, 226)

[...] *daraufhin habe der besagte Herr umgehend seine genannten Vertrauten Henriet und Poitou, nämlich Étienne Corrillaut, mit zwei anderen geschickt, um dem besagten Zeugen und dem besagten Eustache entgegenzugehen, welche sodann in Tiffauges im Sprengel Maillezais eingetroffen seien.*

(Vgl. Bataille 1987, 504)

Da Jahnn Horn, der offenbar noch über keine feste Vorstellung von der neuen Kreatur verfügt, mit »Kastors« Besuch überraschen wollte, ließ er den Unbekannten Horn per Postkarte allerdings warnen: *»Versuchen Sie nicht, mich irgendwo an meinem Wege zu erwarten. Ich will für Sie ein Unbekannter sein, bis ich an Ihrer Türe stehe.«*

Abgesehen davon, daß sich der Gast, der sich in Kürze einfinden wird, ohnehin längst wohlverwahrt in einem Winkel des Hauses verbirgt, vermittelt diese schriftliche Nachricht Horn bereits einen lebhaften Eindruck vom Eigensinn des »Neuen«, den Horn lange

nicht so gut im Griff hat wie den alten Tutein. Von Uchris Lebenszeichen löst denn auch zwiespältige Gefühle in Horn aus. Zwar sieht er seinem Gast mit nicht minder freudiger Erwartung entgegen als de Rais dem neuen Magier aus Italien, zugleich aber fürchtet er sich vor einer einschneidenden Veränderung der in seinem Lebensbericht herrschenden Verhältnisse: *Die Freude ist schon voll eines ungewissen Schreckens. Diese Niederschrift ist durch die Ankunft Kastors in Gefahr.* (Jahnn, Niederschrift II, 228)

Dennoch gewährt Horn, nachdem er sich mit »ein paar Gläsern Burgunderwein«, wie er schreibt, Mut angetrunken hat, dem Fremden auf der nächsten Seite Einlaß in sein Leben und seinen Bericht; und wie zu erwarten, bereitet »Kastor« dem Gastgeber vom ersten Augenblick ihrer Begegnung an eine böse Überraschung nach der anderen. Nicht nur, daß sein Auftritt wirkt, als sei er aus dem Nichts gekommen: *Im Türrahmen sah ich eine Gestalt stehen. Ich erschrak so sehr, daß meine Beine den Dienst verweigerten.* (Jahnn, Niederschrift II, 229)

Das Gespenst »Kastor« macht auch keinen Hehl daraus, daß es nicht von draußen herein-, sondern aus der im Wohnzimmer stehenden Truhe gekommen ist: *Ein Toter*, beschreibt Horn, der Wahrheit ins Auge sehend, die »Gestalt im Türrahmen«; und es gelingt ihm nur mit Mühe, den ersten Eindruck, den er nach der kurzen Totenruhe von seinem neuen alten »Freund« gewinnt, aus der Wirklichkeit ins Bildhafte zu wenden: *Eine Mumie*, korrigiert er sich rasch und schreibt schließlich: *Ein erstarrter weißer Mensch.*

Doch nur langsam scheint in den neuen alten »Menschen« das für kurze Zeit gelassene Leben zurückzukehren: *Er begann sich zu bewegen, nach einer Weile. Er kam auf mich zu. Er reichte mir eine weiß behandschuhte Hand.*

Auch mit dem Sprechen tut sich der Auferstandene anfangs noch schwer. Außer einem *»Kastor«* kommt ihm beim obligatorischen Händedruck nichts über die Lippen. Geduldig überspielt sein Gastgeber die der Szene scheinbar durch die Begegnung zweier einander gänzlich Fremder anhaftende Peinlichkeit mit einer höflichen, wenn auch nicht minder stummen Geste: *Ich führte ihn ins Wohnzimmer, hieß ihn sich setzen.* Auch diese Aufforderung erweist sich sogleich als schwerer Fehler: *Er sagte, daß er müde sei, schaute im Zimmer umher,*

gewahrte die Truhe, in der Tutein bestattet liegt, ging darauf zu und streckte sich in ganzer Länge aus.

Offenbar möchte der »Tote« umgehend wieder dorthin zurück, wo er herkam, und legt sich aus diesem Grund als lebendiges Abbild des verstorbenen Alfred Tutein auf den Deckel der Horn als Sarg dienenden Teakholztruhe: *Er schloß die Augen und sagte: »Mein Koffer steht noch vor der Tür.« – Ich deutete die Bemerkung dahin, daß sie eine Aufforderung sei, das Gepäckstück hereinzubringen, und ging hinaus. Beim Hauseingang, von einem dunkelbraunen Sommermantel aus Burburistoff bedeckt, stand der Koffer.*

Doch der »Koffer« ist derart geräumig, als berge er Horns gesammeltes menschliches Ersatzteillager, einschließlich der »Tutein« abgeschnittenen Glieder: *Er war aus gelbem Rindsleder gefertigt; die eine der Seiten war blasebalgartig mit Falten ausgebildet, so daß sie beliebig erweitert werden konnte.* Wie ein pneumatischer Balancier Jahnn'scher Bauart oder das literarische Werk Jahnns oder der unersättliche Magen eines Zwerge fressenden Riesen: *Breite Riemen und schwere Schnallen gaben der ausgebuchteten unförmigen Ziehharmonika Halt.* Gewiß hat Horn zu diesem Zeitpunkt seiner Niederschrift bereits mit dem Morden aufgehört und die sterblichen Reste seiner Opfer vernichtet; die Gebeinsammlung, die seine Mordlust in seiner Erinnerung hinterlassen hat, ist gleichwohl beachtlich: *Sie war so schwer, daß ich Mühe hatte, sie aufrechten Ganges zu tragen; die Griffe schmerzten mir in den Handflächen.*

Daß dieser ziehharmonikaförmige »Koffer« ein Teil der subtilen Tortur ist, der der rachsüchtige Geist von Horns Opfer seinen Peiniger unterzieht, geht auch aus Bossards *Gilles de Rais* hervor. Zu Beginn des Kapitels, in dem er den Tathergang von de Rais' Verbrechen beschreibt, berichtet Bossard ausführlich von der Beseitigung der verwesten Kindergebeine aus dem Turmverließ von Champtocé: *Der Baron de Rais befiehlt ihnen* [seinen Dienern], *all diese Knochen und Zeugen seiner monströsen Grausamkeiten in drei große Truhen zu verfrachten.* (Vgl. Bossard, 175)

Wobei Bossard sich für das Wort »Truhen« des französischen Wortes *coffres* bedient, das Jahnn offenbar zu der Episode mit von Uchris »Koffer« inspirierte; *diese läßt er sie*, beschreibt Bossard die Situation zwischen Herr und Dienern in der Umkehrung zu der in der *Nieder-*

schrift geschilderten, wo von Uchris angehender Herr den »Koffer« des zukünftigen Dieners trägt, *fest mit starken Seilen verschnüren und sie im Schutz der Nacht zu einem Boot tragen, das abfahrbereit und versteckt unter den Weiden des Loire-Ufers auf sie wartet.*

Wie die wohlverwahrten »coffres« findet sich auch jenes Boot, mit dem sie zu ihrem Zielort transportiert werden, in der Handlung zwischen Horn und seinem Diener wieder. Vorerst jedoch wollen wir uns weiter dem »Koffer« widmen, von dem später bezeichnenderweise im Zusammenhang mit Tuteins Truhe nocheinmal die Rede ist. Der längst als von Uchri entlarvte »Kastor« macht inzwischen keinen Hehl mehr aus seinem Verdacht, daß die Truhe, auf der er sich anfangs in Horns Haus niedergelassen hat und die Horn mittlerweile vorsichtshalber, aber auch verräterischerweise in sein Arbeitszimmer geschafft hat, einen Leichnam birgt. In gespielter Naivität schreibt Horn: *»Wie konnte der Kasten dir verdächtig sein?« fragte ich besorgt, »er ist doch nicht auffällig. Eine schön polierte Truhe aus Teakholz –«*

»Von der Gestalt und Größe eines Sarges«, vervollständigt von Uchri souverän mit Horns eigenen Worten den unvollendeten Satz Horns (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 410). Zu Beginn seiner Niederschrift hatte Horn Tuteins »Truhe« mit folgenden Worten beschrieben: *Eine schöne starke Kiste, braun poliert.* Einige Sätze später hatte er refrainartig wiederholt: *Eine schöne starke Kiste von der Größe und Gestalt eines Sarges*, und hatte in Anlehnung an den Kommentar Raffzahns über die Kisten auf dem Packdeck des Holzschiffes hinzugefügt: *doch ohne die profilierte Feierlichkeit der Moderkisten, die man einscharrt oder verbrennt.*

Von Uchri hat die Aufzeichnungen des Gebeine komponierenden Horn offenbar überaus genau gelesen. Ganz im Sinne eines kritischen Lesers der *Niederschrift* begründet von Uchri seinen Verdacht weiter: *»Ein Verdacht ist zudem nicht an die Erscheinung des Gegenstandes gebunden; zum wenigsten gibt es Verdächte, die der bildlichen Anregung nicht bedürfen. Eine zerstückelte Leiche kann auch in einem Koffer ruhen. Und dieser Koffer, von einem Menschen hin und hergeschleppt, kann die Phantasie, bei entsprechender Voraussetzung, lebhafter anregen als eine sargartige Truhe.«*

Voraussetzung für den Verdacht, den von Uchri – und im günstigsten Fall auch der Leser der *Niederschrift* – hegt, ist allerdings keineswegs nur die Lektüre von Bossards De-Rais-Biographie; schon eine gründliche Lektüre der *Niederschrift* und das Achten auf die Motive, die Jahnn darin systematisch immer wieder aufnahm, um den Lesern Hinweise auf das Verbrechen des Erzählers zu liefern, läßt Horn verdächtig erscheinen. So findet sich beispielsweise auf den Seiten, die von Uchris Ankunft beschreiben, ein weiterer Hinweis in diese Richtung. Das Äußere seines Gastes beschreibt Horn: *Sein Haupthaar war braun und voll, ähnlich dem Tuteins. Das Gesicht war unkenntlich; eine dicke Schicht weißen Puders oder Schminke bedeckte es.* (Jahnn, Niederschrift II, 229f.)

Was auf den ersten Blick wie ein Teil von von Uchris Gespensterkostüm wirkt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Teil der Konservierungsmaßnahmen, die Horn unter dem Deckmantel von Tuteins Mumifizierung am Leichnam seines Opfers vorgenommen hat. Die »dicke Schicht weißen Puders oder Schminke« ist offenbar nichts anderes als das bereits in Kapitel 3.7.3 erwähnte, mit Ziegel- beziehungsweise Tonmehl untermischte Tillantin, bei dem es sich, wie Horn selbst erklärt, um ein *außerordentlich giftiges Quecksilberpräparat* handelt, von dem er sich zunächst zwei Kilogramm in der örtlichen Apotheke besorgt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 154).

Nach dem Kauf ist Horn sich jedoch noch nicht ganz darüber im Klaren, auf welche Weise er den Giftstoff bei der Konservierung einsetzen möchte: *Ich grübelte darüber, auf welche Weise ich das pulverförmige Gift verwenden solle.* (Jahnn, Niederschrift II, 155)

Eine Möglichkeit der Anwendung schließt er zunächst aus: *Es in den toten Körper einzuspritzen, wagte ich nicht zu erwägen, da mir die Wirkung des Stoffes auf das Leichengewebe vollkommen unbekannt war. Ich kam zu der Überzeugung, daß es äußerlich verwendet werden müßte, gleichsam als Puder, doch weder konzentriert noch als unzureichende Schminke.* Genauso erscheint ihm die Tillantinpaste hundert Seiten später am Körper Ajax von Uchris. Als »Schminke« findet sie sich an von Uchris betont tuntenhaft-weiblichem Äußeren wieder, das Horn bei der Einsargung zum männlich-virilen ehemaligen Leichtmatrosen nicht zu passen scheint: *Den Leichnam darin einkneten, als wäre es eine Paste, die*

wiederum nicht ätzend oder feucht sein durfte. Die Lösung der Aufgabe schien mir fast unmöglich. – Da sah ich in der Ferne den Schornstein der Ziegelei.
An dieser Stelle beschreibt Horn, wie er auf die Idee kam, das Mehl der hundert in der Ziegelei erworbenen Ziegel für die Einsargung zu verwenden. Von seinem Vorhaben, eine schminkeartige Paste daraus zu machen, ist allerdings fortan nicht mehr die Rede; und als er die Tillantinpaste um den Leichnam herum in den Kupfersarg gibt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 174), scheint er den Plan, den Leichnam damit einzureiben, aufgegeben zu haben.
Daß Horns Projekt für Jahnn hingegen von Beginn der Niederschrift der Bestattungsszene an von großer Bedeutung war und Horn in Jahnns Augen keineswegs Abstand von den ersten Überlegungen zum Verwendungszweck des Tillantins nahm, zeigt die Tatsache, daß Jahnn die eben aus der Druckfassung zitierte Passage (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 154f.) dem Manuskript gegen Ende der Niederschrift der Bestattungsszene an der entsprechenden Stelle am Anfang auf einem separaten Blatt mit der Nachtragnummer 44 a hinzufügte (vgl. Abb. 25).
Offenbar wußte Jahnn selbst zu dem Zeitpunkt, da er Horn beschreiben ließ, wie er die ersten zwei Kilogramm Tillantin gekauft hatte, noch nicht, daß er Horn das in Bezug auf von Uchris mercuriales Wesen ausgewählte Quecksilberpräparat einmal als »Paste« zum Einreiben des Leichnams verwenden lassen würde. Erst als er Horn ein zweites Mal in die Stadt fahren ließ, um Tuteins Sarg mit dem Wagen abzuholen, reifte, den Spuren seiner Überlegung im Romanmanuskript zufolge, in Jahnn der Plan, Horn das Tillantin zu einer schminkeartigen Paste verarbeiten zu lassen. Im Manuskript (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 56) steht bereits wie im Druck zu lesen: *Beim Kaufmann verschaffte ich mir weitere zwei Kilogramm Tillantin – in die Apotheke wagte ich mich nicht mehr mit dem Ansinnen. Das Gros langer und starker Messingschrauben war eingetroffen.* (Jahnn, Niederschrift II, 171)
Danach folgt im Manuskript allerdings ein Satz, den Jahnn für die Druckfassung strich, weil er offenbar zu sehr durch die eigenen Überlegungen im Hinblick auf den Fortgang der Handlung geprägt war: *Ich ging ins Gasthaus und überdachte meinen Plan.* Denn schon einige Sätze später schleicht sich im Manuskript, offenbar im Hinblick

auf den inzwischen gereiften Plan, Horn das Tillantin mit einem anderen Stoff zu einer Paste vermischen zu lassen, ein Detail in die Romanhandlung ein, dem in der Niederschrift keine große Zukunft beschieden ist. Im Manuskript (vgl. Jahnn, Manuskriptheft 76 i, 57) heißt es wie im Druck in Bezug auf die beiden Teile der zu verfrachtenden Teakholztruhe: *Nur bangte ich, ich würde die schweren Werkstücke allein nicht bewegen können.* (Jahnn, Niederschrift II, 171)
Danach geht es im Manuskript recht unvermittelt und schon dort bereits vollständig gestrichen mit folgendem Satz weiter: *Ich warf die beiden Säcke voll Sägemehl über die beiden Kasten, damit niemand ihre Form genau erkennen könnte oder gar die Vorstellung bekommen,* [unleserlich]. Im Manuskript geht es sodann wie im Druck mit dem Satz: *Eilends fuhr ich davon,* weiter.
Offenbar hatte Jahnn ursprünglich vorgehabt, Horn das Tillantin mit dem Sägemehl aus den Säcken vermischen zu lassen, die ihm als Sichtschutz und später noch, wie es im Druck erkennbar ist, als Ladehilfe für die Sargteile dienen sollten: *Da ich sie auf keine Weise tragen konnte, mußte ich sie auf Sackpolster hinabgleiten lassen.* (Jahnn, Niederschrift II, 172)
In der Druckfassung läßt sich entsprechend der bereits im Manuskript vorgenommenen Streichung denn auch nicht nachvollziehen, woher diese »Sackpolster« stammen. Im Manuskript hingegen geistern die mit Sägemehl gefüllten Säcke in Gestalt ihres für Horns Balsamierungsprojekt so wertvollen Inhalts noch zweimal durch die Szene.
In der Druckfassung wie im Manuskript über die Einsargung Tuteins in den Kupfersarg heißt es: *Ich schob ihn, den Kopf voran, in den kupfernen Behälter. Mit Befriedigung stellte ich fest, daß er nirgendwo ungehörig anstieß und doch den Raum fast ausfüllte.* (Jahnn, Niederschrift II, 174)
Pünktlich zur Anfertigung der Tillantinmischung stellt sich auf Doppelseite 59 des Manuskriptes, wenn auch sogleich wieder gestrichen und nicht zu Ende formuliert, das Sägemehl ein: *Langsam begann ich, die Hälfte des Sägemehls*, steht dort zu lesen und nach der Streichung wie im Druck sodann: *Ich begann in einer Wanne etwa zweidrittel des Tonstaubes mit dem größten Teil des Tillantins sorgsam zu mischen.* Wobei auch in diesem Satz anstelle des Tonstaubes zunächst das Sägemehl

stand. Einige Sätze später findet sich in dem auch in der Druckfassung befindlichen Satz: *Ich stampfte den Knochen* [das heißt das Stück vom Beckenknochen des Tauchers Augustus] *mit dem Rest des giftdurchsetzten Tonmehles fest und verschloß die Öffnung mit einem gedränge eingepaßten Stück Holz*, das Sägemehl schließlich ein letztes Mal ein. Es wurde hier ebenfalls gestrichen und entsprechend durch das Tonmehl ersetzt, für das Jahnn sich mittlerweile anstatt des Sägemehles entschieden hatte, da es sich in der Tat besser zur Verarbeitung des Tillantins zu einer schminkeartigen Paste eignet, wie sie sich gut fünfzig Druckseiten später im »Gesicht« Ajax von Uchris wiederfindet. Dieses entspricht selbstverständlich wie schon Tuteins »Gesicht« dem Oberkörper des Leichnams, den Horn keineswegs, wie von ihm behauptet, in den Sarg eingelötet hat.

Wahrscheinlich entschied Jahnn sich mit der Entscheidung, das Sägemehl durch Tonmehl zu ersetzen, auch dazu, Horn einen Teil des Giftstoffes zurückbehalten und ihn mit den »letzten«, auf dem ebenfalls separat beiliegenden Blatt 59 a »zerkleinerten Ziegeln« als konservierende Paste für den nicht eingesargten Rumpf des »Leichtmatrosen« verwenden zu lassen. Hierauf deutet die Tatsache, daß Jahnn Horn nur »zweidrittel des Tonstaubes« mit dem »größten Teil« des Tillantins mischen läßt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 174), allerdings nur indirekt hin. Um die dafür notwendigen und sich überdies als saugfähiges Material eignenden Ziegel in Horns Lebensbericht einzuführen und sie entsprechend seinem Plan mit dem Tillantin in Verbindung zu bringen und damit eine Spur in Richtung von Horns wahren Aktivitäten zu legen, fertigte Jahnn also wohl erst im Anschluß an den Nachtrag 59 a den Nachtrag 44 a an, der seinen Zweck in jeder Hinsicht erfüllt.

Sogar außerhalb seines Bezuges zum Text und zum Leben des Mörders Horn erweist sich Jahnns Idee, Horn den Leichnam des Opfers mit einer weißlichen »Schminke« konservieren zu lassen, als überaus sinnvoll. Daß Jahnn damit eine der Psyche des Ritualmörders völlig entsprechende Handlung beschrieb, geht aus den Gefängnistagebüchern Dennis Nilsens hervor. Hierin beschreibt dieser unter anderem ausführlich, wie sich die Wirklichkeit seiner Verbrechen über Jahre hinweg in ihm und einem makaberen Schauspiel Bahn brach, bei dem er sich selbst vor dem Spiegel als Leichnam in Szene setzte:

Ich mache mir Talkum aufs Gesicht, um das Lebendige zu überdecken. Ich mache mir Augenränder aus verwischter Kohle, um das Hohle, Düstere zu unterstreichen. Ich male mir die Lippen blaßblau. Ich reibe mir die Augen, bis sie blutunterlaufen sind. (Masters, 137)

In der Maske seines eigenen Leichnams erlebte Nilsen in seiner Phantasie zunächst jahrelang, was er seinen Opfern später antat. Im Gegensatz zu ihnen erwachte er nach der Ermordung und der Schändung seiner Leiche allerdings immer wieder zum Leben. Möglicherweise auch aus diesem Grund betrieb Nilsen später gelegentlich ein ähnliches Spiel mit den Leichen seiner Opfer. Über den Leichnam seines ersten Opfers schreibt Nilsen: *Ich wusch ihn in der Wanne sorgfältig und ausführlich ab, dann setzte ich seinen erschlafften Körper auf den Rand und trocknete ihn ab. Ich legte ihn auf mein Bett und tat ihm Talkum aufs Gesicht, um ihn noch sauberer zu machen.* (Masters, 162)

Doch erfüllte Nilsens Handlung offenbar nicht nur den Zweck der Säuberung und Verfremdung des Toten, sondern befriedigte auch die ästhetischen Bedürfnisse des Mörders: *Ich setzte mich einfach hin und schaute ihn an. Er sah wirklich sehr schön aus, wie eine von diesen Michelangelo-Skulpturen.*

Auch Horn hat sich offenbar rechte Mühe gegeben, den »Leichtmatrosen« für seinen zweiten großen Auftritt ein wenig herzurichten. Von Uchris geschminktes Gesicht beschreibt er: *Die Augenwimpern waren vergoldet, die Brauen und Lippen waren flüchtig grün gefärbt.* (Jahnn, Niederschrift II, 230)

Wo es ihm angebracht erschien, hat Horn die Paste offenbar nur dünn aufgetragen, so daß an diesen Stellen ein wenig vom Fahlgrün des verwesten »Leichtmatrosen« erhalten blieb, das gleichzeitig die Farbe des Mercurius im Stadium der Rötung ist, bevor die Materia Prima sich unter dem Einfluß von Sulphur und Mercurius ins philosophische Gold verwandelt. Von diesem besitzt von Uchri der Wimperntusche nach zu schließen bereits etwas. Darüber hinaus verweist das Gold seiner Wimpern auf die goldene und mit überwiegend blauen und grünen Halbedelsteinen und blauem Glas besetzte Totenmaske des Tut-ench-Amun, auf die auch die »Mumie« anspielt, als die Horn von Uchri auf den ersten Blick erscheint und die ihn als Nachfolger von Alfred Tutein ausweist. Hundert Seiten später, nachdem sein Gesicht längst von der »Schminke« befreit ist, findet

sich ein weiterer Hinweis auf die afrikanische Herkunft des jugendlichen von Uchri. Zu diesem Zeitpunkt der Niederschrift beginnt sich das bis dahin glänzende Verhältnis zwischen Herr und Diener bereits merklich einzutrüben: *Ich erkannte in diesem Augenblick (es war mir bis dahin nicht bewußt gewesen), daß es* [von Uchris Antlitz] *nicht so angenehm war wie das Tuteins; eine Zweiheit zerklüftete es; gerade darum aber weckte es eine verführerische Neugier, die Ursache der Spaltung zu erfahren.* (Jahnn, Niederschrift II, 332)

Diese rührt allerdings daher, daß von Uchri die in Mörder und Musiker gespaltene Persönlichkeit Horns spiegelt: *Es zog mich an, dies Gesicht, weil es so archaische Formen hatte, aus denen nur Mund und Kinn negerhaft weiblich hervorstießen.* (Jahnn, Niederschrift II, 333)

Andere, nicht weniger verräterische Merkmale von von Uchris Erscheinung beschreibt Horn ebenfalls gleich bei der Schilderung ihrer ersten Begegnung. Da in Horns Augen der in von Uchris Fall weißgeschminkte Oberkörper stets mit dem Gesicht seiner Auserwählten identisch ist, verliert er kein einziges Wort über die Bekleidung des Oberkörpers. Stattdessen erwähnt er von Uchris Hände, die zur Tarnung der Tatsache, daß er keine mehr besitzt, bekleidet sind: *Die Hände undeutbar in weißen Handschuhen. Die Füße ragten aus den gelbweißen Hosenbeinen hervor; blaßrote spitze Schuhe wie über hölzerne Leisten gespannt.* (Jahnn, Niederschrift II, 230)

Dies verleiht der mit ihren Holzarmen und -beinen puppenhaft wirkenden Kreatur Horns zusätzlich zu ihrer tuntenhaft-androgynen Erscheinung noch etwas Clownesk-Komisches. Ihrem Schöpfer aber scheint der sich perfekt in das bevorstehende Satyrspiel auf die Tragödie mit Tutein fügende parodistische Wesenszug von Uchris zu entgehen. Beunruhigt stellt Horn fest: *Er hatte kein Alter. Der Eindruck des Mumienhaften war so stark, daß eine gräßliche Furcht an mir zu rütteln begann.* Auch wenn er noch nicht weiß, als welches Monster sich die puppenhafte Erscheinung von Uchris in Kürze entpuppen wird, ergreift Horn bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die böseste aller Ahnungen: *Jener, wer er auch sein möchte, mußte mein Geheimnis erfahren haben.* Dem Sog der Wahrheit, die sich mit dem »Neuen« seiner Niederschrift zu bemächtigen droht, vermag der fiktive Schreiber sich nur durch die Aufforderung: *»Trinken wir den Eingangstrunk«*, zu entziehen. Zwischen den Zeilen stürzt er wohl allein

die »zwei Gläser Likör« hinunter, die er sich für sein inzwischen nur wenige Stunden jüngeres Ich und von Uchri hat füllen lassen. Vor dem Zuprosten läßt er sich den Fremden pflichtschuldigst aus dem todgleichen Schlaf rütteln: *Ich packte hart und prüfend zu, um Gewißheit zu erlangen, daß es ein Arm aus Fleisch und Bein, nicht nur aus Bein sei, den ich ergriff.* Dies reicht ihm vorerst, um dem Leser zu beweisen, daß der Fremde nicht der Tote ist, der er tatsächlich ist: *Er erwachte so schnell, als habe er gar nicht geschlafen, schlug die Augen auf, und siehe, es waren warme leuchtende Augen, eine gelbbraune Iris, vom Rauch einiger erdiger Töne überzogen.*

Doch künden die gelben Einsprengsel in den von Tutein geerbten braunen Augen von Uchris keineswegs nur von dessen hermaphroditischer Veranlagung. Gemeinsam mit dem *»Wolfshunger«*, der von Uchri seinen eigenen Worten zufolge bereits plagt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 231), deutet der gelbliche Farbton seiner Augen überdies auf das wie das Eisen im Zeichen des Planeten Mars stehende Raubtier hin, in das der folgsame Diener sich nachts verwandelt, nachdem sein Herr ihn in jeglicher Hinsicht in seine Schranken zu weisen versucht hat.

Etliche Seiten später schildert Horn – wiederum eine Folge seines stegig wachsenden und zunehmend an realer Grundlage gewinnenden Verfolgungswahns –, wie er nachts die Schritte eines ins Haus eingedrungenen fremden Hundes vernommen habe, der geräuschvoll den Wassernapf des Pudels Eli leerte (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 439), der Horn von Beginn der *Niederschrift* an als teuflischer, doch in seinem Kern noch nicht erkannter Gefährte zur Seite steht. Horn hat zunächst allen Ernstes den Diener im Verdacht, als Wolf geschlafwandelt zu haben; drei Seiten später aber, als wieder einmal der nicht minder teuflische Lien zu Besuch ist, scheint sich die Ursache des unheimlichen nächtlichen Geschlappers durch einen einfachen Umstand zu klären: *Ajax brachte schweren Burgunderwein, der ein wenig zu warm gestanden hatte und wie Blut schmeckte. »Ein paar Hunde«, sagte Lien, als er getrunken hatte (der Blutgeschmack des Weins verlieh ihm gerade diese Erinnerung), »haben während der letzten Nacht in Ihrer Nachbarschaft zehn Schafe zerrissen. Die Hunde sind spurlos verschwunden. Sie haben kaum von den Kadavern gefressen. Nur zu Tode gehetzt haben sie die Tiere – und zerstückelt. –«* (Jahnn, Niederschrift II, 442)

Der aus Horns und Tuteins Bluthochzeit hervorgegangene und zur Hälfte aus dem Blut des Mörders bestehende von Uchri beherrscht das räuberische Handwerk seines Erfinders offenbar bereits so perfekt, daß dieser sich vor dem ehemaligen Opferlamm in Acht nehmen muß. Die intensive Spiegelung seiner teuflischen Wesenszüge im Leichnam des Opfers läßt die Selbstzerstörung Horns am Ende so unausweichlich erscheinen wie die seines historischen Vorbildes, dessen Affinität zu dem Teufel, der er selbst war, sich gegen Ende seines Lebens in ähnlich absurden Wahnvorstellungen de Rais' und seiner zu Mitschlächtern ernannten Diener bemerkbar machte, wie Horn sie in Bezug auf Ajax von Uchri entwickelt. Der Kammerdiener Poitou und sein Kollege Henri gaben zu Protokoll, sie hätten mit Prelati und ihrem Herrn in einem Zimmer auf der Burg von Machecoul einmal eine Teufelsbeschwörung begonnen; *dann hätten sie ihn, Poitou, aus dem Zimmer geschickt, und er sei mit den anderen in den Saal gegangen, und sie hätten auf die Geräusche im Zimmer gelauscht und ein hundeähnliches Tier gehört, das über das Dach gelaufen sei.* (Vgl. Bataille 1987, 565)

Bossard ergänzt diese Szene in seiner De-Rais-Studie noch um ein Detail, das darauf hindeutet, daß die Diener de Rais' in ihrem Herrn zumindest unbewußt gelegentlich den Teufel sahen, als der er sich vor ihren Augen regelmäßig aufspielte und der zu sein er auch sie zwang. Denn der »Vierpföter«, schreibt Bossard über die kollektive Wahnvorstellung der Diener, sei *mit großem Lärm in Richtung der Dachluke am Wassergraben gelaufen*, wo er wie der Hund in Horns Wahnvorstellung seinen Blutdurst zuvor offenbar mit Wasser gestillt hatte, *in die Nähe des Ortes, an dem der Baron und Prelati sich aufhielten* (vgl. Bossard, 160). De Rais erschien der Teufel allerdings lediglich in Gestalt seines jungen Magiers, mit dem er manche Nacht mit Beschwörungen und möglicherweise ähnlich dramatischen Szenen verbrachte, wie sie sich in der *Niederschrift* zwischen Horn und seinem Diener abspielen, der auf verblüffende Weise dem Teufel »Barron« gleicht, der Prelati seiner Aussage zufolge in Abwesenheit seines Herrn mehrmals *in Gestalt eines schönen jungen Mannes von ungefähr fünfundzwanzig Jahren* erschienen sei (vgl. Bataille 1987, 506). Über von Uchri schreibt Horn: *Er mußte sehr jung sein, das konnte die*

Maske aus Schminke, Farbe und Vergoldung nicht verbergen. (Jahnn, Niederschrift II, 231)
Und ein Blick in Prelatis Zeugenaussage verrät auch, in welchem Alter von Uchri ist, als er Horn heimsucht: *seines Erachtens sei er ungefähr dreiundzwanzig Jahre alt*, sagte Prelati über sich aus (vgl. Bataille 1987, 503). *»Zwanzig oder vierundzwanzig«*, echot von Uchri auf Horns Frage nach seinem Alter (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 241); wobei die genannte Obergrenze die Umkehrung von Alfred Tuteins Todesalter von zweiundvierzig Jahren und die Untergrenze etwa das Alter markiert, in dem Horn das Holzschiff versenkte. *»Ist es nicht gleichgültig?«* fügt von Uchri kokett und im Bewußtsein hinzu, in jedem Fall Horns Vorliebe für junge Männer zu entsprechen.
Als ebenso irrlichternd wie sein Alter erweist sich bei näherer Untersuchung von Uchris Name. In Anspielung auf den geheimen Auftrag, in dem Ajax von Uchri ihn heimsucht, schreibt Horn: *Ajax, Sohn des Telamon, rettete die Leiche des Achill aus den Händen der Troer; als aber der Lügenhals Odysseus im Streit um die Waffen des Toten den Sieg davontrug, verfiel Ajax in Schwermut und entleibte sich.* (Jahnn, Niederschrift II, 238)
Im Hinblick auf die Tragödie, die sich zwischen Horn und von Uchri abspielt, fallen die Würfel allerdings anders. Denn wie wir sehen werden, gelingt es von Uchri, wenn auch auf eigene Kosten, tatsächlich »die Leiche« von Horns Opfer »aus den Händen« seines ehemaligen Peinigers zu retten, im »Streit um die Waffen des Toten« trägt er den Sieg davon; woraufhin der »Lügenhals« Horn »in Schwermut verfällt« und sich dem Tod überantwortet.
Noch auf derselben Seite beginnt der von Horns Erzfeind, dem Reeder, gesandte von Uchri mit der Erfüllung des für Horn vorgesehenen Schicksals. Am Morgen nach seiner Auferstehung erscheint er in derselben Aufmachung, in der Horn seinem Bericht zufolge einst Alfred Tutein kennen- und liebengelernt hatte: im Matrosenanzug. Doch der »Sklave« von einst ist kaum mehr zu bändigen: *»Die Stunden sind verschieden, die Menschen sind verschieden, der eine liebt Mumien, der andere Matrosen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 239)
Und schließlich posaunt er schamlos die homosexuelle Neigung seines Erfinders hinaus: *»Weibchen lieben Männchen, Männchen lieben Weibchen; manchen ist die vorgeschriebene Liebe lästig.«* Obwohl Horn sich

zwingt, Nachsicht zu üben (*Ich sah ihn belustigt an, ohne weiter über den Inhalt seiner Worte nachzudenken*, schreibt er als Antwort auf von Uchris Frechheit) kommt ihm in Gestalt eines kurz darauf einsetzenden Migräneanfalles schmerzhaft zu Bewußtsein, daß er dem neuen »Leichtmatrosen« mit den Spritzritualen selbst den Mund geöffnet hat. Zwar scheint von Uchri diesen Fehler Horns sogleich wettzumachen, indem er ihn mit sanft massierenden Händen von den Kopfschmerzen erlöst. Da er jedoch zugleich die Ursache von Horns heftigen Migräneanfällen ist, hält die Wirkung der Behandlung erwartungsgemäß nicht lange vor. Bei jeder sich in seine Gespräche mit Horn einschleichenden Anspielung auf dessen geheime Leidenschaften, ob sie nun mit seinen sexuellen oder kriminellen Neigungen zusammenhängen, fallen die Schmerzen von neuem über Horn her, etwa als von Uchri berichtet, wie der Reeder ihn in der Kneipe, in der von Uchri zuvor arbeitete, angesprochen und vom Fleck weg als Butler engagiert habe (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 244). Hier werden Horns Schmerzen so stark, daß er das Gespräch abbrechen muß, das in Wirklichkeit von nichts anderem als seiner ehemaligen Annäherung an das Opfer handelt; überdies erweisen sich die Kenntnisse, die von Uchri über seinen Gastgeber hat, auf den nächsten Seiten als so intim, als hätte er heimlich Horns Lebensbericht gelesen: *Ich war ihm kein Unbekannter. Er sah mich im selbstverschuldeten Elend. Er war der Agent des Reeders.* – (Jahnn, Niederschrift II, 248)
Um sich vor dem Zugriff des »Agenten« zu schützen, der das Mißtrauen des Lesers zu wecken droht, versucht Horn seinerseits, sich subtil mit dem Leser gegen von Uchri zu verbünden, indem er ihn ins Vertrauen zieht und ihm sein Mißtrauen gegen von Uchri gesteht. Über den Sarg im Wohnzimmer etwa schreibt Horn: *Ich würde ihn zu mir in die Stube schaffen müssen, damit von Uchri sich nicht mehr darauf ausstrecken könnte.* – (Jahnn, Niederschrift II, 253)
Zugleich aber fühlt Horn sich von Uchri, der sich mit jener Geste einst deutlich als Tuteins Nachfolger auswies, verpflichtet und willigt daher andererseits zum Beispiel in von Uchris Vorschlag ein, ihn als Diener einzustellen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 256). Vergeblich bemüht Horn sich mit dem Hinweis, er besäße nicht soviel Geld wie der Reeder, diese für ihn äußerst gefährliche, weil ihn in allzu offenkundige Nähe zum Gegenspieler rückende Entwicklung aufzu-

halten. Zehn Seiten später, nachdem ihn die Nachricht seines Verlegers von der Uraufführung der *Unausweichlichen* erreicht hat und der Verleger ihm fatalerweise einen Vorschuß für den Druck einer der neueren Kompositionen zusichert, handelt Horn mit von Uchri bereits den Lohn aus. Daß Horn von Uchris Lohnforderung mit dem Hinweis begegnet, *daß man einem Knecht höchstens ein Drittel der Summe als Lohn bezahle* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 266), und daß er auf der folgenden Seite berichtet, wie er seinen Plan verwirklicht habe, Tuteins Truhe aus dem Wohnzimmer in sein Schlaf- und Arbeitszimmer zu schaffen, bringt Horns emotionale Abhängigkeit vom neuen Diener nur noch deutlicher zum Ausdruck. Besonders deutlich aber zeigt sich seine Hörigkeit anhand der Tatsache, daß er sich durch einen Tränenausbruch des Dieners auf das erste kurze Verhör über seine fragwürdige Vergangenheit einläßt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 276f.). In diesem Gespräch sieht Horn sich gezwungen, von Uchri über die Existenz von Alfred Tutein aufzuklären, dessen Name zuvor anläßlich eines Besuches von Lien und Selmer gefallen war, die der plötzliche Ruhm Horns herbeigelockt hatte. Die Schrammen, die das Verfrachten des Sarges vom Wohnzimmer in Horns Zimmer auf dem Boden hinterlassen haben, hatten das ihre dazu beigetragen, die Neugier des neuen Hausangestellten hinsichtlich Horns mysteriösem ehemaligen Lebensgefährten zu wecken.
Nachdem die Besucher sich verabschiedet haben, findet Horn den Diener merkwürdig verändert vor. Auf die Frage, was er habe, gesteht von Uchri seine Angst, Horn in intellektueller Hinsicht nicht gewachsen und trotz des Engagements als Diener in den Augen seines Herrn nicht mehr als *»ein ungebetener Gast«* zu sein (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 275). Wie Tutein vor mehr als tausend Seiten während des Geständnisses seines Mordes an Ellena beginnt von Uchri zu weinen und weckt damit in Horn das Mitleid, das diesen damals dazu verleitete, Tutein zum Lebensgefährten zu machen. Tatsächlich bewirken auch von Uchris Tränen einen Zuwachs an freundschaftlichen Gefühlen Horns für den jungen Hausangestellten. Horn fühlt sich spontan sogar so geschmeichelt vom Vertrauen, das dieser ihm entgegenzubringen scheint, daß er sein Mißtrauen gegen von Uchri kurzfristig vergißt und auf dessen Frage, ob Tutein Matrose gewesen sei, nicht nur bereitwillig antwortet, sondern sich auch dazu

überreden läßt, seinen Diener zu duzen. Mit einem kindlichen Eifer, der keinerlei Verdacht in Horn zu wecken scheint, erklärt von Uchri: *»So hat es auch meine vorige Herrschaft gehalten. Herr Direktor Dumenehould de Rochemont war, nicht unähnlichen Ihnen, ein einsamer Mann. Aber er lernte es, mit mir zu reden, als spräche er zu sich selbst.«* – (Jahnn, Niederschrift II, 277)

Die Ungeheuerlichkeit dieser Anspielung auf Horns einsames Schauspiel nimmt dieser vor Entzücken über von Uchris Angebot gar nicht wahr. Unter dem Vorwand, sich von Uchri für Informationen über de Rochemont warmhalten zu wollen, geht Horn umgehend zum »du« über; und nachdem auch der Diener den Herrn duzt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 291f.), ist mit dem Neuen schon fast alles wieder beim Alten. Nur eine Spur schräger wirkt das Verhalten von Horns neuem Lebensgefährten. Nicht nur daß von Uchri den Diener-Titel, der auch Horns »Freund« Tutein gebührt hätte, offiziell führt; sein Verhalten wirkt in der Tat wie eine Parodie auf Tuteins Aufopferungsbereitschaft. Wie ein Hausmütterchen umsorgt von Uchri seinen Herrn, macht Einkäufe, kocht für ihn und serviert ihm die Mahlzeiten. Morgens verwöhnt er das nervlich dauerbelastete Musikgenie mit einer entspannenden Massage. Doch sein Verhalten gleicht auch dem einer Mutter, die ihren vermeintlich genialen Sprößling um jeden Preis zu fördern trachtet. Für seine Wohltaten erwartet von Uchri, daß Horn mindestens so eifrig komponiert, wie er von seinem Diener im Haushalt entlastet wird. Kein Wunder, daß Horn *die zärtliche Tyrannis* seines *Dieners* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 314) flieht, so oft er kann. In der Zeit, die er alleine verbringt, schwelgt er in der Erinnerung an Tutein, dessen letzte Ruhe er, so stellt er es dem Leser dar, durch von Uchri gefährdet und sich selbst daher genötigt sieht, Tuteins Truhe endgültig aus dem Haus zu schaffen.

Horns erster Gedanke über eine angemessene Bleibe für den ehemaligen Lebensgefährten geht in Richtung »Tal der Könige«. Während eines Spaziergangs habe er zwei zufällig auf seinem Grundstück angetroffene Steinbrucharbeiter unter dem Vorwand, einen Brunnen erschließen zu wollen, damit beauftragt, für ihn einen Schacht ins Gestein der Heide zu sprengen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 312f.). In einem solchen stieß der amerikanische Archäologe Theodor Da-

vis, von dem Carl of Carnarvon die Grabungskonzession erwarb, Carters Grabungsbericht zufolge auf erste Hinweise auf die Existenz von Tut-ench-Amuns Grab: *Gegen Ende seiner Arbeiten im »Tal« hatte er unter einem Felsen einen Fayencebecher gefunden, der den Namen Tut-ench-Amuns trug. In derselben Gegend stieß er auf ein kleines Schachtgrab, in dem eine unbenannte Alabasterstatuette, möglicherweise von Eje* [einem Verwandten Tut-ench-Amuns] *gefunden wurde und ein zerbrochener hölzerner Kasten mit Bruchstücken von Goldblättchen, auf denen sich Bilder und Namen Tut-ench-Amuns und seiner Gemahlin befanden.* (Carter/Mace, 91)

Davis hatte zunächst vermutet, bei diesem Schachtgrab handele es sich um Tut-ench-Amuns Grab. Carter widerspricht: *Diese Schlußfolgerung war ganz unhaltbar, denn das fragliche Schachtgrab war klein und unbedeutend, von einer Form, wie sie sehr gut einem Angestellten des Königshofes aus der Ramessidenzeit hatte gehören können, aber für die Grabstätte eines Königs der 18. Dynastie einfach lächerlich war.*

Bei allem Mißtrauen gegenüber dem neuen Lebensgefährten, das sich in dem Entschluß Horns manifestiert, Tuteins Leichnam aus dem Haus zu schaffen, zeigt sich darin zugleich Horns Bereitschaft, sich von dem Bild zu verabschieden, das er sich vor von Uchris Ankunft von dem Geschöpf gemacht hatte, das den Leichnam des Opfers in seinen Augen beseelt. Der Abschied von Alfred Tutein leitet eine neue Phase in Horns Verhältnis zum Toten ein, dem er immer mehr Unabhängigkeit von den eigenen festgefügten Vorstellungen zugesteht, auch wenn ihm dies zunehmend Konflikte bereitet. Mehr noch als Tuteins Grab bedeutet in diesem Sinne das angeblich ins Gestein gesprengte Loch, das Horn als *Zutritt zur Unterwelt* bezeichnet (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 405), den machtvollen Eintritt des bisher zwischen die Zeilen verbannten Unbewußten.

Auf der zwölften Tafel des Gilgamesch-Epos, aus der Jahnn in der *Niederschrift* den tragischen Dialog zwischen Gilgamesch und Engidu zitiert, bittet Gilgamesch nach dem Tod des Freundes Engidu die Götter, ihm den Kontakt mit dem geliebten Toten zu ermöglichen und wird erhört. Der Meeresgott und Menschenfreund Ea beauftragt den »mannhaften Helden« Nergal mit der Schaffung eines Zugangs zur Unterwelt. In der von Jahnn zitierten und stellenweise leicht veränderten Übersetzung des Gilgamesch-Epos' von Arthur Ungnad

heißt es: *Als der mannhafte Held Nergal dieses hörte, öffnete er sogleich ein Loch in der Erde, den Schattengeist Engidu's führte er gleich einem Winde aus der Erde herauf.* (Ungnad, 67)

Mit dem Sprengen der harten Gesteinsschichten in der heideartigen Einöde seines Grundstückes, das dem undurchdringlichen Panzer um Horns Seele entspricht, entfesselt Horn den wahren Geist des ehemaligen Lebensgefährten in der Gestalt des gegenwärtigen Gefährten Ajax von Uchri. Horn fragt sich: *Ist er am Ende, trotz so vieler Proteste in mir, der Doppelgänger Tuteins, der nun alle Unterdrückung, alle nach innen verwiesenen Kräfte und Gelüste nach außen schleudert – der nicht durch einen Totschlag gefesselt ist, sondern die Freiheit eines unbedingten Körpers hat, die Freiheit, er selbst zu sein?* – (Jahnn, Niederschrift II, 447)

Hiermit liefert Horn nicht nur ein eindeutiges Geständnis seines Verbrechens, sondern auch die Erklärung, warum er gegen Ende seiner Niederschrift so sehr unter der Herrschaft seines Dieners zu leiden hat. Was Horn bisher nicht zur Sprache brachte: sein homosexuelles Begehren wie auch das aus dessen Unterdrückung resultierende Verbrechen, das fördert von Uchri im Charakter seines Herrn und in dessen Niederschrift nun gewaltsam zu Tage.

Eines Tages schlägt von Uchri Horn vor, die Vollendung einer soeben abgeschlossenen Komposition feierlich zu begehen, und zwar nicht im Rahmen einer größeren Gesellschaft, sondern zu zweit: *»Wir können ein Fest für uns allein machen«, sagte er.* (Jahnn, Niederschrift II, 326)

Nicht zufällig läßt Jahnn von Uchri das Wort »Fest« in den Mund nehmen. Denn es besitzt sowohl im Kontext von Horns Beziehung zu Tutein als auch im Kontext der Lebensgeschichte Gilles de Rais' eine bestimmte Bedeutung. Über den Tag, den er nach dem ersten, noch nicht vollständig gelungenen Ausschweifungsversuch mit Tutein verbrachte, schrieb Horn einst: *Jener Tag ging dahin wie ein lange vorbereitetes Fest. (Solche Feste haben wir zuweilen gefeiert.)* (Jahnn, Niederschrift I, 743)

Über die ausschweifenden, mit Speise und Trank gekrönten Feierlichkeiten, die de Rais beinahe jeden Tag mit Dienern und Vertrauten beging, schreibt Bossard: *Aussi, les festins succédaient aux festins, les*

orgies aux orgies [...]. Das heißt: *Eine Feierlichkeit folgte der anderen, eine Orgie der nächsten* (vgl. Bossard, 220).
Und er fährt fort in seiner Schilderung: *zwischen zweien lag oftmals nur der Zeitraum einer einzigen Verbrechensnacht. Die Tische waren immer gedeckt, die Pokale stets gefüllt; und der Magen wurde, wie das Apostelwort sagt, jeden Tag wie ein Gott verwöhnt.*
Artikel XXX der Klageschrift besagt, *daß der besagte Gilles de Rais oft, und sehr oft auch in maßloser und unüblicher Weise, delikate Speisen aß und gute Weine trank, gewürzte, klare und andere Getränke, um sich zu der besagten Sünde der Sodomie aufzustacheln und sie wider die Natur noch ausschweifender, leichtfertiger und ergötzlicher mit den besagten Knaben und Mädchen zu begehen; und daß er jeden Tag die Tischfreuden mißbrauchte und daß dem so war und daß dies der Wahrheit entspricht.* (Vgl. Bataille 1987, 464)
Der Höhepunkt beinahe jedes dieser Feste bestand in der Hinrichtung eines Kindes, die stets – und wie bereits beschrieben – unter der Regie des Burgherrn stattfand. Bei ihrem *Fest zu zweien*, wie Horn das Vorhaben von Uchris nennt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 332), besteht der Geist von Horns Opfer allerdings darauf, einmal selbst Regie führen zu dürfen: *»Ich möchte ein Versprechen von dir: du sollst mir den morgigen Tag ohne Beschränkung einräumen. Was morgen geschieht, will ich erfunden haben.«* (Jahnn, Niederschrift II, 331)
Der bereits mit Unmengen von Punsch gefügig gemachte Horn, der längst nicht mehr überschaut, wohin die Niederschrift ihn auf den nächsten Seiten führen wird, überläßt dem Diener freimütig die Inszenierung des obligatorischen »Festes«, um sich sogleich mit einer weiteren Flasche Wein für die Großzügigkeit belohnen zu lassen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 331). Der Kater auf den weinseligen Entschluß vom Vortag stellt sich pünktlich am nächsten Morgen ein, als Horn sich an den Schreibtisch setzt und den »Festtag« zu beschreiben beginnt, an dem sich wie im wirklichen Leben schon morgens die unguten Gefühle einstellen, die den Tag und die Niederschrift der Ereignisse, die sich an ihm abgespielt haben sollen, höchst unfeierlich werden enden lassen.
Zum Auftakt ihres »Festes« habe von Uchri Horn am Morgen denselben Likör gereicht, den Tutein am Morgen des »Festes« zur »großen Ausschweifung« reichte, einen Cordial Médoc (vgl. Jahnn,

Niederschrift I, 742), mit dem Horn sich offenbar »zu der besagten Sünde der Sodomie aufzustacheln« pflegt. Durch von Uchris Geste an sein Sexualverbrechen gemahnt, bekennt Horn schuldbewußt: *Wir hätten einander die Ausschweifung voll eingestehen müssen*, um die Schuld sogleich wieder dem zuzuschieben, dessen Tod er zu verantworten hat: *jene Ausschweifung, die ich nie ganz ermessen habe, weil Tutein ihren magischen Sinn durch den Austausch unseres Blutes überbot.* – (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 333)

Trotz der Schändlichkeit seines damaligen und gegenwärtigen Handelns, mit dem er die Schuld auf den anderen schiebt, empfindet Horn eine tiefe Befriedigung darüber, daß sein Opfer den Tod gefunden hat: *Mir erschien der verschlossene Mund Tuteins im Sarge, und ich war damit einverstanden, daß er verschlossen war, weil er so nicht mehr verraten konnte, wessen wir fähig gewesen waren.* (Jahnn, Niederschrift II, 334)

Doch wenn auch Tuteins Mund verschlossen ist, so ist es nicht der seines Nachfolgers von Uchri: Dreimal gibt er seinem Herrn die Chance, sich von ihm auf dem Papier, und damit auch dem Leser sichtbar, zum Verbrechen verführen zu lassen; und nach jedem gescheiterten Versuch plaudert von Uchri aus Rache für die Enttäuschung, die Horn ihm bereitet, ein wenig mehr von dessen Verbrechen aus, bis der Leser sich mit der zusätzlichen Hilfe von Jahnns Hinweisen kurz vor von Uchris Abgang ein vollständiges Bild der verschwiegenen kriminellen Handlungen zu machen vermag.

Zunächst verfolgt von Uchri am Tag des »Festes« das Ziel, Horn zur besagten sexuellen und kriminellen Ausschweifung zu verführen und dem Leser der *Niederschrift* das wahre Gesicht Horns zu zeigen. Nach einem opulenten Mittagsmahl, währenddessen sie in de Raisscher Manier mehrere Flaschen Wein miteinander trinken und kulinarische Tischgespräche führen, die der Anspielungen auf Horns sündige Fleischeslust nicht entbehren, bittet von Uchri seinen Herrn, ihn in einer Stunde aus dem Mittagsschlaf zu wecken. Als Horn, der seinem Versprechen um eine Stunde verspätet nachkommt, schließlich Tuteins ehemaliges Schlafzimmer betritt, findet er von Uchri nicht schlummernd, sondern hellwach und offenbar in Erwartung der sexuellen Begegnung vor, die Horn einst auf dem Weg ins Schlafzimmer des Opfers angestrebt hatte: *Er lag, wie einst*

Tutein, unter einer dichten, aus Schaffellen zusammengenähten Decke. [...] *Ajax war also unter dem Schafsfell verborgen: nur sein Kopf, wie etwas Abgetrenntes, ruhte auf dem Kissen.* (Jahnn, Niederschrift II, 354)
Sogleich beginnt der Diener mit der Handlung, zu der Horn offenbar das Opfer zwang, bevor er ihm den Kopf abschnitt: *Die Decke aus Schafspelz begann sich zu bewegen.* [...] *Sie hob sich oder wölbte sich, und sogleich schnellten ein Fuß und ein Schenkel Ajax' hervor und betteten sich auf das Fell.* (Jahnn, Niederschrift II, 355)
Doch Horn ist auf der Hut. Was er sich in der Bestattungsszene mit den »Schenkeln« des eines natürlichen Todes gestorbenen Tutein erlaubte, verweigert er sich beim Anblick seines lebendigen jungen Dieners konsequent. Den Vorstoß von Uchris beurteilt Horn in scheinbar vollkommener Arglosigkeit: *Eine ungewöhnliche Handlung, wie mir schien. Wenn für mich daran etwas zum Verwundern war (ich glaube zu wissen, daß ich keinerlei Betrachtungen anstellte), so die Tatsache, daß Fuß und Schenkel völlig entblößt waren.* Horn stellt sich als harmlosen alternden Herrn dar, der keinerlei sexuelles, geschweige denn ein gewalttätiges Interesse an von Uchri hat: *Vielleicht beschaute ich die ein wenig rauhe, bräunliche, fehlerfreie Haut und versuchte einen Zusammenhang zwischen dem Gesicht und diesem Schenkel herzustellen.* Doch gelingt ihm dies ebensowenig, wie es ihm gelingt, den Anblick des leibhaftigen jungen Mannes, dessen verstümmelte Überreste vor ihm auf dem Bett liegen, mit sich selbst, dem angeblichen Schöngeist, in Verbindung zu bringen. Seine Situation infolge des Zum-Vorschein-Kommens von von Uchris zweitem »Schenkel« unter der Felldecke beschreibt er: *Es hätte mir nun irgendein neuer Gedanke kommen müssen, gleichgültig, welcher Beschaffenheit – doch wohl ein wilder, aufsässiger –; irgendetwas Ungewöhnliches hätte mir am Benehmen Ajax' auffallen sollen; das war auch seine Meinung; aber ich war verschlossen. Ich versuchte keine Deutung.* (Jahnn, Niederschrift II, 356)
So sieht von Uchri sich von diesem Zeitpunkt an gezwungen, die von Horn verweigerte Deutung von dessen Verhalten selbst vorzunehmen. Stück für Stück schält von Uchri sich unter dem »Schafspelz« hervor und legt nach den »Schenkeln« auch noch den oberen Teil seines kostbaren Rumpfes frei: *Nun sah ich, er war unbekleidet. Die eine seiner Brustwarzen war braun und frisch – die andere leuchtete metallisch wie etwas Künstliches. Sie war vergoldet.* Wie eine schwefelgelbe

Sonne steht sie dem nächtlich-dunklen Mond der anderen, noch der Nacht aus Blei verhafteten unvergoldeten Brustwarze gegenüber. Doch Horn schlägt das im Bild der Brustwarzen verlockende Angebot der Konjunktion und die damit verbundene Erkenntnis aus und verstößt gegen das mit dem Diener geschlossene Abkommen; und so kommt schon am Abend desselben Tages der Wolf zum Vorschein, der sich bisher unter dem Schafspelz des liebenswürdigen jungen Mannes verborgen hat. Auf die scheinheilige Ausrede, die Horn für seinen mangelnden Gehorsam findet: *»Unsere Kameradschaft kann nach langer Zeit dahin kommen; sie kann nicht damit beginnen«*, reagiert von Uchri mit einer scharfen Replik auf den kurzen Prozeß, den Horn einst mit dem jungen Mann machte, der von Uchri die Gestalt verleiht: *»Irrtum. Am Anfang ist die Zuneigung; das Ende ist Haß oder Laster – wo wir uns nicht mehr erkennen.«* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 360)

Kurz nur verspürt Horn angesichts seines Fehlverhaltens Gewissensbisse. Er gesteht: *Ich entsinne mich meines Glücks kaum anders als eines Teiles gräßlicher Ausbrüche, verzwickter Umstände, zufälliger Gelegenheiten. Ich habe mich nur zu oft als der nicht ganz diskrete Diener meines in Not geratenen Leibes gefühlt.* (Jahnn, Niederschrift II, 364)

Doch beteuert er am Ende dieses in neblige Formulierungen gekleideten Geständnisses hinsichtlich seiner Beziehung zu Tutein: *Das Ziel unserer Freundschaft war nicht das Laster*, und fügt nach zwei bezeichnenden Gedankenstrichen hinzu: *Das nutzlose, verwirrte, anrüchige Leben sollte ohne Reue zuende gehen. Nichts widerrufen, nichts besser machen wollen. Auf dem Totenbette entschuldigt sein, freigesprochen durch den Ablauf selbst.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 369)

So leicht wie die zahlreichen Leser, die in ihm niemand anderen als den etwas prüden älteren Herrn sehen, als den Horn sich darstellt, machen Horn es die beiden Mitwisser seiner Gewalttaten allerdings nicht. Selbst Tutein, der bisherige Garant von Horns Seelenfrieden und Zeuge von dessen redlichem Lebenswandel, stimmt etwa hundert Seiten nach von Uchris erstem Verführungsversuch dem scharfrichterlichen Urteil des Nachfolgers zu; wenn auch nur in einem Traum, über den Horn berichtet und der ihm eine vorteilhafte Deutung erlaubt: *Ich habe also geträumt, daß Alfred Tutein mich in einem Keller aufsuchte.* (Jahnn, Niederschrift II, 485)

Die der Wahrheit entsprechendere Möglichkeit, daß es sich auch umgekehrt verhalten haben könnte, nennt er bezeichnenderweise erst an zweiter Stelle: *Oder ich fand ihn dort vor. Man weiß niemals genau, wie sich die Begegnungen auf der anderen Seite des Bewußtseins anlassen.* Tatsächlich »weiß« Horn es sogar so genau, daß er es lieber nicht wissen möchte. Fast empört stellt er über Tutein fest: *Er war verändert. Er, der mich im Schlafe noch nie enttäuscht hat und immer als Lebender mit mir verkehrte, war erzürnt und halb verwest. Ich habe vergessen, ob er davon sprach, daß ich einen Mord begangen hätte.* Doch scheint Horn sich im selben Zuge eben daran zu erinnern. *Dieser Mord, der zusammen mit einer Treppe* [und zwar offenbar jener nie erwähnten, ins »Verließ« von Horns Haus wie in die Abgründe seiner Seele führende Kellertreppe] *unsere Beziehung verschlechterte, bestand wahrscheinlich darin, daß ich jemand, den ich nicht kannte, niemals gesehen hatte, im Keller vergraben oder – das war eine spätere Erleuchtung – irgendwo, mir selber nicht bewußt, versteckt hatte.*

Mit der psychologischen Deutung, die Horn für das angebliche Traumgeschehen präsentiert und die ihn als Menschen bei völlig klarem Verstand ausweist, täuscht er den Leser geschickt über den wahren Kern jenes der Wirklichkeit seines Leben weitgehend entsprechenden Traumes hinweg; das Übrige zu seiner Entschuldigung trägt das selbstherrliche Verhalten bei, das Tutein im »Traum« an den Tag legt: *Seine Strenge gegen mich wegen der ihm bekannten, mir nicht bewußten Tat und wegen einer schwarzen Wand, die eine lange Zeit darstellte und deshalb blitzschnell zum Kubus wurde und frei im Raume stand* [und die offenbar nichts anderes ist als das opake Lügengebäude von Horns Lebensgeschichte:] – *(dieser Kubus war trotz seiner Schwärze, voller Bilder, die eine Wiederholung meiner schwierigen Seelenverhältnisse zu Ajax darstellten) – seine Strenge wurde in den ehernen Satz gegossen: »Du machst alles falsch.«*

So sehr Horn den toten Freund auch schätzt, ja, sich im Verhältnis zu dessen Nachfolger sogar größtenteils in die Vergangenheit seines Verhältnisses zu Tutein flüchtet, spricht er diesem hier kurzerhand das Recht ab, über Horns gegenwärtiges Leben – und das heißt vor allem über sein Verhalten gegenüber von Uchri – zu urteilen. Das Urteil des ehemaligen Lebensgefährten legt er in seinem Sinne aus: *Der Traum, den keine Zeit bindet, in dem auch das Vergangene gegenwärtig*

ist, bedarf noch einer Redaktion: ich h a b e alles falsch gemacht. (Jahnn, Niederschrift II, 486)

Horn bezieht Tuteins Urteil damit kurzerhand auf die Vergangenheit, an der sich gegenwärtig scheinbar ohnehin nichts mehr ändern läßt. Tatsächlich aber ist es Horn aufgrund der vollkommenen Durchdringung der Gegenwart mit seiner fiktiven Vergangenheit sehr wohl möglich, etwas an dieser wie auch an seinem gegenwärtigen Leben zu ändern. Hierfür spricht keineswegs nur Horns »Traum« von Alfred Tutein, sondern auch das widersprüchliche Verhalten, das er nach seinem moralischen Versagen beim »Fest zu zweien« dem Diener gegenüber an den Tag legt. Denn er kündigt dem noch in der Probezeit befindlichen Hausangestellten infolge von dessen Affront nicht etwa, sondern fürchtet sich vielmehr davor, dieser könne das Dienstbotenverhältnis kündigen (vgl. Jahnn Niederschrift II, 377). Für die Gesellschaft seines Dieners ist Horn offenbar bereit, alles zu ertragen, auch als von Uchris enttäuschtes Verlangen in maßlose Geldgier und seine mütterliche Fürsorge in Belagerung umschlägt – kurz: die Beziehung zwischen Herr und Diener für ersteren zur Tortur wird. Frühzeitig schon erkennt Horn: *Die Toten greifen nach meinem Herzen. Es ist nichts weiter. Es sind Freunde von einst. Verwandelte, unkenntliche Freunde, Freunde, die nichts mehr wollen als die leichte Speise eines Opfers, den Geruch der Angst.* [...] *Meine Unruhe ist ihre einzige Vorratskammer.* (Jahnn Niederschrift II, 378)

Um von Uchri zum Bleiben zu bewegen, gibt Horn gleich am Morgen nach der großen Enttäuschung etwas von seiner undurchschaubaren Vergangenheit preis, für die sein Diener sich, wie Horn weiß, so brennend interessiert.

Wie immer, wenn der Schuh ihn drückt, und wie schon in jenem ersten Gespräch mit dem »Fremden«, beginnt Horn vom Untergang des Holzschiffes zu erzählen. Die Tatsache, daß sein ehemaliger Lebensgefährte der Mörder seiner Geliebten war, verschweigt er von Uchri im Gegensatz zum Leser seiner Aufzeichnungen zwar, darüber, daß Ellena getötet wurde, läßt er leichtsinnigerweise jedoch keinerlei Zweifel aufkommen; und als er, wie einst auf dem Holzschiff, anhebt, den Reeder des Mordes zu beschuldigen, nimmt von Uchri ihm den Wind aus den Segeln, indem er erklärt, zwar vieles, von dem, was Horn soeben berichtete, noch nicht gehört zu haben, doch

im Besitz der Information zu sein, daß Horn nach Ellenas Tod mit Tutein umhergereist sei. Sich mit dem Leser verbündend, der *Die Niederschrift* bis dahin gelesen hat, behauptet von Uchri: *»– So ist mir berichtet worden. Herr Dumenehould hat es mir erzählt.«* (Jahnn, Niederschrift II, 380)

Daraufhin verliert de Rochemonts Doppelgänger Horn völlig die Fassung: *Ich konnte meine Hände nicht mehr ruhig halten. Jeder Satz war ein Messer, das man mir in den Leib trieb; aber ich durfte nicht schreien. Ich stammelte: »Wie kann er – wie konnte er wissen, was sich begab?* [...] *Es muß eine Vermutung von ihm – eine Unterstellung –«* Denn in der Tat vermag nur der zu wissen, was sich nach dem Untergang des Holzschiffes abspielte, der, wie der »Reeder« Horn selbst, die Aufzeichnungen gelesen hat, die anzufertigen dieser immer noch dabei ist. Um den Verdacht des Lesers hiervon abzulenken und von Uchri samt seines mysteriösen Auftraggebers ins Zwielicht zu rücken, bringt Horn mit der Antwort des Dieners eine überraschende Wendung ins Spiel. Über den Reeder äußert sich von Uchri: *»Er hat nichts vermutet, seine Kenntnisse waren verbürgt«, sagte er, »er hat die Protokolle der Polizei eingesehen, die davon berichteten; denn du und dein Freund wurdet geraume Zeit überwacht.«*

Das Ablenkungsmanöver ermöglicht es Horn überdies, sich in eine gut gespielte Empörung über die unverschämten Nachstellungen und Verdächtigungen des Reeders hineinzusteigern und diese in jenem Verdacht gipfeln zu lassen, den auszusprechen von Uchri ihm zuvor verweigert hatte. In Bezug auf die beiden Begegnungen mit de Rochemont auf hoher See beteuert Horn: *»Die Schritte des Reeders, ich habe sie gehört – sein Schatten, ich habe ihn gesehen.«* (Jahnn Niederschrift II, 382)

Um die Menschlichkeit seiner heftigen Reaktion zu betonen und den Leser, dem er einst selbst Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Erlebnisse eingestand, für sich einzunehmen, fügt Horn mitten in der wörtlichen Rede hinzu: *»(Ich hatte schon alles widerrrufen.)«* Um dem uneingeweihten Diener schließlich die längst in Frage gestellte These von der Täterschaft des Reeders wieder aufzutischen: *»Das Unglück hat uns ereilt. Es war kein natürlicher Schiffbruch.«* Und endlich: *»Es ist mir nie gelungen, den Mann aus meinen Verdächten zu entlassen.«*

»So ähnlich hat er von dir gesprochen«, echot von Uchri ihm aus dem Spiegel seiner Niederschrift höhnisch entgegen; und dann beginnt er die Weste des Reeders systematisch wieder weißzuwaschen, die Horns aber so behutsam wie konsequent zu beschmutzen. Die Dinge zurechtrückend, sagt er über den Reeder: *»Er hat dich, wenn auch nicht für einen Verbrecher, so doch für einen Schuldigen gehalten. Er hat dich als Musiker verehrt; als Mensch mißtraute er dir.«* Wie soviele Leser Jahnn »mißtrauen«, während sie, wie der Reeder, besser daran täten, etwas mehr Mißtrauen gegen Horn und sich selbst zu hegen. Von Uchri klagt Horn an und blickt dem Dritten vor dem Buch dabei tief in die Augen: *»Er hat dich nicht mit irgendwelchen Kisten in Verbindung gebracht. Er hat dich nicht beschuldigt, einen Sarg anbord gehabt zu haben. Sein Mißtrauen war allgemein menschlich, ohne Spitzfindigkeit.«* Wie die Kritik, die der Dienstbote hier im Namen seines wahren Herrn an seinem zweifelhaften Vorgesetzten und damit auch am Umgang vieler Leser mit der *Niederschrift* übt: *Ajax sagte diese beklemmenden Worte. Ich hatte das Gefühl, er wollte mich strafen. Seine Stimme klang nicht gehässig, vielmehr wie die der Gerechtigkeit selbst: unerbittlich und milde zugleich. Selbst Trauer war darin. Die Trauer eines betrogenen Kameraden.*
Und siehe, der schwermütige Nebenton, den von Uchri anschlägt, lähmt Horns Widerspruchsgeist so vollkommen, daß er demütig zuhört, wie von Uchri – jedes Wort seiner sanftmütigen, doch um so härteren Anklage im vollen Ausmaß seiner Bedeutung auskostend – ausspricht, was allen Lesern bereits seit hunderten von Seiten in Verbindung mit Horns Verhältnis zum Reeder hätte auffallen können. Mit Engelszungen fragt er Horn, wiederum sich dessen eigener Formulierung (vgl. Jahnn Niederschrift I, 22) bedienend: *»Hast nicht auch du eine Truhe im Hause von der Größe und Gestalt eines Sarges? Muß ich darum vermuten, daß ein Mensch darin ist, ein Ermordeter?«*
Um die Seelenqual seines Herrn auf weitere dreihundert Seiten auszudehnen, plaudert von Uchri Horns »Geheimnis« jedoch nicht sogleich aus, sondern begnügt sich vorerst mit ein paar spöttischen Bemerkungen über den mutmaßlichen Inhalt der Teakholztruhe. Eine dieser Bemerkungen kommt der Wahrheit allerdings schon gefährlich nahe und ist eine glänzende Parodie auf die grotesk anmutende Dienerfigur, die Horn in Alfred Tutein schuf. Der intime Kenner der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* Ajax von Uchri spottet: *»– Ein Narr, ein*

Paul Raffzahn, könnte meinen, daß du im Kasten deinen Diener von einst, eine Maschine aus Messing, Stahl, Drähten, Leder und Gummi verborgen hast – der dir das Haus besorgt, dich massiert und als stumme Puppe einen abhanden gekommenen Gott ersetzt: mein würdiger Vorgänger, den ich nicht erreichen kann, weil ich nur ein Mensch bin und keine pfiffige Erfindung.« (Jahnn, Niederschrift II, 383)

Letzteres entspricht zwar nur der halben Wahrheit, doch birgt das, was Tuteins Nachfolger sagt, weit mehr Sprengstoff als Tuteins einstige Feststellung: *»Aber als dein Sklave bin ich dein Echo.«* (Jahnn, Niederschrift I, 209)

Denn schließlich ist von Uchri selbst einer jener *»Humunkuli, Roboter, Maschinenmenschen«*, die – wie er behauptet: – den Ausführungen des hellsichtigen Schiffskochs zufolge am Ziel der Holzschiff-Reise einst den Frachtkisten entsteigen und in *»südamerikanischen Bergwerken«* den *»Zinnober brechen sollten«* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 382), den Horn beim Schreiben des großen Werkes abgesondert hat.

Da dieser jedoch bei all den bösartigen Scherzen des Dieners noch immer das Kommando inne hat, bereitet er dessen geschmacklosen Bemerkungen über den mutmaßlichen Inhalt der Teakholztruhe wenig später ein unmißverständliches Ende: *Ich sagte endlich mit feierlichem Verzicht (mir wurde eine fremde Stimme geliehen – eine fremde unangenehme Erstarrung): »Man weiß nicht, was in den Kisten war. Es ging eine Beunruhigung von ihnen aus, eine Kälte wie von einem toten Stück Mondes.«* Doch auch wenn Horn sogleich versichert: *(Ich sagte »ein Stück Mondes«, weil ich oder der Fremde in mir an den Weltenraum dachte und an seine Unerwärmbarkeit)*, ist beim Lesen dieser Zeilen auch ein Gedanke an den »kühlen Eishauch« möglich, der von dem Toten in Horns gut geheizter Stube ausgeht; und wie sich zeigt, ist der aufmerksame Leser nicht der einzige, dessen Gedanken auf derart abgründigen Pfaden wandeln.

Das Verhör, dem von Uchri seinen Herrn unterzieht, ist nur eines von mehreren, die gegen Ende der *Niederschrift* in immer kürzeren Abständen aufeinanderfolgen. Wie de Rais' Ankläger ihre Methoden hatten, den verstockten Adeligen zum Sprechen zu bringen, so weiß auch von Uchri Horn stets zu nehmen. Nachdem er ihn zunächst in kindlich-naivem Tonfall um Auskunft über den Inhalt der Truhe gebeten (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 396) und ihm auf die Antwort:

»Stichplatten«, hin klargemacht hat, daß er ihm dies so wenig glaubt wie die Behauptung, bei der in Auftrag gegebenen Sprengung, deren Detonationen gelegentlich zu hören sind, handele es sich um die Aushebung eines Brunnenschachtes (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 318), geht von Uchri unbarmherzig zum Angriff über und bedient sich dabei seines Komplizen, des »Nebenklägers« Daniel Lien: Als Horn und sein Diener kurz darauf bei der Familie Lien zu Besuch sind und der Tierarzt sich bei Horn erkundigt, ob wieder einmal Post von Tutein gekommen sei, antwortet von Uchri anstelle seines sich kurzfristig der Lüge schämenden und daher sprachlosen Herrn: *»Ja, ja. Vor ein paar Tagen ist ein Brief angekommen.«* (Jahnn, Niederschrift II, 400)

Damit trifft er Horn, der einst Tutein deckte wie von Uchri es hier unaufgefordert mit Horn tut, empfindlich. Zwar hatte Horn zuvor anläßlich von von Uchris Frage nach dem Truheninhalt selbst in Erwägung gezogen, »gemeinsame Sache« mit von Uchri zu machen: *Mir kam der tröstliche Gedanke (es war nicht zum erstenmal), mich Ajax an die Brust zu werfen, zu weinen* [wie Tutein es angeblich vor Jahrzehnten anläßlich seines Mordgeständnisses bei Horn getan hatte] *und gemeinsame Sache mit ihm zu machen, im Guten und im Bösen.* (Jahnn, Niederschrift II, 396)

Da Horn nun nicht mehr nur der Mitwisser des Verbrechens eines anderen, sondern selbst geständig sein soll, findet er sich in Bezug auf von Uchri zur »gemeinsamen Sache« jedoch weit weniger bereit als in Bezug auf Tutein. Damals noch hatte Horn sich gebrüstet: *Ich hatte gemeinsame Sache mit einem Mörder gemacht. Ich genoß das Urteil der Welten über alle menschliche Schuld wie einen Liebestaumel.* (Jahnn, Niederschrift I, 80)

Da Horn sich weigert, dem einst Geständigen nun, im Verlauf der allmählichen Umkehrung der ursprünglichen Verhältnisse, die Rolle des Mitwissers von Horns Verbrechen zuzugestehen, schlüpft von Uchri gewaltsam hinein, indem er Horn mit der Lüge vom verreisten Tutein unter Druck setzt und ihm damit innerhalb kurzer Zeit auch das Geständnis von Tuteins Tod abpreßt: Ohne Umschweife gibt Horn zu, Tutein sei nicht, wie gegenüber Lien behauptet, in seine französische Heimatstadt Angoulême gereist, sondern verstorben und ruhe in der inzwischen in Horns Zimmer stehenden Teakholz-

truhe (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 408). Obgleich von Uchri keinen Hehl daraus macht, daß er Horn die Geschichte von Tuteins natürlichem Tod nicht abnimmt, bietet er seinem Herrn anschließend und – wie sich kurz darauf zeigt – aus nicht ganz uneigennützigen Gründen seine Hilfe bei der Beseitigung von Tuteins Leichnam an. Er versucht, Horn einzureden, den Sarg statt im Schachtgrab auf Horns Grundstück im Meer zu versenken (Jahnn, Niederschrift II, 417). Offenbar handelt es sich hierbei um einen Racheplan Osiris' Alfred Tutein, denn eine Variante der Sage von Seth und Osiris besagt, daß Seth seinen Bruder in eine Kiste sperrte und bei lebendigem Leibe im Meer versenkte. Doch Horn vermag sich zunächst noch aus einem anderen Grund nicht mit von Uchris Plan anzufreunden: *»Er ist undurchführbar«, entgegnete ich, »man müßte einen Seemann ins Vertrauen ziehen, den Besitzer eines Motorbootes. –«* (Jahnn, Niederschrift II, 418)
Jener »Besitzer eines Motorbootes« aber – geht man davon aus, daß Horn die Truhe mit Gebeinen auf den Rat des Dämons hin tatsächlich auf diese Weise loszuwerden erwägt und den Plan durchführen würde – gäbe einen potentiellen Belastungszeugen ab. Das Verhalten, das Horn im Zusammenhang mit der Truhe an den Tag legen müßte, wäre, wie er selbst feststellt, hinreichend seltsam, um Aufsehen zu erregen. Er gibt zu bedenken: *»Man müßte einen Platz an der Küste ausfindig machen, der von keinem Mensch aufgesucht wird, – und im Schutze der Nacht die beschwerliche Verfrachtung vornehmen –«*
Angesichts der drohenden Gefahr hat Horn allen Grund, von einem solchen Unterfangen Abstand zu nehmen. Daß er die Idee vom Schachtgrab trotzdem aufgibt und in von Uchris Vorschlag einwilligt, liegt zum einen an seiner Hörigkeit gegenüber dem ihn konsequent ins Unglück stürzenden Dienstboten, zum zweiten daran, daß das Schachtgrab vom Autor wohl längst zu Horns eigener Bestattung vorgesehen war (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 702) und zum dritten daran, daß auch Horns historisches Vorbild einst die in drei Truhen verpackten und »im Schutz der Nacht« auf ein am Loire-Ufer wartendes Boot verfrachteten Gebeine seiner Opfer auf ähnlichem Wege beseitigte: *Der Marschall blieb nicht länger in Champtocé, als es nötig war, um den Platz den Leuten des Herzogs der Bretagne zu übergeben. Gleich am nächsten oder übernächsten Tag nach dessen Einzug in die Burg, begab er sich mit all seinen Dienern auf die Barke und der Zug, vom Ruder*

und Wind vorangetragen, folgte dem Flußlauf entlang den Burgen und Städten, wo all die Väter und Mütter neben den verlassenen Zimmern ihrer Kinder die Verschwundenen beweinten. (Vgl. Bossard, 175)

Auch Horn begibt sich in den nächsten Tagen mit seinem Diener und der Truhe mit den Gebeinen Tuteins auf die »Barke« des Fischers Jenius Sasser, den Bruder von Oliva, der Geliebten von Uchris, die mittlerweile in Horns Haus ein- und ausgeht. Von Uchri hat Sasser verpflichtet, ihnen bei der nächtlichen Aktion behilflich zu sein. Horn schreibt: *Nun ist es soweit. Die Dunkelheit ist herab.* (Jahnn, Niederschrift II, 426)

Nachdem sie die Truhe auf den Pferdewagen geladen haben, fahren Horn und von Uchri zu Sasser an die Küste: *»Wir fahren sofort ab« sagte Sasser. »Oliva weiß nichts von unserem Vorhaben. Vielleicht schläft sie schon.«* (Jahnn, Niederschrift II, 427)

Mehrere Sätze später kommt die Entsorgungsbarke bereits in Fahrt: *Langsam glitt das Boot in der Rinne.* Verläßt die schützende Bucht und erreicht das offene Meer. Während in Horns Fall die Verfrachtung der Truhe auf den Wagen am Anfang der »Reise« steht, steht sie im Fall de Rais' jedoch an deren Ende: *In der Nähe der Stadt Nantes angekommen wurden die drei Truhen aus dem Boot ans Ufer gehievt, auf einen Wagen verladen und nach Machecoul gebracht. Sobald man dort angelangt war, ließ der Baron die Kisten in sein Schlafzimmer bringen.* (Vgl. Bossard, 176)

Vom Schlafzimmer aus verfrachtete hingegen Horn die Truhe auf Wagen und Boot, wo von Uchri die als Schnapsschmuggel getarnte Entsorgung vornimmt, indem er vorgibt, die angeblich mit Flaschen gefüllte Truhe zur Übergabe bereit zu machen und sie dabei kurzerhand ins Wasser fallen läßt. Die Reaktion des »Motorbootbesitzers« auf den scheinbar unvorhergesehenen Zwischenfall beschreibt Horn: *»Was ist denn geschehen?« rief Sasser und eilte herbei. »Futsch«, sagte Ajax. »Die Kiste?« fragte Sasser.* (Jahnn, Niederschrift II, 430)

Doch statt seinen Ärger über die gescheiterte Übergabe und den dadurch entgangenen Gewinn schauspielerisch zum Ausdruck zu bringen, benimmt von Uchri sich, als wenn alles wie am Schnürchen gelaufen wäre: *»Setz die Positionslaternen und dann zurück«, sagte Ajax.*

Jenius Sasser schien nur halb zu begreifen. Er sagte: »Ich habe kein Schiff gesehen.« Aber dann ordnete er den Vorfall ein, änderte den Kurs und gab dem Motorboot volle Fahrt. (Jahnn, Niederschrift II, 431)

Wie Sasser »den Vorfall eingeordnet« hat, scheint Horn jedoch weder zu interessieren, noch zieht er in Erwägung, daß es zu seinen Ungunsten geschehen sein könnte. Ihm scheint wie von Uchri und de Rais einzig die Tatsache der erfolgreichen Beseitigung der Gebeine wichtig zu sein: *Dort* [in de Rais' Schlafzimmer] *wurde im grossen Kamin ein Feuer entzündet; nach und nach und überaus vorsichtig wurden alle Knochen im Beisein von Gilles, Henriet, Poitou, von Gilles de Sillé und Buschet verbrannt; dann wurde die Asche sorgfältig aufgesammelt und in die Burggräben geworfen, wo sie sich in Wind und Wellen verlor.* (Vgl. Bossard, 176)

Auch die Überreste von de Rais' Opfern sind also im Wasser gelandet, auch ihm waren bei der Beseitigung der Gebeine Diener behilflich. Während diese jedoch aus Fleisch und Blut waren und die Beseitigungsaktion später im Gerichtssaal einhellig bezeugten, ist Horns Diener von Uchri nur ein Hirngespinst, das über die Macht verfügt, Horn in eine Situation zu treiben, in der er sich in den Augen eines Fastaholmer Fischers verdächtig und diesen damit zum künftigen Belastungszeugen macht.

Innerhalb der Fiktion von Horns Lebensbericht freilich entwickelt sich von Uchri bereits kurz nach der Entsorgung der Truhe zu einem noch übleren Quälgeist. Hatte er sich zuvor mit Verdächtigungen zurückgehalten, um Horn in Bezug auf die Beseitigung der Truhe gefügig zu machen, so hält er sich nun, da er in Sasser einen Zeugen von Horns geheimen Machenschaften besitzt, mit der Meinung, daß er die Todesumstände Tuteins für mysteriös hält, nicht mehr zurück. Überdies verlangt er mit dem zweideutigen Hinweis auf die *»gemeinsame Sache«* zu wissen, wer Horns ehemalige Verlobte umbrachte (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 434). Als Horn von Uchri daraufhin gesteht, Tutein habe Ellena ermordet, wird er von von Uchri am nächsten Morgen bei der Massage, als Horn auf die Frage, welche Bewandtnis es mit der Narbe auf seiner Brust habe, die Antwort verweigert, eines Besseren belehrt. Den Verdacht, den bereits die *Holzschiff*-Analyse bestätigte, spricht von Uchri explizit aus: *»Die Särge – die im Frachtdeck standen, waren deine Särge, nicht die des Reeders«*,

sagte er dunkel, »– die Schritte, die du hörtest, waren der Laut deiner eigenen, der dir als Echo folgte. – Du warst ausersehen, du selbst zu sein – das ist das ganze Geheimnis. Du wirst der Gleiche bleiben auch ohne die Zeugen, die dich bedrängen.« (Jahnn, Niederschrift II, 436)

In der Tat ist damit, daß von Uchri hier bereits Horns Geheimnis enthüllt und ihn dazu bringt, sich in den Augen der Inselbewohner immer verdächtiger zu machen, nicht viel gewonnen. Denn bis zum letzten Wort hat von Uchris neuer alter Dienstherr das Ruder in der Hand und schafft den rostigen und sich allmählich in seine Bestandteile auflösenden Kahn seiner Niederschrift immer wieder aus der Gefahrenzone, indem er den messerscharfen Kombinationen des detektivisch begabten Dieners die gefälschten Tatsachen seiner Lebensgeschichte entgegensetzt. Statt aus dem ehemaligen Peiniger die Wahrheit in deutlichen Worten, bleibt dem Vampir von Uchri nichts übrig, als in nächtlichen Beutezügen ein paar Schafen das Blut aus den Adern zu saugen. Immer öfter findet Horn abends das Fenster im Dienstbotenzimmer geöffnet und von Uchri abwesend. Das Öffnen des Fensters soll Bossard zufolge eigentlich das Herbeirufen des Leibhaftigen begünstigen. Über die von de Rais veranstaltete Teufelsbeschwörung im unteren Saal der Burg Tiffauges berichtet Bossard: *Schließlich, als alles für die Ankunft des Dämons vorbereitet ist, läßt Prelati die vier in Kreuzform angeordenten Fenster des Saales öffnen, was im Beschwörungsritual von großer Bedeutung sein soll.* (Vgl. Bossard, 159)

In von Uchris Fall scheint es eher von einer Austreibung des am Leib von Horns ehemaligem Opfer haftenden Dämons zu zeugen. Doch dessen Zorn über den zähen Widerstand des Beschwörers, der einst versprach, dem Teufel alles zu geben, was er begehre, außer seiner Seele und seinem Leben, läßt neue Rachepläne in dem um den Lohn betrogenen von Uchri reifen. Da Horn ihm sein Geheimnis nicht verraten möchte, läßt von Uchri sich die Schuld, in der Horn ihm gegenüber steht, in der einzigen Währung ausbezahlen, die sein geiziger Dienstherr akzeptiert: das Geld, von dem Horn wie sein historisches Vorbild, und wie das in den fiktiven Nachlaß-Dokumenten auf rund fünfundsechzigtausend Kronen bezifferte Vermögen verrät (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 705), genug besitzt,

um jedes seiner unvollständigen Geständnisse teuer bezahlen zu können.
Nach seiner Weigerung, von Uchris Verdacht zu bestätigen, daß Horn selbst Ellena ermordet hat, berichtet dieser zum ersten Mal von Geldforderungen des Dieners. Ganz im Banne seines schlechten Gewissens, hält Horn von Uchri dennoch zugute: *Er hat nicht versucht, mich zu erpressen. Er hat nur gefordert, daß ich etwas für ihn täte.* (Jahnn, Niederschrift II, 445)
Da Horn zu wissen scheint, daß er im Unrecht ist, gesteht er von Uchri sogleich zu: *Er wird vom Diener zum Butler avancieren müssen.*
Im Nachhinein entpuppt sich Horns Zugeständnis jedoch als eine gezielt genutzte Gelegenheit, dem Leser seinen guten Willen zu demonstrieren und von Uchri als habgierig und verschlagen darzustellen. Weniger sich selbst als den Leser fragt Horn hinsichtlich von Uchri: *Aber was bedeutet ihm eine kleine Erhöhung seines Gehaltes? Er macht sich übertriebene Vorstellungen von meinen Einkünften. Er rechnet nicht nach, daß die ungewöhnlich großen Honorareinnahmen der letzten Monate die Ausgaben nicht wettgemacht haben.* Hiermit ist das Thema für ihn vom Tisch. Doch von Uchri serviert es ihm fünf Seiten später erneut. Scheinbar aus heiterem Himmel fragt er Horn: *»Hast du über meinen Fall nachgedacht?«* (Jahnn, Niederschrift II, 450)
Dieser weiß bezeichnenderweise nicht nur sofort, worauf von Uchri hinauswill, sondern argumentiert im Gespräch nun genauso, wie er dies zuvor vor dem Leser mehr oder weniger erfolgreich erprobt hat. Zunächst präsentiert er sich dem Diener als ungeheuer großzügig, indem er von Uchri, als sei dieser ohne Gütertrennung mit ihm verheiratet, die Hälfte seines wohlweislich nicht benannten Vermögens zugesteht – nur um das großzügige Angebot im selben Zuge einzuschränken: Als armer Künstler sei er eine so schlechte Partie, daß er von Uchri als Partner zur Zeit nicht einmal soviel Geld zur Verfügung stellen könne, wie dieser augenblicklich als Hausangestellter verdiene (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 452).
Doch stößt Horn mit dieser Argumentation bei von Uchri auf weit weniger Verständnis als wohl bei den meisten Lesern. Indirekt bezugnehmend auf die von ihm verwalteten reichhaltigen Delikatessen- und Weinvorräte und den müßiggängerischem Lebensstil seines Herrn stellt er fest: *»Dann lebst du wahrhaftig über deinen Ver-*

hältnissen«, sagte er mit einer höhnischen Stimme, die ich noch niemals vorher an ihm wahrgenommen hatte. Doch das ist nur der Auftakt zu einem Hieb, der sitzen wird wie noch keiner zuvor: *»Ich möchte dir raten, Pferd und Wagen zu verkaufen, um ein wenig Kapital zu schaffen«*, höhnt von Uchri, auf einen der wenigen wunden Punkte Horns zielend, den der Diener bereits auszukundschaften Gelegenheit hatte, als er anbot, auch die Stute Ilok zu versorgen. Dies hatte der eifersüchtig über den vierbeinigen Schatz wachende Horn damals ohne Angabe von Gründen abgelehnt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 277). Unverfroren über Horns abgöttische Liebe zu dem Tier spottend, bemerkt von Uchri nun: *»Man erkennt ja, daß du kaum Verwendung für diese fressende Einrichtung hast.«*

Mit dieser Provokation schafft es von Uchri schließlich, hinter der von Horn stets ins Feld geführten materiellen Armut, die seelische zum Vorschein zu bringen, die der eigentliche Grund für den Geiz ist, den Horn seinem Diener gegenüber walten läßt: *Als ich diese Worte vernahm, bemächtigte sich meiner eine so außerordentliche Erregung, daß ich meine Entgegnung nur stockend und mit Geschrei vorbringen konnte.* (Jahnn, Niederschrift II, 453)

Denn das Tier ist neben dem im Tode verklärten Tutein das einzige Wesen, dem Horn sich vertrauensvoll zuzuwenden und das er zu lieben vermag: *»Meinen Freund – meinen einzigen Freund verkaufen – Ilok – die sich noch niemals von mir abgewandt – Ein Lebewesen, das mir die Treue gehalten hat – Du verkennst mich vollkommen.«*

Daß er mit seinem Verhalten zu von Uchris Provokation beigetragen und ihm keine Chance gegeben hat, Horn mehr zu bedeuten als das Tier, »verkennt« Horn jedoch nicht minder »vollkommen« als er behauptet, von Uchri verkenne ihn. Tatsächlich zeugt von Uchris provozierende Bemerkung davon, daß er Horns Beziehung zu Ilok genau richtig einschätzt. Die Stute hat Horn nicht nur in einer eigenen kleinen Symphonie mit dem Titel *MEIN LEBEN MIT ILOK* verewigt (vgl. Jahnn, Niederschrift II 226); wie sich anhand der Textpassagen zeigt, in denen der Komponist über das Tier schreibt, hat sein Verhältnis zu diesem mit Tierliebe auch nur mehr begrenzt zu tun. Denn Horn hält sich das Pferd offenbar, um sich in seiner Gesellschaft über seine Einsamkeit hinwegzutrösten. Beispielsweise berichtet er, lange bevor von Uchri bei ihm einzieht: *Ich bin wieder*

einmal meinem Pferde am Halse gehangen, weinend vor Traurigkeit. Und ich spürte am Ende unter der Asche meiner Tage die Liebe zu diesem Geschöpf, zum warmen Blut in der königlichen Gestalt unter dem sanften braunen Fell: mein Pferd, mein letzter Freund. (Jahnn, Niederschrift I, 564)
Was er an Zuneigung und Vertrauen für potentielle Partner nicht aufbringt, die er tötet, bevor sie ihn enttäuschen können, das schenkt er der Stute, die ihn stets freundlich empfängt und niemals etwas sagt, was ihn verletzen könnte. *Und Tutein starb. Und Ilok wuchs mir ans Herz.* (Jahnn, Niederschrift I, 566)
Mit ihrer tierischen Stummheit gibt Ilok die ideale Projektionsfläche für alle Eigenschaften ab, die Horn an sich und anderen Menschen schätzt, von denen aber keiner dem Tier bisher das Wasser reichen konnte. Ohne sich der Peinlichkeit einer solchen Äußerung bewußt zu sein, bemerkt Horn über die Stute: *Sie denkt viel, und die Unterirdischen erzählen ihr hin und wieder allerlei Sachen.* (Jahnn, Niederschrift I, 565)
Doch nicht nur mit den mythischen Gestalten, die Horn bisweilen an die Geister seiner Opfer gemahnen, scheint die Stute in lebhaftem Kontakt zu stehen: *Ilok redete zu mir.* So beschreibt Horn die Rolle, die das Tier seit Tuteins Tod in seinem Leben übernommen hat (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 566). Mit dem tierischen Gesprächspartner scheint er so glücklich zu sein, daß er menschliche nicht mehr nötig hat. Freimütig verkündet er: *Einen Menschen will ich nicht mehr lieben.* Schon zu diesem Zeitpunkt seiner Niederschrift hat Horn nur noch einen Wunsch in Bezug auf sein Leben an der Seite seiner Stute: *Wenn das Schicksal gütig gegen uns ist, können wir am gleichen Tage sterben, ohne daß dem einen oder anderen ein Stück wertvollen Lebens geraubt wird.* Hier klingt bereits deutlich das gewaltsame Ende an, das Horn und der Stute am Ende der *Niederschrift* durch die Hand des enttäuschten Dieners zuteil wird.
Doch nicht nur, weil Horn die Gespräche mit dem Pferd denen mit dem Diener vorzieht, hat der zukünftige Mörder Ursache, auf das Tier eifersüchtig zu sein. Dieses scheint überdies die sinnlichen und erotischen Bedürfnisse seines Besitzers vollkommen abzudecken, die von Uchri so gerne befriedigt hätte. Statt mit dem jungen Mann ins Bett zu gehen, sieht Horn lieber aus sicherer Entfernung zu, wie seine Stute begattet wird. Jedes Jahr, wenn Frühlingsgefühle ihn

anwandeln, läßt er die Stute bei einem Bauern decken und ein Fohlen austragen; und auch im fünfzigsten Lebensjahr von Iloks Besitzer sind offenbar Frühlingsgefühle die Ursache für die Trauer, die ihn zum Pferd in den Stall trieb: *Als ich ihr vorhin weinend am Halse hing, legte sie mir ihren Kopf sanft auf die Schulter, sie krümmte den Rücken seitwärts, gleichsam um mich zu umschließen. Wie eine Katze wollte sie sich einrollen, und nur die starken Füße und Pferdeknochen waren ihr im Wege.* (Jahnn, Niederschrift II, 566)

Für Horn ein Zeichen katzenhafter Rolligkeit der Stute, für deren sexuelle Befriedigung er sich persönlich verantwortlich fühlt: *Ich kannte diesen Antrag schon und wußte, was er bedeutete. Ich hob ihren Schwanz und sah etwas weißlichen Schleim abfließen.* Offenkundig die eigenen sexuellen Bedürfnisse auf das Tier projizierend, seufzt Horn in froher Erwartung des alljährlichen voyeuristischen Sexabenteuers: *»Wir müssen zum Hengst, Ilok«, sagte ich, »du hast dein Leben, ich habe das meine. Aber sterben wollen wir gemeinsam. Verfaulen, das können wir gemeinsam.«*

Zwanzig Seiten später berichtet Horn, wie er Ilok »zum Hengst« eines fremden Bauern brachte. Auch sein Blick auf die tierische Begattung ist unverkennbar durch sein unterdrücktes sexuelles Begehren gesteuert: *Wir kamen an. Ich schirrte ab, holte für Ilok Wasser zum Trinken. Dann war der Knecht da, in braunen Reitstiefeln. Er führte Ilok in eine Box, die der des Hengstes benachbart war.* (Jahnn, Niederschrift I, 586)

Nicht zufällig gemahnen die »Boxen« der Pferde an eine Klappe: *Die beiden sollten einander sehen, beriechen.* Kaum haben »Hengst« und »Stute« die Witterung des anderen aufgenommen, werden sie auch schon auf die Koppel geführt. Dort geht es beinahe so schnell und gewalttätig zur Sache wie bei Horns Verbrechen; nur daß Horn in Bezug auf seine Stute mehr Einfühlungsvermögen zeigt als in Bezug auf seine Opfer. Über den kopulierenden Hengst schreibt Horn: *Er stieß zu. Und nun hielt ich seinen linken Vorderschenkel, stützte ihn, während das Glück über ihn kam. Er keuchte.* Doch das Glück des einen ist offenbar das Unglück der anderen: *Ilok drohte zusammenzusinken. Für sie war es noch nicht das Glück.* Da ihm die Stute so leid tut, läßt Horn sie unter dem Vorwand, sie nähme den Samen schlecht auf, so oft besteigen, bis er das Gefühl hat, daß auch sie den Akt genießen kann.

Über den zweiten Besuch beim Hengst schreibt Horn: *An der gleichen Stelle wie am Vormittage senkte er sich über Ilok herab. Aber diesmal, in seinem Glück, ruhte er lange auf der Stute, und sie stand still, ohne einzuknicken.* (Jahnn, Niederschrift II, 588)
Mehr Leidenschaft als eine Leiche vermag Ilok beim Akt jedoch nicht aufzubringen: *Ich sah, ihre Augen schauten starr in die Ferne.*
All diese Beobachtungen wie auch Horns Bewunderung für die Schönheit und die Sanftmut der Pferde haben ihre Grundlage im Leben des Autors Jahnn, der in den Jahren als Landwirt auf Bornholm auch ein ehrgeiziger und begabter Pferdezüchter war. Dies zeigt etwa die Auszeichnung der von ihm gezüchteten Stute Lotte, das Vorbild der Stute Ilok, *als bestes belgisches Pferd auf Bornholm.* Hiervon berichtete Jahnn Walter Muschg in einem Brief vom 18. Juli 1940; und so dichtete er das Ereignis schließlich der Stute Ilok und deren Besitzer in der *Niederschrift* an (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 565). Außerdem betrieb Jahnn auf Bornholm über Jahre hinweg biologische Grundlagenforschung mit Stutenharn, indem er aus dem Urin der Stute Mira ein Hormonpräparat namens Miramon entwickelte (vgl. z.B. Jahnns Brief vom 4. April 1946 an Helwig).
Dies alles bedeutet allerdings nicht, daß Jahnns Beziehung zu Pferden dieselbe war wie die, die Horn zu seiner Stute Ilok pflegt; es heißt auch nicht, daß Jahnn Pferde idealisierte, sie als seinen »einzigen Freund« betrachtete oder gar unbewußt sein sexuelles Verlangen auf sie übertrug, wie er dies anhand von Horns Beziehung zu Ilok darstellt. Dennoch verleiteten offenbar genau die Textpassagen, von denen soeben einige zitiert wurden, gemeinsam mit den biographischen Informationen, die ihm über Jahnn vorlagen, Reiner Stach zu der Annahme, Horns Beziehung zu Ilok zeuge von Jahnns persönlicher Leidenschaft für Pferde.
In *Stil, Motiv und fixe Idee. Über einige Untiefen der Jahnn-Lektüre* führt Stach das Pferdemotiv neben dem Brustwarzenmotiv als typisches Beispiel für eine der zahlreichen in Jahnns Werken umhergeisternden »fixen Ideen« oder »privaten Metaphern« an, wie er diese gelegentlich zu nennen beliebt (vgl. Stach 1995, 86f.). Gereizt bemerkt Stach: *das Pferd, immer wieder das Pferd. Das Pferd ist ein lebendiges Kunstwerk, es ist das sanfteste, sensibelste, geduldigste und schönste Tier, das*

einzige Wesen, das der mißratenen Schöpfung einen Abglanz von Legitimation verschafft. (Stach 1995, 86)

Hiermit beschreibt Stach exakt Horns Haltung gegenüber Ilok, ohne jedoch den Unterschied zwischen dem Erzähler der *Niederschrift* und deren Autor zu thematisieren. In altgewohnter Manier Autor und Erzähler gleichsetzend, meint Stach: *Erschreckend und zugleich ergreifend, wie Jahnn sich hier ganz der psychischen Projektion überläßt; wie er sich glauben macht, er könne so etwas wie Intimität erzeugen zwischen sich und diesem Tier, wie er blindlings anrennt gegen die unaufhebbare Fremdheit des stumm ihn anblickenden Wesens.*

Die Tatsache, daß Stach auch hier Erzähler und Autor miteinander verwechselt, hat ihre Ursache wieder einmal in seiner unbewußten Identifikation mit dem Protagonisten Horn. Dessen auf das Tier projizierte analerotisches Begehren erscheint Stach so »fremd« wie Horn das Sexualleben seiner Stute, das er mit dem seinen nicht in Verbindung zu bringen vermag. Da Stach es in einem Mann wie Horn beziehungsweise Jahnn mit einer Projektionsfläche zu tun hat, die ihn weitaus stärker spiegelt als ein Tier es täte, ist sein Bedürfnis nach Abgrenzung allerdings weit größer als das Horns von der Stute, gegenüber der er lediglich feststellt: *»du hast dein Leben, ich habe das meine«* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 566). Stach hingegen bemerkt mit spitzer Feder: *Jahnns Überbesetzung vor allem des weiblichen Pferds streift das Pathologische. Das Pferd ist hier kein literarisches Motiv mehr, es ist eine von zahlreichen fixen Ideen, von denen Jahnns Texte befallen sind wie von Viren.*

Stachs Furcht, sich bei der Deutung jener »kranken« Textpassagen zu infizieren, ist offenbar so groß, daß er sich nicht in der Lage sieht, sich tiefergehend mit jenen Passagen auseinanderzusetzen, indem er sie näher ins Auge faßt und zu verstehen versucht, wie sie vom Autor gemeint sein könnten. Über Jahnn, in dessen geistigen und emotionalen Abnormitäten Stach die Ursache für den »Virenbefall« von dessen Texten sieht, schreibt er: *Daß er ihrer nicht Herr wird, ist offenkundig; und daß ihm das zwanghafte, seine Prosa unterminierende Moment dieser Bilder voll bewußt geworden ist, scheint unwahrscheinlich.*

Überträgt man den Inhalt dieses Satzes auf Stachs Wissenschaftsprosa, so läßt sich zwar feststellen, daß Stach die Sprengkraft, die jene Textpassagen der *Niederschrift* in Bezug auf seinen eigenen Text ent-

wickeln, seinerseits nicht »voll bewußt« wurde. Immerhin aber – und dies scheint das von ihm gebrauchte »scheint« im obigen Satz zu rechtfertigen – wurde Stach sich der Bedeutung der Passagen bei der *Fluß*-Lektüre so bewußt, daß er nicht nur eine überaus heftige Abwehrreaktion gegen sie und ihren Verfasser entwickelte, sondern sich auch zu einem weiteren halbherzigen Deutungsversuch herbeiließ; ohne allerdings auch in diesem Zusammenhang einen einzigen Satz aus der Trilogie zu zitieren, da dies die fatale Verwechslung von Erzähler und Autor allzu deutlich zum Vorschein gebracht hätte.

Gönnerhaft bemerkt Stach: *Nun ist freilich kein Leser dazu verpflichtet, sich mit dem Unbewußten des Autors zu befassen. Zu Recht wird er es als Zumutung empfinden, wenn der literarische Text zu schwach ist, um sich auf eigenen Beinen zu halten, und womöglich psychoanalytischer Krücken bedarf.* (Stach 1995, 87)

Doch wenngleich Stach dem Leser die überaus starken Pferde-Passagen des *Flusses* als auf schwachen Fohlenbeinen stehende Pferdefüße zu verkaufen und ihnen die »psychoanalytischen Krücken« unterzuschieben sucht, deren er selbst bedürfte, so zeigt er sich doch zu einem erstaunlichen Zugeständnis bereit: *Die Tatsache, daß psychoanalytische Literaturinterpretationen häufig so triviale Ergebnisse zutage fördern, darf jedoch nicht vergessen machen, daß private Bilder und Obsessionen zumeist – ich behaupte: immer – auch kollektive Inhalte befördern. Selbst die fixe Idee, die eindeutig den Status eines psychischen Symptoms hat, ist auf seiten ihres Inhalts niemals eine völlig private Angelegenheit.*

Stehen Jahnns »private Metaphern« und »fixe Ideen«, fragt sich der Leser nach dieser überraschenden Wendung in Stachs Argumentation, etwa also – entgegen dem, was dieser kurz zuvor noch behauptete – doch im Einklang mit den allgemeinen »Zwangsneurosen«?

Scheinbar sachlich klärt Stach auf: *Das Pferd ist ein mächtiges Symbol der Sinnlichkeit, das offenbar kollektiv verankert ist und überwiegend unbewußt rezipiert wird – zum Beispiel in Gestalt unschuldiger Pferdebücher durch Mädchen in der Vorpubertät.*

Ohne es direkt auszusprechen, sagt Stach hier nichts anderes, als daß »Mädchen« sich mit ihren unbewußten vaginalerotischen Bedürfnissen »in der Vorpubertät« in ähnlicher Weise mit Pferden identifizieren, wie es der analerotisch begehrende Homosexuelle Horn beziehungsweise Jahnn hinsichtlich seiner Stute tut. In Bezug auf die mit

jenen »unschuldigen Pferdebüchern« gleichgesetzte *Niederschrift* meint Stach sodann – und spricht damit wieder einmal der gesamten Menschheit aus dem Herzen –: *Was uns stört, ist nicht die Unverständlichkeit des Bildes, sondern die Dringlichkeit, die Zudringlichkeit, mit der es in Szene gesetzt ist.*

Übertragen auf *Die Niederschrift* bedeutet der Inhalt dieses Satzes, daß ein in Stachs Augen »normaler« Mann mit »normalen« sexuellen – und das heißt wohl vor allem auf das männliche Zeugungsorgan bezogenen – Bedürfnissen mit den Pferde-Passagen der *Niederschrift* ebensowenig oder noch weniger anfangen kann als eine erwachsene Frau mit den »unschuldigen Pferdebüchern« ihrer Jugend; und das wiederum bedeutet im Endeffekt, daß Stach die »kollektiven Inhalte« des Pferdemotivs lediglich erläutert hat, um den »Zwangscharakter« von Jahnns weitgehend »privater Pferdeneurose« hervorzuheben.

Die Art der Inszenierung des Pferdemotivs in Jugendbüchern und *Fluß ohne Ufer* kritisiert Stach: *Das Symbol wird dadurch entsublimiert, was leicht ins Lächerliche umschlagen kann. So eben bei Jahnn, der zwar fortwährend das Pferd als Krone der Schöpfung beschwört, realiter dann aber meistens rossige Stuten auftreten läßt.*

Daß Stach als Leser der *Niederschrift* maßgeblich selbst an der Inszenierung des Pferdemotivs beteiligt ist und in seinem Bedürfnis, sich vom Erzähler abzugrenzen, den Autor in den Augen des Publikums lächerlich zu machen versucht, ist ihm so unbewußt wie Horn, daß er gerade dies mit dem Krafft-Ebing'schen »Urning« von Uchri tut. Daß der pathologisierte von Uchri seinen Herrn daraufhin mit der geliebten Stute aufzieht, ist daher so vorhersehbar wie unser Herumreiten auf Stachs »fixen Ideen«. Da Horn jedoch noch viel tiefer in von Uchris Schuld steht als Stach in der Jahnns, hat es in Horns Fall mit ein paar scharfen Worten von Uchris keineswegs sein Bewenden. Wie groß die Schuld ist, in der Horn dem Diener gegenüber steht, zeigt sich nochmals deutlich, als von Uchri mit dem knappen Hinweis: *»Einen Mitwisser, dem man nichts Arges will, bezahlt man nach bestem Vermögen«*, zusätzlich zu der bereits ausgehandelten Gehaltserhöhung von monatlich einhundertfünfzig Kronen tausend Kronen von Horn fordert (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 455). Daraufhin drängt sich Horn eine Vision seines zukünftigen Schicksals auf, die

innerhalb weniger Sekunden dazu führt, daß er sich dem Willen des aufsässigen Dienstboten beugt – eine Vision, die eindeutig im Zeichen seines historischen Vorbildes de Rais steht: *Die Furcht vor polizeilichen Ermittlungen war eine einzige Erscheinung, in der Verhör, Gefängnis, Tortur, Galgen und Richtblock über-, neben- und hintereinander durchscheinend angeordnet waren – doch unerhört deutlich die verschachtelte Plastik aus glasartigem bunten Stoff – dazu der Wust ungezählter Menschenantlitze, behelmter Köpfe, eingekittelter Rümpfe – Richter in Hüten und Talaren – vor meiner Stirn das aufgereckte Kreuz in der Hand eines Überzeugten, neben mir, mit seinen Armen in meine Brust hineingewachsen, die von der Sonne gerötete Gestalt des nackten, kraus behaarten Henkers – die ganze Menschheit, die sich am Ende der Welt in Zeitungslettern auflöst.* – Kaum hat sich die auf Augenblicke zwischen den Zeilen dräuende und durch die scharfrichterliche Haltung von Uchris ausgelöste Zukunftsvision verflüchtigt, schlüpft Horn in die Rolle des Märtyrers, mit der auch de Rais das Böse in Gestalt seiner Ankläger in Schach halten zu können hoffte: *Ich gab der Erpressung in unfaßbar kurzer Zeit nach.* [...] *Ich war gleichsam in wenigen Sekunden ein anderer geworden, der seine früheren Erwägungen nicht anerkannte.* Dann bricht Horn, als hätte er mit jener Schreckensvision das geforderte Geständnis bereits abgelegt, wie de Rais vor seinen Richtern, vor von Uchri zusammen und beginnt *fassungslos zu weinen.*

Auch dieser Zusammenbruch dient Horn bei näherem Hinsehen in erster Linie dazu, in den Augen des Lesers die vom Diener inzwischen mit schwerem Geschütz beschädigte Bastion des unschuldig Verurteilten zu halten. Obwohl sich Horn in diesem Gespräch von Uchri gegenüber verpflichtet hat, die geforderten tausend Kronen zu bezahlen und ihm in seinem Anfall von Zerknirschung sogar noch tausend Kronen zusätzlich versprach, macht er auf den nächsten zwanzig Seiten keinerlei Anstalten, das Geld auszuzahlen. Er versucht sogar, von Uchri dazu zu bringen, sich mit der Rolle des Erben von Horns Vermögen nach dessen Tod zufriedenzugeben (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 476), erreicht damit beim Widersacher jedoch nichts als einen weiteren Zornesausbruch.

Von Uchri fühlt sich betrogen und fordert nun noch mehr Geld als die vereinbarte Summe von zweitausend Kronen. Er schreit Horn an:

»– Ich habe ein weit besseres Angebot für dich und mich.« (Jahnn, Niederschrift II 477)
Sich auf Horns scheinheiliges Angebot von der Gütergemeinschaft beziehend, fügt von Uchri hinzu: *»Du hast immer von Halbpart gefaselt.* [...] *Gib mir die Hälfte deines Vermögens! Das genügt mir. Wenn du es ehrlich mit mir gemeint hast: zahl sie mir aus!«*
Doch begeht von Uchri den Fehler, Horn zu versichern, daß er danach das Feld räumen und seinen Herrn verlassen werde. Diese Ankündigung ermöglicht es Horn, die Forderung des Dieners mit der Begründung zurückzuweisen, er wolle von Uchri gar nicht loswerden. In gut gespielter Betroffenheit stammelt Horn: *»Ich sollte die Hälfte meines Vermögens – damit du mich verläßt* – [...] – *Es geht für mich doch darum, daß du bleibst –«* (Jahnn, Niederschrift II, 477f.)
Doch auf dieses Theater fällt von Uchri nicht herein. Mit dem Argument, Horn wolle ihn nur im Hause behalten, um ihn zu kontrollieren, besteht er auf seiner Abreise nach der Auszahlung der Hälfte von Horns Barvermögen. Von Uchri verspricht: *»Ich garantiere dir meine Verschwiegenheit«*, und fügt mit einem knappen Hinweis auf seine Bereitschaft, im Falle von Horns Weigerung noch mehr auszuplaudern, drohend und von Ironie triefend hinzu: *»Ich weiß nichts von Särgen, von Angoulême, Alfred Tutein oder wie die Leiche benannt gewesen sein mag. Für mich ist alles Himbeerschnaps.«* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 478)
Auf diese scharfe, dem auf Horns Seite stehenden Leser jedoch möglicherweise nur hysterisch erscheinende Bemerkung hin rächt Horn sich mit einer plötzlichen Anwandlung von Vernunft. Ruhigen Gemütes, doch voller Sarkasmus ergänzt er: *»– und Jenius Sasser ist Dein Zeuge. Gut. Aber ich bin für Erpressungen nicht reif.«*
Ohne sich darum zu scheren, daß er damit dem zuvor an den Tag gelegten Verhalten widerspricht, kündigt er von Uchri daraufhin fristgemäß den Vertrag, verspricht ihm nocheinmal, die vereinbarten zweitausend Kronen auszuzahlen und läßt es sich nicht nehmen, am Ende der in sachlichem Tonfall vorgetragenen Rede zu betonen: *»Wir haben kein gemeinsames Verbrechen begangen, nicht einmal eine Verfehlung.«*
Doch zeugt nicht nur die Tatsache, daß Horn, der augenscheinlich allen Grund hat, dem Diener fristlos zu kündigen, von Uchri nicht

sofort vor die Tür setzt, von seinem schlechtem Gewissen und dem noch immer vorhandenen Pflichtgefühl. Noch viel offensichtlicher zeigt dieses sich, als der Diener aus Rache für den letzten Winkelzug seines Herrn die Geliebte Oliva gegen diesen aufzuhetzen beginnt.
Bereits seit geraumer Zeit geht die naive und von Uchri als Ersatzbefriedigung dienende Landmagd Oliva mit Erlaubnis des Hausherrn ein und aus. Nun aber beginnt sie, offensichtlich von ihrem Geliebten dazu angestachelt, Horn als »Lügner« und »Geizhals« zu beschimpfen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 482f.). Doch statt den inzwischen reichlich unbequem gewordenen Gast des Hauses zu verweisen, erduldet Horn die Demütigungen, ja, erwartet geradezu, daß Oliva ihn demnächst *zum »Verbrecher« degradieren* und *ohrfeigen wird* (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 483).
Doch erträgt Horn auch diese Demütigungen nicht nur wegen des schlechten Gewissens gegenüber dem Diener. Die Beschreibung der peinlichen Ereignisse in seinem Haus dienen ihm zugleich dazu, sich zum Opfer eines Gemeingefährlichen zu stilisieren, von dem der alternde Komponist in den eigenen vier Wänden bedroht wird. Horn klagt darüber, wegen der Belagerung durch von Uchri und sein Verbrecherliebchen nicht mehr arbeiten zu können. Mit vorgeblichem Galgenhumor versucht Horn zu begründen, weshalb ihm das Komponieren eigentlich leicht fallen müßte: *Zwar bin ich in mein Zimmer verbannt – auch der Stall gehört zu meinem Gefängnis – auch die Einöde und der Wald. Ich ziehe es vor, die meisten Stunden des Tages im Freien zu verbringen – oder auf einem Strohbündel im Verschlag Iloks. –* (Jahnn, Niederschrift II, 483)
Von Uchri muß bald erkennen, daß Horn die Sache einfach aussitzt, ohne sich weiter zu erregen. Auf diese Weise ist er jedenfalls nicht zu bewegen, dem Leser sein wahres Gesicht zu zeigen. Als von Uchri die Strategie aufgibt und wieder gekrochen kommt, um den Herrn erneut auf sich einzuschwören (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 486), ist dieser bereits soweit im Vorteil, daß der Leser unweigerlich dazu neigt, zuzustimmen, wenn Horn über von Uchri und dessen Auftreten feststellt: *Es kam ihm nicht auf die Schlagkraft seiner Argumente an, vielmehr auf ihre Zahl, auf die Mannigfaltigkeit, auf die geniale Improvisation.* Denn in den meisten Fällen wird der Leser verkennen, daß diese Worte wiederum ein Teil der »genialen Improvisation« des fikti-

ven Schreibers sind. Die Strategie hat der gelehrige Diener – *Er vermied jede Drohung*, charakterisiert Horn dessen Verhalten – als perfektes Spiegelbild von seinem Herrn übernommen.
Der neue Ajax von Uchri ähnelt wieder mehr seinem sanftmütigem Vorgänger Alfred Tutein, dessen Worte er denn auch zwei Seiten nach Horns Bericht über den nächtlichen Kellertraum und Tuteins entwürdigendes Urteil aufgreift. Den Sinn von Tuteins Worten verändert von Uchri ein wenig, um Horn damit – zumindest vorläufig – wieder für sich zu gewinnen. Tuteins Anklage: *»Du machst alles falsch«*, entschärft von Uchri mit der Feststellung: *»Wir haben etwas falsch gemacht.«* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 485 u. 487)
Kaum aber hat er einen Teil von Horns Schuld auf sich genommen, beginnt er wieder an dessen Gewissen zu appellieren. Er drängt: *»Wir müssen es wieder gutmachen.«* Und als dies nichts fruchtet, nimmt er erneut Bezug auf Horns Traum: *»Du bist schon durch alle Böden gebrochen. Du stehst im Keller. Aber auch ich bin höchstens noch ein Stockwerk über dir.«* (Jahnn, Niederschrift II, 489)
Bei soviel Entgegenkommen vermag Horn dem Diener die Bitte, ihm unter der Bedingung, ihn jederzeit entlassen zu dürfen, die Probezeit nochmals zu verlängern, nicht abzuschlagen. Doch mündet von Uchris vorgeschützte Zuneigung, wie zu erwarten, kurz darauf schon wieder in ein demütigendes Verhör, bei dem der Diener schließlich auch die letzten Geheimnisse seines Herrn gnadenlos ans Licht zerrt.
Nachdem die Verführungsversuche ihn nicht ans Ziel gebracht haben, bedient von Uchri sich einer anderen, inzwischen jedoch todsicher funktionierenden Methode, Horn zum Reden zu bringen: Er stiftet ihn an, eine Gesellschaft zu geben.
An diesem Abend nehmen Horns Gäste zum ersten Mal die an den Wohnzimmerwänden aufgehängten Abbildungen berühmter Monumente wahr, von denen eine aus der Tuschfeder Tuteins stammt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 505). Jahnn läßt Horn diese Zeichnung unter anderem zur Erläuterung seiner Gedanken zur Architektur im Allgemeinen heranziehen und ihn damit einen verhängnisvollen Fehler begehen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 510). Denn am Ende von Horns Ausführungen stellt einer der Gäste die Frage, von wem denn die Zeichnung stamme – und schon findet sich Horn mitten in

einer Diskussion über Tutein wieder, über dessen ihnen verborgen gebliebene künstlerische Ambitionen Horns Bekannte sich nicht minder wundern als der Leser es anläßlich der ersten bildnerischen Projekte des Leichtmatrosen tut. Ein wenig verständlicher wird Tuteins künstlerische Leidenschaft allerdings, als von Uchris Adlerblick vor den versammelten Gästen die zweite von Tuteins Zeichnungen an einer der Wohnzimmerwände entdeckt und sie gemeinsam mit den Anwesenden in Augenschein nimmt. Angesichts der Zeichnung, die frappant dem kopf- und gliederlosen Leichnam gleicht, der ihm die Gestalt verleiht, stellt von Uchri fest: *»Es ist ein Mensch* [...] *ein Mann, ein kopf- und beinloser, ein Torso.«* (Jahnn, Niederschrift II, 511)
Die innige Verwandtschaft zwischen Horns Verbrechen und Tuteins Werken ist offenbar die Ursache dafür, daß der ehemalige Leichtmatrose keines der Werke jemals der Öffentlichkeit vorlegte, was die versammelten Gäste anläßlich der Bilderschau ebenso feststellen müssen wie die Leser beim Lesen des Romans. Horn aber liefert eine andere Begründung für Tuteins öffentliche Zurückhaltung. Er weist den eben erwähnten Torso und andere Aktstudien kurzerhand als Selbstportraits aus. Am kunstvollsten dieser Portraits – nämlich jenem von Horn als durchsichtigem Menschen – läßt er die Frau des Tierarztes schließlich massiv genug Anstoß nehmen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 515), um es gerechtfertigt erscheinen zu lassen, daß Tutein von der Veröffentlichung Abstand nahm.
Schon wieder droht es Horn zu gelingen, alles, was in seinem Lebensbericht gegen ihn spricht, für sich sprechen zu lassen. Nachdem die Gäste sich verabschiedet haben, macht sich von Uchri jedoch im Sinne eines kritischen Lesers daran, alle Erklärungen zu hinterfragen, mit denen Horn Gäste und Leser über Tutein abgespeist hat. Dabei scheut er sich keineswegs, mit dem Wissen über Horns Geschichte aufzutrumpfen, das er Horns Gästen als Intimus des kritischen Lesers voraus hat und vor dessen Hintergrund Tuteins angebliches Künstlertum in der Tat wenig überzeugend wirkt. Den Eindruck, den unweigerlich auch der Leser der *Niederschrift* gewonnen hat, faßt von Uchri zusammen: *»Du sagst: anfangs war er ein stinkender Matrose, ein Totschläger; aber deine Gewöhnung oder Zuneigung verwandelten ihn allmählich in ein Kleinod für die Sinne«*, [...]. (Jahnn, Niederschrift II, 530)

Kühl kalkulierend fügt er kurz darauf hinzu: *»Man sieht das Unwahrscheinliche sich vollziehen: Beteuerungen der Freundschaft für einen Toten und schlimme Bezichtigungen kommen zugleich aus deinem Munde. –«* (Jahnn, Niederschrift II, 531)

Nach diesem vielsagenden Gedankenstrich, der dem Leser Raum für ähnliche Überlegungen gibt, verkündet von Uchri: *»Ich möchte dir ein ehrliches Wort sagen: du bist in deinen Lügen gefangen. Die Bilder haben dich, nicht nur mit den Mitteln der Malerei, entkleidet.«* So deutlich stellt von Uchri hier den offenkundigen metaphorischen Bezug zwischen Tuteins Portrait von Horn und Jahnns *Niederschrift* her, um sodann aus der Perspektive des hellsichtigen Lesers fortzufahren: *»Ich sehe deutlich, daß du ein anderer bist als du scheinen willst. Ein ganz anderer, mit fressender Haut.«* Dem Leser dabei wiederum tief in die Augen blickend, fügt er hinzu: *»Es ist ja eine kindische Vorstellung, der Mörder trüge ein widerliches, irgendwo aus dem Körper vorstoßendes Glied, einen sichtbaren Auswuchs. Nein.«* Und nun vernehmen wir durch von Uchris Worte die des »Zeichners« Jahnn: *»Er ist nicht gezeichnet.«* In der Tat ist der Mörder Horn lediglich zwischen den Zeilen der *Niederschrift* sichtbar. Zu Horn sagt von Uchri: *»– Nein, du lügst«*, und präzisiert befriedigt: *»Du hast gelogen.«* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 531)

Denn wie der detektivische Leser weiß von Uchri um den von Horn ermordeten jungen Mann, dessen Leichnam ihm und Tutein die Gestalt verleiht: *»Er ist keinem Menschen bekannt geworden. Er ist an deiner Gegenwart verschollen.* [...] *Du hast ihn unterdrückt, geknechtet, seine Bahn verhängisvoll gehemmt. Niemandem wirst du offenbaren, welche Lust es dir bereitet hat. –«* (Jahnn, Niederschrift II, 531f.)

Auf die ungeheure Anschuldigung antwortet Horn im Tonfall kindlicher Unschuld: *»Ich habe doch gar nicht gelogen. Weshalb denn sollte ich lügen?«* (Jahnn, Niederschrift II, 532)

Seine Entgegnung fällt jedoch wenig überzeugend aus. Über den Tutein, mit dem er angeblich dreiundzwanzig Jahre seines Lebens teilte, behauptet er: *»Er selbst hat sich unterdrückt. Er wollte keinen Ruhm. Er wollte den meinen –«*

Das ist dem Geist des Toten offenbar zuviel der Heuchelei: *Er brach das Gespräch unvermittelt ab und verließ grußlos das Zimmer. Ein nicht geheures Echo seiner Worte blieb zurück.*

Horn schlußfolgert: *Er bezichtigt mich jener Tat, die ich, wie er meint, Tutein angehängt habe. Er wittert in mir die Heimat unmenschlicher Lüste, unsagbarer Verfehlungen, einen Pfuhl. Er hat von meiner fressenden Haut gesprochen.* [...] *Bald wird er vor mich hintreten und sagen, daß ich Tutein, den ich unterdrückt, genossen und ausgespien, auch ermordet habe. Mit langsam steigenden Andeutungen oder mit kühner Plötzlichkeit wird das verdammende Wort über mich herfallen. Es ist schon beinahe ausgesprochen: an mir verschollen.* (Jahnn, Niederschrift II, 533)

Dies schreibt Horn, während er bereits Schollen schwarzer Erde auf den Deckel seines Sarges fallen hört und die Stimmen inner- und außerhalb seines Kopfes leiser und leiser zu werden versprechen: *Ein vieldeutiger, ein frostiger Satz.*

Nur um den Gedanken sogleich wieder zu verwerfen, erwägt Horn, die Polizei einzuschalten (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 534). Beinahe ebenso schnell ist der Gedanke an ein Geständnis vom Tisch: *Man erliegt auf Augenblicke den Indizien, die sich aufhäufen.* Im Sinne seines historischen Vorbildes fügt er sodann trotzig hinzu: *Man befreit sich wieder von deren Folterung*, und verweist schließlich erneut auf die Wahrhaftigkeit seiner Lebensgeschichte: *Man klammert sich an die Glaubwürdigkeit der eigenen Erinnerung.* Danach erst zieht Horn die tatsächlich einzige Möglichkeit in Erwägung, das Drama zwischen Herr und Diener zu beenden, ohne seine heilige Schrift zu gefährden: *Der neue Gedanke war klar genug und sehr einfach: Ich muß Ajax davonjagen.*

Er kündigt von Uchri endgültig (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 536). Ein Jahr ist verstrichen, seit er mit von Uchris Vorgänger Tutein einen Vertrag auf Lebenszeit schloß (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 80). Zwölf Monate später tritt Horn davon zurück und verwirkt damit das Recht auf sein Leben. Von Uchri stammelt fassungslos: *»Das – das habe ich nicht erwartet* [...] *es ist gegen die Verabredung.«* Doch Horn legt dem Bruch zwischen ihnen das später abgeschlossene Dienstbotenverhältnis zugrunde: *»Es entspricht genau unserem Vertrag«, sagte ich, »ich habe mir vorbehalten, dich jederzeit fortschicken zu können.«*

Auf diese Weise hat Horn wenigstens noch die Möglichkeit, die Wahrheiten, die von Uchri geballt, weil unter Zeitdruck, in den letzten Tagen ihres Beisammenseins über seinen Herrn verkündet, dem Leser als gehässige Reaktion auf die Kündigung erscheinen zu las-

sen. Ausgehend von der Betrachtung einiger Selbstportraits Tuteins als junger Mann, verdächtigt von Uchri Horn schließlich, auch ihn ermorden zu wollen, wie er Tutein einst ermordet habe: *»Ich erkannte plötzlich, ich stand am gleichen Platz wie er, sein Nachfolger war ich. Gefährte des gleichen Todesgehilfen. Und alsbald begann mein Abstieg in die Furcht.«* (Jahnn, Niederschrift II, 542)

Als Horn versucht, dieser Behauptung zu widersprechen, hält von Uchri ihm den Mund zu und beginnt die Geschichte, die Horn ihm und dem Leser über seinen Lebensgefährten erzählt hat, grundsätzlich anzuzweifeln: *»Er, der im Meer liegt – wer weiß denn überhaupt, ob er Tutein hieß? Wer will etwas über jenen Matrosen aussagen, der eine Zeitlang mit dir gemeinsame Sache gemacht hat? Wohin und wann er verschollen ist?«* Die Summe von Horns Verbrechen vervielfachend, bemerkt von Uchri schließlich: *»Der Leichnam im Kasten kann ein Zweiter, ein Dritter gewesen sein.«*

Doch je lauter die Stimme von Uchris in Horns Kopf erschallt, desto offensichtlicher löst sich die Gestalt des Dieners in seinen Augen von nun an auf. Am Ende gleicht sie nurmehr jenem unansehnlichen verwesenden Stück Fleisch, das dem farbenfrohen Geist des Opfers eine Zeitlang als Behausung diente. Nun, da der Spuk vorüber ist, liegt der Leichnam statt auf der mittlerweile entsorgten Truhe, offenbar auf dem Bett, aus dem Horn den jungen Mann einst holte, um ihn zu vergewaltigen und zu töten. Ein letztes Mal versucht von Uchri, Horn zu verführen (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 572f.). Als Horn eines abends zu Bett geht, findet er von Uchri darin vor: *Im Grau des Lakens, gekrümmt, in der hilflosen Stellung eines Embryos lag ein Mensch.* Doch als solchen vermag Horn das eigene, lange Zeit liebevoll umhegte und gepflegte Geschöpf nicht mehr zu betrachten: *Ich erkannte ihn nicht. Ich konnte ihn nicht erkennen.* Der kostbare Rumpf gemahnt ihn vielmehr an die sowohl ihm als auch Jahnn offenbar wohlbekannten Fotographien von gleichsam vergrämt in sich zusammengesunkenen Hockmumien: *Sein Gesicht war in den Händen vergraben. Aber ich erriet doch, wer es war.*

Mit ihrem Leben erlischt auch die sexuelle Ausstrahlung der Dienerfigur; und die auf Horns erneute Ablehnung folgenden zornigen Beschimpfungen von Uchris, mit denen er Horn unter anderem als *»Halsabschneider«*, *»Vieh«* und *»Sklavenhalter«* betitelt (vgl. Jahnn,

Niederschrift II, 577), berühren Horn nicht mehr. Mit jedem Satz aus seiner Feder drängt er den Geist des Toten dorthin zurück, von wo er ihn heraufbeschworen hat. Selbst von Uchris Warnung, sein Körper könne sich, gleich jenem stinkenden Fetzen Kinderkleidung im Falle de Rais, nach dem Abgang des Dieners in ein Beweisstück gegen Horn verwandeln, vermag diesen nicht zu schrecken. Von Uchri droht: *»Noch ist mein Gesicht fest zusammengefügt; aber es kann bald auseinanderfallen zur Ruine eines Antlitzes – zu einem Schädel, den die Anklage ausstellt. –«* (Jahnn, Niederschrift II, 578)

Dann verlegt von Uchri sich in Tuteins Manier wieder aufs Betteln: *»– Du kannst meinen Untergang nicht wollen – daß ich in diesem Lande ausgesetzt werde.«*

Horn schreibt: – *Ihn sah ich nicht wieder. Als ich am späten Morgen, nach einer Nacht voll unruhigen, zersetzten Schlafes, in sein Zimmer schaute, war es leer.* (Jahnn, Niederschrift II, 582)

Den Teufel hat Horn in dieser Nacht erfolgreich aus seinem Haus vertrieben: *Das eine der Fenster war geöffnet. Auch seine Habe war fort; der Lederkoffer und die Requisiten des Toilettentisches. Nur ein seltsamer Duft wie nach verwelkten Tropenblüten ist zurückgeblieben; – dazu ein Brandgeruch, als habe man eine Speckschwarte in die Flamme einer Kerze gehalten.*

Doch das Verbrennen der menschlichen Überreste des einst lebendigen jungen Mannes lockt sogleich andere neugierige und nicht weniger teuflische Besucher an. Wie immer, wenn jemand aus Horns Haus spurlos verschwunden ist, stattet der Tierarzt Daniel Lien Horn einen Besuch ab (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 585); und dieses Mal nutzt es Horn auch nichts, daß er im Gespräch mit Lien die Untat mit folgenden scheinbar allgemeinen Worten über den schändlichen Umgang mit Toten – und das heißt vor allem: mit den von ihm getöteten Toten – rechtfertigt: *»Man soll es vermeiden, sie zu verbrennen, sofern einem nicht daran liegt zu vernichten; denn das Feuer verzehrt die letzten Reste der Persönlichkeit.«* (Jahnn, Niederschrift II, 594)

Unerbittlich erkundigt sich der auf eine Tasse Tee und ein Honigbrot eingeladene Tierarzt nach dem spurlos Verschwundenen: *»Wo ist denn von Uchri?«* (Jahnn, Niederschrift II, 585)

Lien tut dies zunächst nicht weniger arglos als ursprünglich im Falle Tuteins (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 185). Horn, in dem das Ge-

spräch, das er so ähnlich offenbar vor einiger Zeit mit einem Fastaholmer Tierarzt über den verschwundenen jungen Mann geführt hatte, einen starken Nachhall hinterlassen hat, schreibt: *Ich hatte die Antwort seit langem bereit; aber ich zögerte sie auszusprechen. »Fort«, sagte ich endlich.*
»Bei diesem Wetter –« fragte der Tierarzt [der offenbar davon ausgegangen war, der junge Bursche besorge Horn noch immer den Haushalt], *»im strömenden Regen?«*
Meine Antwort blieb diesmal so lange aus, daß neue Fragen kamen: »Ist er etwa zufuß unterwegs? In die Stadt? Aufs Posthaus?« So läßt Horn den fiktiven Doppelgänger des Tierarztes, sanft auf Tuteins feuchten Tod anspielend, eine Spur eindringlicher als sein Vorbild aus Fleisch und Blut nach »von Uchri« fragen. *Eine Gewißheit gab mir diese Rede: Lien wußte nichts von unserem Zerwürfnis. »Ich weiß nicht, wo er sich aufhält«, sagte ich mit unsicherer Stimme, »ich habe ihn entlassen müssen.«*
»Na«, sagte der Tierarzt; [und gibt damit denselben Laut der Skepsis von sich, den der Reeder im Kielraum ausstößt, als er über die Tauballen stolpert, hinter denen Gustav sich verbirgt; vgl. Jahnn 1959, 35] *er hatte gerade einen Bissen in den Mund geschoben, den er bewältigen mußte, ehe er flüssig sprechen konnte – und in diesen aufgezwungenen Sekunden veränderte sich sicherlich seine Antwort.*
(Jahnn, Niederschrift II, 585f.)
In Wirklichkeit wohl hatte der Fastaholmer Tierarzt zehn Tage ins Land und sich Horns Geschichte anläßlich eines im Dorf kursierenden Gerüchtes über jene »Himbeerschnapstour« nochmal durch den Kopf gehen lassen, ehe er sich, als er zufällig wieder in der Gegend weilte, entschlossen hatte, hinsichtlich des »Hausangestellten« nachzuhaken: *Als sie* [die Antwort des Tierarztes] *nämlich kam, war die Stimme des Mannes kühl und geschmeidig.*
»Erzählen Sie doch, wie es zugegangen ist. –«
(Jahnn, Niederschrift II, 586)
Als Horn ihm nach kurzer Zeit noch immer nicht hatte erklären können, was zwischen ihm und dem Jungen vorgefallen und wo dieser geblieben war, hatte der Arzt offenbar die Geduld verloren: *»Sie wissen, weshalb er Ihr Haus hat verlassen müssen. Sie kennen wahrscheinlich den Ort, wo er sich aufhält.«* (Jahnn, Niederschrift II, 586)

Mit der von offenkundiger geistiger Verwirrung zeugenden Antwort: *»Er ist eines Nachts – in der Nacht auf den dritten November – durch das Fenster davongegangen«*, aber stieß Horn beim Tierarzt wohl auf ebensowenig Verständnis wie bei dem Polizeibeamten, der ihn auf den Hinweis des Arztes hin offenbar einige Tage darauf besucht hatte: *»Durch das Fenster davongegangen«, wiederholte er mit triumphierender Kälte, »Sie verheimlichen mir etwas. Sie wollen mir beharrlich etwas verheimlichen.«*

3.7.4.3 *Solve et coagula*. Wie sich Horns Schicksal mit dem des Lesers seiner Niederschrift verbindet

Selten kommen Daniel Liens diabolische Züge so deutlich zum Vorschein wie in diesem letzten Gespräch mit dem Komponisten. Sonst sind es stets gerade die beiläufig wirkenden Gesten und Bemerkungen des Tierarztes, die auf Horn bedrohlich wirken und zur unaufhaltsamen Auflösung seines Ichs und seiner Weltanschauung gegen Ende der *Niederschrift* beitragen.
Eines Tages etwa bemerkt Lien, dem der Tee im Hause des Komponisten, seit von Uchri eingezogen ist, wieder so gut schmeckt wie zu Tuteins Zeiten: *»Es ist wie in alten Zeiten.«* – (Jahnn, Niederschrift II, 272)
In Horn, dem die Ähnlichkeit von Uchris mit Tutein von Beginn an ins Auge fiel, löst Lien damit regelrechte Panik aus. Welches ungeheure Echo die Worte des Arztes auf Augenblicke in ihm auslösten, beschreibt Horn: *ES IST WIE IN ALTEN ZEITEN, wiederholte ich mir mit Bestürzung* – [...]. Denn wenn es, wie Lien meint, mit von Uchri tatsächlich »wie in« den inzwischen auf über tausend Seiten beschriebenen »alten Zeiten« wäre, dann würden die neuen, sich von Seite zu Seite als schlechter erweisenden »alten Zeiten« nicht nur die von Horn verklärte Vergangenheit gründlich in Frage stellen, sondern auch Horns Verhältnis zu Tutein, der, was der »neue« Tutein namens von Uchri nahelegt, nicht Horns Lebensgefährte, sondern dessen Dienstbote war beziehungsweise noch immer ist.
Horn fragt sich: *Unterlag ich der sinnlichen Stärke der Gegenwart soweit, daß ich Tutein und Ajax vertauschte, den Toten verdrängte und das blasse Bild der vergangenenen Zeit mit den Farben eines jungen lebendigen Gesichtes*

auffrischte? Waren diese beiden so verschiedenen Menschen für mich schon wie zwei Mulden Wasser vom gleichen Strom? –

Diese beiden mit der Vergangenheit verbundenen Fragen besitzen eine solche, zukunftsgerichtete Durchschlagkraft, daß dem Schreibenden die Flucht vor der Gegenwart nicht mehr gelingt: *Jedenfalls, ich bin getroffen*, seufzt er ergeben und setzt einen bezeichnenden Gedankenstrich dahinter: –

Die einzige Möglichkeit, der Gegenwart des Verbrechens, die sich in der konfliktreichen Beziehung zu von Uchri spiegelt, nicht ins Auge sehen zu müssen, sieht der sich verzweifelt an die fiktive Vergangenheit klammernde Horn darin, die Ähnlichkeit zwischen den beiden Lebensgefährten zu leugnen. Je offensichtlicher von Uchri dem jungen Tutein gleicht, desto mehr Widerstand ruft er in Horn hervor: *Ich hatte Kastor erwartet, einen Menschen, den ich wenigstens in seinen Jahren hätte abschätzen können. Jetzt ist ein junger Mensch mein Gefährte.* (Jahnn, Niederschrift II, 305)

Als begänne die gemeinsame Geschichte von Horn und Tutein zu diesem Zeitpunkt in einer neuen Variante von vorne. Horn aber verweigert die Auseinandersetzung mit von Uchri wie auch mit den zuvor geschilderten Ereignissen seiner Lebensgeschichte: *Ich aber begreife meine eigene Jugend nicht mehr, weil sie vorüber ist. Noch vor wenigen Wochen erschien ich mir selbst als das Ergebnis meines bisherigen Lebens.* Nun ist Horn sich nicht mehr sicher, ob nicht andere Ereignisse als die erinnerten ihn zu dem gemacht haben, der er zu sein glaubt: *Im Tun der Tage glaubte ich meine Vorzeit zu erkennen. Abenteuer und Verschwörungen, Arbeit und Erkenntnisse, die wechselnden Eindrücke, die die Sinne von der Umwelt empfangen, reihten sich aneinander wie die Glieder einer schweren Kette, die irgendwo in der Ferne oder Tiefe mit meiner Geburt beginnt.*

Tatsächlich – dies bestätigt die bisherige Interpretation – hat Horn sich die historischen Tatsachen ausgehend vom fünfzigsten Lebensjahr und den Tatsachen der soeben vollendeten Vergangenheit zurechtgelegt. Von einer Erkenntnis der historischen Ereignisse kann also keine Rede sein; die Erkenntnis der alptraumhaften gegenwärtigen Ereignisse beziehungsweise die der jüngsten Vergangenheit, die sich in die historischen Ereignisse mischen und sie unwirklich erscheinen lassen, ist Horn jedoch genauso unmöglich. Versucht er,

sie ins Auge zu fassen, verschwinden sie im »blinden Fleck« seines Selbstbildes, das an der fiktiven Lebensgeschichte orientiert ist – in jenem Fleck, der auch manchen Literaturwissenschaftler daran hinderte, das eigene Wesen und die Wahrheit der Ereignisse einzusehen: – *Plötzlich aber ist die Welt des mir Bekannten wie ein schwarzer Fleck vor meinen Augen – als ob ich erblindete.*

Da sich die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit einschließlich der Wirklichkeit von Horns Wesen in der Gestalt von Uchris zunehmend gegenüber den fiktiven historischen Ereignissen und Horns imaginärem Jugend-Ich durchsetzen, verliert Horn langsam, aber sicher das Gefühl für die Wahrhaftigkeit des von ihm Berichteten: *Meine Jugend erscheint plötzlich wie eine willkürlich erzählte Geschichte, sprunghaft, voller künstlicher Krisen, unnatürlich, voller falscher Empfindungen, wie ein konstruiertes, erdachtes Laster.* (Jahnn, Niederschrift II, 306)

Nicht anders schließlich sollte *Die Niederschrift* dem Leser erscheinen, wobei der Autor inständig hoffte, der Leser möge das von Horn erwähnte »konstruierte, erdachte Laster« als das des Erzählers erkennen. Horn klagt: *Es ist schrecklich: der Zwang, der übermächtige Zwang der jungen Jahre ist nicht mehr da, die Unruhe der Hoffnungen und die dunkle Stimme eines unvernünftigen Blutes, sie sind nicht mehr da.* »Da« ist nur noch der »übermächtige Zwang« der Gegenwart, die daraus resultierende Hoffnungslosigkeit hinsichtlich der Zukunft und die dunkle Stimme des Mörders in Horn, der nicht wegen etwaiger Jugendsünden mit heller Stimme angeklagt wird, sondern wegen jüngst begangener Verbrechen. Die bevorstehenden, ihm von seinem Diener abgepreßten Geständnisse düster erahnend, prophezeit Horn: *Ich spüre nur, wie ein neues Laster in mir Platz nimmt, ein Laster des beginnenden Alters, mich jemandem anzuvertrauen, den ich nicht kenne, den ich niemals kennen werde, der von mir durch die Jahre getrennt ist, durch eine Kraft der Sinne, die ich nur noch ahne.*

Dennoch ist von Uchri in seiner Leidenschaftlichkeit und latenten Gewalttätigkeit ein ungleich wirklichkeitsgetreueres Abbild Horns als dessen scheinbar ebenfalls »durch Jahre von ihm getrenntes« Jugend-Ich, das in Wirklichkeit ein Teil seiner gegenwärtigen Persönlichkeit ist. Wie das Ich der Vergangenheit im Zusammenhang mit den dramatischen gegenwärtigen Ereignissen allmählich seine Realität zu verlieren und sich aufzulösen beginnt, so geraten zunehmend

auch die auf hunderten von Seiten zu Papier gebrachten Lebenserinnerungen Horns aus den Fugen: *Meine Erinnerung scheint nur noch den Ort der Träume zu beherrschen*. (Jahnn, Niederschrift II, 463)
Endlich erscheint ihm selbst das Erinnerte so unwirklich und absurd, wie es von Beginn an auf den Leser der *Niederschrift* wirkt. Daß jener »Ort der Träume« etwas mit der Realität zu tun hat, vermag Horn jedoch keineswegs einzuleuchten: *Und in dieser zeitlosen Dimension wird sie* [die Erinnerung] *verschlechtert und mit Elementen untermischt, die irgendein Vorfahre oder eine unbekannte Zukunft hineinwerfen*. (Jahnn, Niederschrift II, 464)
Bei näherem Hinsehen ist jener x-beliebige »Vorfahre« allerdings kein anderer als der Schreiber selbst und die diesem so »unbekannte Zukunft« nichts als die Gegenwart seines Lebens, aus der er sich bisher krampfhaft in die Vergangenheit einer fiktiven Lebensgeschichte zu flüchten versuchte. In diese fiktive Vergangenheit mischen sich in Horns »Träumen«, wie dieser beunruhigt feststellt, plötzlich Zeiten und Räume der Gegenwart seines täglichen Lebens und seiner Niederschrift. Wieder einmal aber erkennt er sie als solche nicht, sondern faßt sie – umgekehrt – als bedeutungslose und absurde Varianten der von ihm berichteten historischen Ereignisse auf. Der Meister der Verkehrung der Zeiten, Räume und Tatsachen bemerkt empört: *Schon daß die Räume, in denen mir Tutein begegnet, magisch verkehrt sind, Straßen zu Stuben werden*, [in denen Horn täglich ein- und ausgeht] *auf Aborten* [in die Horn auf der Suche nach Opfern gelegentlich neugierige und angewiderte Blicke wirft] *gegessen wird, der Boden nicht trägt, sondern sich öffnet*, [etwa in jenen legendären verschwiegenen Kellerraum von Horns Haus] *daß der Himmel ein schwarzes Kuppelloch, an dem tausend Kristallampen an Ketten hängen*, [deren geschliffene Steine im Licht erstrahlen wie *Die Niederschrift* im »Licht« der aus verschiedenen Zeiten und Räumen einfallenden Bedeutung] *Bäume sich spalten, um Goldstücke oder merkwürdige Tiere auszuwerfen, daß Menschen mit ergrautem Haar, die ich niemals gesehen habe, die sich aber meine Eltern, Großeltern oder Tanten nennen, auf die ungehörigste Weise in jede meiner Wahrnehmungen einschmischen, mir Vorhaltungen machen, mich behindern oder auf die unsinnigste Weise über Zusammenhänge aufklären, die erst hinterher erfunden werden und so den Begriff der Zeit umkehren – ist lästig.*

Die verschiedenen Aspekte seiner Persönlichkeit, die seinem Selbstbild nicht entsprechen und die Horn unter Namen wie »Ma-Fu«, »Uracca de Chivilcoy« oder »Herr Friedrich« auf der Bühne seiner Geschichte auftreten ließ, beginnen sich in seiner von Rauschmitteln vernebelten Vorstellung mit den Eltern- und Verwandtenimagines zu vermischen, die Horn in einem längeren Abschnitt über seine Kindheit im *Juli*-Kapitel der *Niederschrift* vorstellt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 57f.). Als nicht minder erfunden erweisen sich in Horns »Träumen« selbstverständlich sein Jugend-Ich und dessen »Lebensgefährte« Alfred Tutein: *Um wieviel mehr* [erfunden] *sind* [...] *die Verwandlungen, die an mir selbst und Tutein vorgenommen werden.* (Jahnn, Niederschrift II, 464)

Die eigenwilligen Korrekturen seines Unterbewußtseins an den angeblich so historischen Ereignissen wertet der Träumer Horn ab: *Dabei ist die Kraft, die mich heimsucht, dumm – dumm wie immer wiederkehrende gleichartige Schmerzen. Die schamlose Wiederholung eines Tricks ist an der Tagesordnung.* Jenes »Tricks« nämlich, dessen sich der fiktive Verfasser der *Niederschrift* selbst ständig bedient, um sich über die Wirklichkeit hinwegzutäuschen, und den ihm sein Unterbewußtsein nun in umgekehrter Weise vorführt, um den Schlüssel zu Horns Lebensgeschichte zu liefern.

Doch Horn weiß den Dienst, den ihm sein Unterbewußtsein erweist, nicht zu schätzen. Er schimpft: *Die psychische Welt gibt sich keine Mühe mit mir. Sie speist mich mit abgenutzten Taschenspielersachen ab.* Zum Beweis führt er dem Leser die Absurdität der Entstellung eines vor hunderten von Seiten von ihm berichteten Ereignisses vor. Er schreibt: *Es findet sich jene Szene ein, die in Afrika spielt.* Sodann erinnert Horn sich der zwei Negermädchen, mit denen er und Tutein einst im Hause eines weißen Geschäftsmannes sexuell verkehrten (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 271f.). Horns Erinnerung zufolge wurden die Mädchen den beiden jungen Männern selbstverständlich vom Gastgeber zur Verfügung gestellt und nicht etwa, was der Wirklichkeit seines Lebens eher entspräche, von Horn beziehungsweise Tutein auf der Straße aufgelesen. Über den Augenblick, als sich die Mädchen den Freiern eines abends im Haus des Gastgebers zum ersten Mal präsentierten, schrieb Horn einst: *Als die Gestalten sich von der Lichtquelle entfernten, war zu erkennen, es gab Gesichter über den Sei-*

denkleidern. Dunkle, starr lächelnde junge Gesichter. (Jahnn, Niederschrift I, 272)

Diese erinnern in ihrer leichenhaften Starre nicht zufällig an das Teergesicht der »Prostituierten« Egedi. Überdies tragen die Mädchen offenbar den *seidenen Überwurf* von Ma-Fus »Tochter« (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 130), und unter der Teerschicht überwuchern violettgelbe Leichenflecken ihre toten Körper: *Der Mond malte mitten in den Raum eine violettgelbe Gestalt, er erfand eine Farbe, die schwärzer war, die die Umkehrung der leuchtenden Flamme war.* (Jahnn, Niederschrift I, 275)

Und zwar, weil jenes »Negermädchen«, das Horn in dieser Nacht zuwillen gewesen sein soll, letztlich nichts als eine schattenhafte Variante des weiblichen Prinzips »Egedi« ist: *Es war so schön, daß meine Furcht zunahm.* Im Anschluß an diesen Satz fügte Horn einst einen Absatz ein und schrieb: *Diese Nacht verging.*

Der Bericht des späteren Traumes hingegen füllt das »schwarze Loch« jener Textpassage: *Aus dem Dunkel, es ist hell und dunkel zugleich, treten sie, die beiden violetten Geliebten, anzuschauen als ob sie leibhaftig wären, doch mit schmutzigen Fetzen der Auflösung an überzähligen Gliedern ausgestattet.* (Jahnn, Niederschrift II, 464)

Denn die damals geschilderte, »in Afrika spielende« Szene ist das dumpfe Echo des Mordes, den Horn zwar allein, doch in Gestalt seines anderen Ichs Alfred Tutein an »Melania« beging. Aus dieser wurde kurze Zeit später »Egedi« und aus beiden gingen schließlich jene afrikanischen Zwillinge hervor, die sich in beiden Szenen der *Niederschrift*, zunächst in der »Realität« und dann in der Traum-Szene, einfinden: *In einem Augenblick sind ihre Brüste – es ist nichts Ungwöhnliches, daß ihrer vier an einem Körper sind – glänzend, mit allen Farben der Sonne erleuchtet, zum Greifen nahe vor meinen Augen, in der fleischlichsten Pracht ehemaliger Jugend, genauer geformt als in jeder Wirklichkeit und verlockender als alles mit wachen Augen Erschaubare; – in einem anderen entrückt ein grauer Nebel sie, reißt sie ab, so daß eine Wunde zurückbleibt wie ein flatterndes Tuch.*

Wie hinter der Beschreibung der Sexszene im Haus eines weißen Geschäftsmannes in Afrika die Gewalttat zum Vorschein kommt, die Horn im Haus auf Fastaholm beging, so kommt hinter den Gliedern seines Jugend-Ichs im Traum schließlich auch der Körper des Mör-

ders zum Vorschein, der Horn ist: *So kann ich plötzlich Tuteins Arm unter dem meinen fühlen, doch ohne ihn zu sehen oder deutlich zu sehen.* Denn in Wirklichkeit war da immer nur Horns Arm. *Das gibt mir Zuversicht, daß die Brüste zurückkehren werden.* Wie Horn sie dem verstümmelten weiblichen Torso einst angedichtet hatte. *Und ich täusche mich nicht. Die Mädchen kommen uns entgegen, ihm und mir.* Die Welt scheint wie im wahren Leben, so auch im »Traum« heil zu sein: *Es wird jedem eine Braut zugeteilt, und es ist ganz selbstverständlich, daß die Paare aufeinanderliegen und sich erfreuen.* (Jahnn, Niederschrift II, 465)
Da es jedoch jemals weder »Paare« noch »Freude« beim Vollzug des Sexualaktes gab, findet sich folgerichtig auch nur ein schattenhafter Abklatsch von beidem in Horns Lebensbericht wieder, ein Schatten, der ihm nun, zum ersten Mal im Leben, auch wirklich wie ein Schatten vorkommt und nicht wie er selbst: *Vielmehr, der Schatten erfreut sich, ein Anderer, mein Widersacher. Ich kann das nur ungefähr ausdrücken. Im Traume können Viere zu Zweien verschmelzen und Einer zurückbleiben. Und der zurückbleibt, bin immer ich.*
Die Beunruhigung, die dieser Traum in Horn auslöst, wird im vollen Ausmaß allerdings erst verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sich das, was im »Traum« für die Liebespaare der »Vergangenheit« gilt, ohne weiteres auf die zentrale Personenkonstellation von Horns »Zukunft«, das heißt die Gegenwart seines Lebens, übertragen läßt. In dieser stehen sein Jugend-Ich und Alfred Tutein dem Reeder Dumenehould de Rochemont und dessen Diener Kastor gegenüber, die sich während mehrerer hundert Seiten in Horns nur wenige Stunden jüngeres neunundvierzigjähriges Komponisten-Ich und seinen Diener Ajax von Uchri verwandeln, nach dessen Abgang der zurückbleibt, der all diese unterschiedlichen Erscheinungsformen seines Ichs erfunden hat, um sich zu seinen Untaten nicht bekennen zu müssen. Horn, der sich durch den unaufhaltsam einsetzenden Zusammenschluß der abgespaltenenen Teile seiner Persönlichkeit innerlich zerrissen fühlt, schreibt: *Es ist zum schwindligwerden. Das Gefühl, dies leere Gefühl, daß ich mich auflöse, zu dreivierteln auflöse, verläßt mich auch im Wachen nicht.*
Horns Gefühl der Auflösung ist also – ähnlich wie Stach dies hinsichtlich der angeblichen Wahnbildung Kafkas und Jahnns konstatiert – tatsächlich ein Zeichen der Integration abgespaltener Teile

seiner Persönlichkeit und nicht ihres Zerfalls. Aufgrund seines massiven Widerstandes gegen diese Teile erscheint ihm ihre Zusammenfügung zu einem in sich geschlossenen Selbstbild allerdings wie eine Auflösung desselben. Um jeden Preis versucht Horn den Teil seiner selbst, der ihm in seinen Augen ausschließlich entspricht, gegen die sich ihm in Gestalt anderer Personen aufdrängenden, anderen Teile seiner selbst zu behaupten.

Eine solche Abwehrreaktion läßt sich auch am Umgang Stachs und anderer wissenschaftlicher Deuter mit Autoren literarischer Texte beobachten. Auch Leser und Deuter sind »in allen Augenblicken ihres Daseins verzettelt«, wie Jahnn in *Über den Anlaß* feststellt, doch es gelingt ihnen ebensowenig wie ihrem literarischen Spiegelbild, aus den »Scherben« ein Bild von sich zu gewinnen. Dennoch ist bei all ihren krampfhaften Versuchen, ihr Ich durch die Fährnisse der Verwandlung zu retten, ihre innere Zerrissenheit stets Tatsache. So verlieren die Betreffenden – wie der sich stets wie ein Schauspieler vorkommende Birger Lund in Boëtius' *Phönix aus Asche* – allmählich das Gefühl für die Wahrhaftigkeit ihrer Gefühle.

Bereits vor der oben zitierten Bemerkung Horns über die allmähliche Auflösung seiner Erinnerung konstatiert dieser ein Auflösungsgefühl hinsichtlich der Gefühle, die er in Bezug auf Erlebnisse selbst der jüngsten Vergangenheit hat: *Seit geraumer Zeit beobachte ich an mir jene Veränderung der geistigen Konstitution, die sich von Tag zu Tag zu steigern scheint und schon die absonderlichsten Folgen für mich hat: daß meine Erinnerung an die allernächste Vergangenheit die Schärfe des Erlebnisses verliert – daß selbst große seelische Erregungen keine Spur hinterlassen – daß Gespräche, die ich mit Ajax führe, oft nach Minuten schon, für mich nicht entwirrbar sind.* (Jahnn, Niederschrift II, 455)

Horns unbedingter Wille, den eigenen Standpunkt gegen den des vermeintlich anderen zu vertreten, der in Wirklichkeit ein Teil seiner selbst ist, läßt ihn den Standpunkt des vermeintlich anderen unbewußt immer stärker einnehmen und den eigenen entsprechend stark in Frage stellen. Konkret zeigt sich dies in den heftigen Kontroversen zwischen Horn und von Uchri: Kaum empfindet der imaginäre Verfasser der Niederschrift etwas und bringt es in Gestalt einer Rede seines nur wenige Stunden jüngeren Ichs auf dem Papier zum Ausdruck, steht er in Gestalt von Uchris sogleich wieder neben

sich und stellt die Empfindung in Frage. Doch ist der andere mittlerweile bereits ein so stark in seine Persönlichkeit integrierter Teil seiner selbst, daß Horn von Uchris Part gelegentlich sogar selbst übernimmt. So bemerkt er zum Beispiel, nachdem der Diener ihn wieder einmal entsetzlich geknechtet hat: *Ich habe Mitleid mit mir; aber ich glaube, es ist nicht echt.* (Jahnn, Niederschrift II, 406)
Der Selbsthaß, den der andere in ihm empfindet, mit dem in Kontakt zu treten er sich weigert und der genau aus diesem Grund einen außerordentlichen Machtzuwachs erhält, stellt das Selbstmitleid Horns jedoch in Frage: *Ich fürchte, ich besitze keine bestimmte Persönlichkeit mehr – ich bin irgendwelchen, keineswegs deutlichen, doch unermüdlichen Kräften unterworfen.* (Jahnn, Niederschrift II, 472)
Der Zustand, der für Jahnn die Grundlage zur Schöpfung eines so wirklichkeitsgetreuen und facettenreichen Charakters wie Horn und zugleich der tiefste Beweggrund auch seines eigenen Daseins war, ist für den Ich-Erzähler das Ende: *Mir ist immer, als müßte ich fliehen. Doch wovor? Wohin? Und wer ist es, der fliehen will? Ist es mein Ich? Oder ist es ein anderer?*
Er »will« es sich »nicht sagen, mein Freund«, er »will« es sich »nicht sagen«. Denn es ist leichter, den anderen als anderen zu betrachten, als ihn als den Teil seiner selbst anzuerkennen, der er zugleich immer ist. Daß er es ist, zeigt sich unverkennbar anhand der Spiegelbildlichkeit der Handlungen der Deuter des *Flusses* und der Handlungen ihres anderen, des erzählenden Ichs Horn. Ihm eifern die Deuter beim Schreiben ihrer Interpretationen stets um so offensichtlicher nach, je weniger sie sich ihrer Verwandtschaft mit Horn inne sind.
Deutlich zeigt sich dies anhand Boëtius' Dissertation *Utopie und Verwesung. Zur Struktur von Hans Henny Jahnns Roman »Fluß ohne Ufer«*, deren viertes Kapitel nicht zufällig den Titel *Die Aggregatzustände des Daseins* trägt. Offenbar inspiriert von den Reflexionen des Erzählers über seine psychischen Auflösungserscheinungen, untersucht Boëtius in diesem Kapitel die Metaphern der Flüssig- und Festigkeit von Gegenständen, die sich, wie Boëtius richtig erkennt, in der *Niederschrift* unter anderem auf die psychische Verfassung des Ich-Erzählers übertragen lassen. Daß sie sich aufgrund der Übertragung des deutenden auf das erzählende Ich auch auf den Deuter übertragen

lassen, ahnte Boëtius beim Schreiben zwar nicht, es läßt sich jedoch schon dem Beginn des Textabschnitts entnehmen.

Auf den ersten Blick deutet nichts auf Boëtius' emotionale Beteiligung an Horns psychischer Verfassung hin. Mit geradezu naturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse scheint er sich dem Gegenstand der Untersuchung zu nähern: *In einem bekannten Lehrbuch der Physik wird das Kapitel über die Aggregatzustände der Materie mit folgendem Satz eingeleitet:*

»Nach dem Widerstand, den die Körper einer Aenderung ihrer Gestalt und ihres Volumens entgegensetzen, kann man drei Erscheinungsformen (Aggregatzustände) der Stoffe unterscheiden: den festen, den flüssigen und den gasförmigen Zustand.« (Boëtius 1967, 81)

Die Art und Weise, wie Boëtius diese Definition physikalischer Vorgänge anschließend auslegt, deutet allerdings darauf hin, daß die psychischen Vorgänge, die Jahnn in der *Niederschrift* darstellt, Boëtius beim Lesen nicht kalt ließen: *Entscheidend für die Interpretation ist die obige Definition eines statischen Zustandes durch sein Verhalten gegenüber der Dynamik von Kräften, die ihn verformen wollen.*

Offenbar haben Horns Auflösungserscheinungen in Boëtius eine solche »Dynamik von Kräften« entfaltet, daß dieser das Phänomen der physikalischen Widerstandskraft kurzerhand in ein psychisches umdeutet. Er schreibt – und beweist dabei großes Einfühlungsvermögen in den unbeseelten Gegenstand –: *Die Widerstandskraft kennzeichnet den Zustand ihres Trägers. In dieser Bestimmung* [der psychischen also] *wird der Begriff des Aggregatzustandes im folgenden verwandt, wobei die einzige Modifizierung gegenüber seinem Geltungsbereich in der Physik die Tatsache ist, dass er als Kategorie der Erscheinungsform nicht auf reine Materie beschränkt bleibt, sondern auf die Geistiges und Körperliches gleichermassen umfassende Qualität des Daseins bezogen wird.*

Doch nicht nur Boëtius' begrifflich-definitorische Unbeholfenheit deutet auf dessen Identifkation mit Horn hin, auch die Tatsache, daß Boëtius in den psychischen Auflösungserscheinungen des Erzählers eine ausschließlich negative psychische Entwicklung sieht, zeugt von einer Abwehrreaktion seinerseits gegen einen durch die Lektüre auch in ihm ausgelösten psychischen Integrationsprozeß: *Die Geschichte Gustav Anias Horns gleicht einem Entwicklungsroman mit*

negativem Vorzeichen: nicht der Reifeprozess des ›Helden‹, sondern seine geistiger und körperlicher Verfall ist das Thema.

Aus Horns Sicht, die Boëtius hier offensichtlich einnimmt, mag diese Einschätzung zwar zutreffen. Denn für Horn ist Selbsterkenntnis gleichbedeutend mit dem Tod, den er am Ende wählt. Eine andere Möglichkeit, dem psychischen Auflösungs- beziehungsweise Zusammenfügungsprozeß etwas entgegenzusetzen, besteht im Schreiben eines Textes, durch den der Verfasser sich seiner selbst vergewissert. Von dieser Methode macht Horn Gebrauch, bevor er dem Tod ins Auge sieht; und dieser Methode bedient sich auch Boëtius, der zunächst *Die Flüssigkeitsmetaphorik des Romans ›Fluß ohne Ufer‹* untersucht und zuvor jene Sätze zitiert und analysiert, die von Horns Gefühlen beim Greifen in die Tasten von Uraccas Selbstspielapparat handeln: *Ich fühlte einen tiefen Schmerz. Heimweh und Sehnsucht. Irgendwo zu erstarren wie ein Bildwerk und zu bleiben und gleichzeitig auszufließen an ein namenloses ortloses Schicksal.* – (Vgl. Boëtius 1967, 82)

Eine Metapher, die im Rahmen des von Boëtius gewählten psychologischen Deutungsansatzes als Ausdruck eines Zustandes seelischer Ausgeglichenheit zu verstehen ist: Ich zu bleiben und sich zugleich in den anderen, wie anders er auch erscheinen mag, hineinversetzen zu können – ein für den jungen Horn wie den jungen Boëtius offenbar »utopischer« Zustand, hierauf deutet Horns Formulierung vom »namenlosen ortlosen Schicksal« ebenso hin wie Boëtius' anschliessende Deutung. Ohne Horns Sätze in den Kontext des Werkes einzuordnen, schreibt Boëtius: *Das Fleisch, das bei Jahnn der positive Repräsentant der Person ist, steht als ein mittlerer und fragiler Aggregatzustand zwischen den beiden Extremen der völligen Auflösung und der dem Zeitlauf entzogenen Erstarrung.*

Für Horn wie für Boëtius gibt es offenbar nur das eine oder das andere: Ich zu sein und kein anderer oder aber sich im anderen zu verlieren. Denn jenes »Fleisch«, mit dem Boëtius hier »Jahnn« in Verbindung bringt, »repräsentiert« tatsächlich vor allem ihn selbst, wie schon die Analyse seiner physio- beziehungsweise psychologischen »Begriffsklärung« der »Aggregatzustände des Daseins« ergab. Boëtius fährt fort: *Die Aggregatzustände des Daseins bilden ein Wertgefälle, an dessen negativem Ende der Uebergang zum Nichts steht.*

Das geistige Prinzip, in dem als Ergebnis des psychischen Auflösungs- beziehungweise Integrationsprozesses der Widerspruch zwischen dem Ich und dem anderen aufgehoben ist, existiert für Boëtius nicht. Diese Deutung wird auch durch Boëtius' Interpretation von *Fluß ohne Ufer* bestätigt. Er schreibt: *Die Flüssigkeitsmetaphorik des Romans bleibt nicht auf die Veranschaulichung der Auflösung aller Form beschränkt. Flüssige Aggregatzustände sind vielmehr auch in einem allgemeineren Sinn Metapher für ein ungewisses, amorphes Schicksal oder für die Unerreichbarkeit einer ersehnten Gestalt.* (Boëtius 1967, 85)

Unreflektiert nimmt Boëtius hier den Standpunkt des Erzählers ein, der von einem »namenlosen ortlosen Schicksal« spricht, in das er »auszufließen« wünscht oder droht (s.o.). Daher vermag Boëtius den Auflösungsprozeß, in dem auch er sich, ausgelöst durch die Lektüre des *Flusses*, befindet, nicht von dem fortschreitenden Erkenntnisprozeß zu unterscheiden, den Horn in jenem Gespräch mit dem Fremden zu Beginn der *Niederschrift* beschreibt (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 12). Dieser Erkenntnisprozeß ist das Produkt einer bereits vollzogenen psychischen Integration des anderen – ein Produkt, das an dieser Stelle der *Niederschrift* allerdings weit mehr vom Integrationserfolg des Autors als dem des Erzählers zeugt, der hier gleichsam zum Sprachrohr Jahnns wird. Boëtius zitiert Horn: *»Wenn man jedoch in einen Strudel gerät, der einen auch nach einer Woche nicht freigibt (...) – wenn sich einem die Vernunft allmählich verdünnt und man die Dinge in die gleiche Verdünnung stürzen sieht, erst ins Durchsichtige und dann der großen Null entgegen –, dann reicht die handliche Lüge einer einfältigen Kausalität nicht aus.«* (Vgl. Boëtius 1967, 87)

In dem hier beschriebenen, mit dem psychischen Prozeß verbundenen Erkenntnisprozeß, der mit dem Verlust bisheriger Gewißheiten einhergeht, sieht Boëtius einen absolut negativen Verfallsprozeß: *Dem körperlichen Auflösungsprozess entspricht demnach ein Prozess geistiger Verdünnung, der zeitlich vorangeht. Das Leben des Bewusstseins ist noch fragiler als das des menschlichen Körpers. Es bedarf darum noch mehr der Fixierung als dieser.*

Auch dies entspricht weitgehend der psychischen Verfassung Boëtius', der das augenblickliche »Bewußtsein« seiner selbst um keinen Preis verlieren möchte. Hierfür findet er in der *Niederschrift* auch sogleich eine Entsprechung. Plötzlich fällt ihm auf: *Tuteins Mumie als*

»Summe von Horns Leben« (II, S. 23) und die ›Niederschrift‹ stehen in deutlicher Analogie zueinander. Die Erinnerung vermag die Gestalt des geistigen Lebens ähnlich zu mumifizieren wie bestimmte Chemikalien den Körper.

Daß die »Erinnerung« – wie von Jahnn anhand von Horns Auflösungserscheinungen hinsichtlich seiner Erinnerung dargestellt – auch zersetzend zu wirken vermag, thematisiert Boëtius bezeichnenderweise nicht. Denn auch das Bewußtsein seiner selbst nährt sich – wie die Analyse seines *Phönix aus Asche* ergab – aus der »Summe« seiner Erinnerungen, die er für die Wirklichkeit seines Lebens hält. Statt im Zusammenhang mit dem Thema »Erinnerung« die Auflösung zu thematisieren, wechselt Boëtius das Thema. Den soeben begonnenen Gedankengang brüsk abbrechend, schreibt er: *Die Tendenz zur Verflüssigung wird im Roman zum ersten Mal drastisch an der Geschichte Kebad Kenyas exemplifiziert.* (Boëtius 1967, 88)

Anhand jener Episode also, die sich im *Holzschiff* unter der Kapitelüberschrift *Mann, zweihundert Jahre gestorben* findet und die von einem bei lebendigem Leibe Verwesenden handelt. Boëtius wertet die Metapher kurz darauf aus und liefert damit zugleich eine Umschreibung der eigenen Tätigkeit: *Die mythische Fiktion eines Verwesens bei vollem Bewusstsein ermöglicht das Paradoxon einer Auflösung, die sich selbst protokolliert. So wird die Kebad-Kenya-Episode zum Modell der ›Niederschrift‹, in der Horn seine eigene geistige Auflösung protokolliert, also sich zugleich über sie erhebt wie das ›Bewußtsein‹ des toten Kebad Kenya über seinen zerstörten Leichnam.*

Das Thema »Selbstauflösungsprotokoll« läßt Boëtius auch auf den nächsten Seiten nicht los: *Mittelpunkt der Flüssigkeitsmetaphorik im Roman bildet das Bewusstsein Horns von der eigenen Auflösung. Die vielen Textstellen, die das Entwicklungsgefälle verschiedenen Daseins zum flüssigen Aggregatzustand hin beschreiben, sind nur Derivate der Selbstbeobachtung Horns.* (Boëtius 1967, 92)

Daß die auf das Werkganze gesehen verhältnismäßig wenigen Textstellen in Boëtius' Augen eine so große Rolle spielen, hat allerdings weniger mit der »Selbstbeobachtung« Horns als vielmehr mit Boëtius' mangelnder Selbstbeobachtung hinsichtlich seiner Identifikation mit dem erzählenden Ich zu tun. Wie schon zu Beginn des Kapitels stellt er fest: *Wenn es einen grossen Zusammenhang im Spätwerk Jahnns*

gibt, dann den dieser negativen Evolution des Roman-Ichs. Sodann zitiert Boëtius exemplarisch den letzten Satz einer oben bereits zitierten Textstelle aus der *Niederschrift: Das Gefühl, dies leere Gefühl, daß ich mich auflöse, zu dreivierteln auflöse, verläßt mich auch im Wachen nicht.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 465)

Dahinter setzt er das Zitat einer zweiten, noch nicht näher ins Auge gefaßten Textpassage aus der *Niederschrift*, die ebenfalls von Horns Auflösungserscheinungen handelt: *Die Grenzen, die meinem Wesen gesteckt sind, entschwimmen; ich fliehe in die Auflösung zorniger oder aberwitziger Träume. Die längst verbrauchten Beigaben der Märchen: Unverwundbarkeit, Unsichtbarkeit und die Kraft, die Fesseln der Schöpfung zu durchbrechen, kein Alter zu haben, ausser dem der Jugend; (...) Das Gefühl des Zergehens ist wie ein Netz über mir.* (Vgl. Boëtius 1967, 92)

Die von Boëtius zwar nicht verspürte, dennoch vorhandene emotionale Betroffenheit beim Lesen dieser Passagen manifestiert sich unmittelbar in einer Abwehrreaktion seinerseits: *Das letzte Zitat enthält die vielleicht härteste immanente Kritik des Romans. Jahnn bekennt indirekt in den zitierten Sätzen Horns, dass auch die von der Literatur »längst verbrauchten Beigaben der Märchen«, die »aberwitzigen« Sujets der Nekrophilie, des Zwillingskultes, der Schilderungen, die wie Reminiszenzen an den Vampirismus der ›schwarzen Romantik‹ wirken, zu den Auflösungserscheinungen des Romans gehören.* (Boëtius 1967, 93f.)

Was Stach die »fixen Ideen« und »privaten Metaphern« sind, sind Boëtius die »›aberwitzigen‹ Sujets«, von denen er sich so abgestoßen fühlt wie Stach von den entsprechenden Motiven in Jahnns Werk. Boëtius: *Es ist kein Widerspruch, wenn die Auflösung als fetischhafte Erstarrung der Motive in Erscheinung tritt.* Denn sowohl Boëtius als auch Stach »starren« auf die entsprechenden Motive, ohne sie in ihrem Ekel davor allerdings als etwas ihrem persönlichen Leben Entsprechendes zu erkennen. Vielmehr erkennt Boëtius die »›aberwitzigen‹ Sujets« in der *Niederschrift* als Symptome von Jahnns persönlichen Schwierigkeiten beim Schreiben: *Entscheidend für die Beurteilung der abseitigen Sujets im Werke Jahnns, die zu einem guten Teil für dessen Erfolglosigkeit verantwortlich sind, ist die Feststellung, dass sie nicht naiv gesetzt werden, sondern funktionale Bedeutung haben. Der Zerfall der Mythen zu blosser Mythologie – sichtbar etwa am Auftreten von Engel und Dämonen*

gegen Ende des Romans – geschieht unter dem Druck der Selbsterhaltung, die mit ihrem eigenen Bewusstsein kollidiert.

Hiermit beschreibt Boëtius exakt, was während der Lektüre und Deutung auf der Basis seiner unbewußten Identifikation mit Horn in ihm vorgeht: Die durch Jahnns Werk in ihm ausgelöste Tendenz zur Integration unbewußter Aspekte seiner Persönlichkeit in das Bewußtsein seiner selbst trifft auf sein unbedingtes Bestreben, das Selbstbild zu wahren, und äußert sich in zunehmender Erniedrigung Jahnns und dessen Werk gegen Ende des Kapitels über die »Aggregatzustände des Daseins«: *Es ist bezeichnend, dass gerade der zentrale Gedanke der Auflösung jedweder Form im Werk Jahnns eine Fülle von Exotismen, von Fetischen der Gestalt erzeugt hat.*

Dies schreibt Boëtius, ohne sich dessen bewußt zu werden, daß er selbst den »Gedanken der Auflösung« ins »Zentrum« stellt und damit den Blick des Lesers auf *Fluß ohne Ufer* steuert.

Ein Dorn im Auge ist Boëtius zum Beispiel der erwähnte »Zwillingskult«, den er Horn beziehungsweise Jahnn in der *Niederschrift* betreiben sieht. Im Hinblick auf Horns Liebesbegriff zitiert Boëtius eine Textpassage, in der Horn den Narzissus-Mythos deutet: *Narziß verliebte sich in sein Spiegelbild, so wird berichtet. Wir alle gleichen ihm. Unsere Liebe zu uns selbst ist grenzenlos.* [...] *Wir können nicht wünschen, ein anderer zu sein.* [...] *Denn wir wissen, bei der Verwandlung würde unser Bewußtsein vernichtet werden, wir müßten durch die Nacht des Todes, in neue Geburten, in andere Zeiten, in unbekannte Schicksale, in ein unhäusliches Fleisch. Es ist uns verwehrt, ein anderer zu sein als wir sind.*

(Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 196 sowie Boëtius 1967, 98)

Dies entspricht weitgehend Boëtius' egozentrischer Haltung gegenüber Jahnn. Doch fügt er in seiner Deutung der zitierten Sätze dem narzißtischen Liebesbegriff des Erzählers noch eine Komponente hinzu, die zusätzlich belegt, daß die Worte bei Boëtius den Nerv getroffen haben: *Die guten wie die schlechten Eigenschaften der einzigen Personen bedingen gleichermassen die Introvertiertheit ihres Selbstbewusstseins. Darum liebt auch der Hässliche sein Spiegelbild.*

Beim Lesen des Bändchens *Lesereiser* stellt sich dies in Bezug auf den Romanautor Boëtius in der Tat so dar. Bereits im Jahre 1967 rechtfertigte Boëtius seine gelegentlichen narzißtischen Anwandlungen: *Denn extrovertierte Haltung, die Neigung, sich zu verströmen, bedeutet*

in letzter Konsequenz Verlust dessen, was diese Haltung einnimmt. Es gehört zur Paradoxie verabsolutierter Liebe, dass sie sich selbst wieder mit ihrem Träger vernichtet.

Der »Träger« ist also – und nicht zufällig bedient sich Boëtius hier erneut des Wortes aus der Vorbemerkung über den Begriff »Aggregatzustand« – gut beraten, wenn er »Widerstand« leistet gegen die Liebe zum anderen, die ihn zu »verformen« droht. *Diesem Trieb gegenüber tritt der Narzissmus als Garant der mit sich identischen Person auf. Die eventuell katastrophale Spannung zwischen beiden Intentionen, zwischen erotischer und narzisstischer Liebe, scheint sich nur in einem einzigen Fall zu lösen: dann, wenn die Gegenstände beider Formen von Liebe miteinander identisch werden.*

Zur Verdeutlichung der kruden Aussage zitiert Boëtius erneut einige Sätze aus jener Textpassage der *Niederschrift*: *Nur gelegentlich bedarf es der Spiegelscheibe nicht, damit das Bild dem Betrachter entgegentritt: wenn ein Zwillingsbruder den anderen anschaut. Er kann von einem fremden Körper sagen: Das bin ich.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 197)

So könnte dies, wenn er sich aus dem Bann des Spiegelbildes zu befreien wüßte, Boëtius im übertragenen Sinne »von« dem ihm »fremden« Jahnn sagen: *Seine Geheimnisse kenne ich. Seine Lüste sind meine Lüste.* Über den Glücklichen, der den »Zwillingsbruder« liebt, schreibt Horn: *Er liebt ihn wie sich selbst, ohne es zu wünschen.* Und müßte nicht, wie Boëtius hinsichtlich Jahnn, heimlich die schöpferischen Fähigkeiten des andern bewundern: *Er kann nicht begehren, der andere zu sein, denn er ist es schon.* Über sich und Tutein schreibt Horn: – *Jene Gleichheit begehrten wir. Davon träumten wir. Und wir wußten, daß wir uns in der Gleichheit nicht hassen, sondern lieben würden.*

Doch dies Schicksal ist Boëtius allzu »ungewiß« und »amorph«, wie er in Bezug auf die »Flüssigkeitsmetaphorik« der Trilogie bemerkt. Die »ersehnte Gestalt« dieser Liebe ist für ihn »unerreichbar« (vgl. Boëtius 1967, 85). Im Anschluß an die eben zitierte Textpassage der *Niederschrift* schreibt er – offenkundig in völliger Verkennung von deren tieferer Bedeutung –: *Die Ansicht, dass nicht Verschiedenheit, sondern Gleichheit, nicht Spannung, sondern deren Aufhören Bedingung der Liebe ist, beweist die unsinnliche Qualität des Jahnnschen Liebesbegriffs.* Ähnlich negativ beurteilt Boëtius auch die im Zeichen dieser »unsinnlichen« Liebe stehende Beziehung zwischen Horn und Tutein,

die im übertragenen Sinne seiner eigenen Beziehung zu Jahnn entspricht: *Die Beziehung Horns zu Tutein leidet wesentlich darunter, dass ihre verschiedenen Konstitutionen die Zwillingsbrüderschaft verhindern. Erst spät glaubt Horn die Schranken ihrer Freundschaft durch das magische Experiment eines Blutaustausches überwunden* [...]. (Boëtius 1967, 99)

Dann zitiert Boëtius den nächsten Satz jener Textpassage aus der *Niederschrift*: *Sehr spät erst, nachdem Tutein mit dem Engel gerungen und ihn besiegt hatte, berührte uns die Gnade, – die Genugtuung, zu Gegenständen jenes Experiments zu werden, das uns einander ähnlicher machte –.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift II, 197)

Und dessen Zeuge wir hier sind. Boëtius schreibt: *Vorläufer jenes Experiments sind die groben Versuche einer Destruktion ihrer Verschiedenheit durch die perversen Praktiken der »grossen Ausschweifung« und eines Vampirismus, der – mehr oder weniger banalisiert – zu den anachronistischen Sujets des Romans gehört.*

Dies schreibt er direkt im Anschluß an das obige Zitat aus der *Niederschrift* und meint damit keineswegs die »groben Versuche einer Destruktion« der »Verschiedenheit« seiner selbst von Jahnn durch die »perversen Praktiken« seiner wissenschaftlichen Arbeit. Auch jener »Vampirismus«, in den Boëtius' Interpretation gegen Ende ausartet, erweist sich in diesem Zusammenhang vielmehr als parasitäre Variante der ursprünglich von ihm angestrebten »Symbiose« zwischen literarischem Werk und Werkinterpretation (vgl. Boëtius 1967, 1).

Dennoch zeitigt Boëtius' »destruktive« Textanalyse ebenso konstruktive Folgen wie die Interpretationen all der anderen »blinden Passagiere«: *Die Vivisektion, die Tutein an seinem Freund vornimmt, führt zu zwei Ergebnissen, zur »Erkenntnis» Horns, d. h. zur Definition seines Wesens als ein einfaches Sein jenseits ästhetischer oder metaphysischer Rechtfertigung, und sie führt zu einem Zustand, der die Utopie der Zeitlosigkeit – wiederum veranschaulicht im Bild eines Quecksilberstromes – zu erreichen scheint* [...]. (Boëtius 1967, 100)

Für Boëtius bleibt die »Zeitlosigkeit« in der Tat »Utopie«, denn sie wird nur dem zuteil, der sich ins »Mehr« des *Flusses* stürzt. Boëtius zitiert aus der Ausschweifungspassage der *Niederschrift: Das Wunderbare jenes Zustandes: die Zeit zerschellte.* [...] *Die letzten Stunden dieses Tages und die der Nacht wurden aus dem Strom der Zeit herausgeschöpft*

und in das ewig Nichtseiende entleert; sie leuchteten wie ein dünner Strahl aus Quecksilber. – – – (Vgl. Jahnn, Niederschrift I, 739)

Im Anschluß an das Zitat beschreibt Boëtius den Liebhaber von Jahnns Werken, als den er sich zu erkennen gibt, sieht man einmal von seinen narzißtisch-destruktiven Anwandlungen ab: *Der Mörder wird in der Gestalt Tuteins identisch mit dem Liebhaber. Schon die Ermordung Ellenas war sexuell bedingt, war Nekrophilie.* Geschah 1967 aus Boëtius' Liebe zu dem damals bereits seit einigen Jahren verstorbenen Jahnn. *Tutein rechtfertigt sein Tun während der »grossen Ausschweifung« mit folgenden Worten:* Hier zitiert Boëtius eine weitere Textstelle, die bereits im Kontext von Reemtsmas zwiespältiger Beziehung zu Jahnn gedeutet wurde und in der Tutein zu Horn sagt: *»Es gelüstet mich nur, zu erfahren, was in dir ist. Ich bin nur dein Mörder. Ein privater Deinmörder. Dein Vampir. Ich habe dein Blut getrunken. Du hast mein Blut getrunken.«* (Vgl. Jahnn, Niederschrift I, 740)

Hiermit könnten Jahnn und Boëtius eigentlich quitt miteinander sein. *Doch das Ziel, die totale Vereinigung, wird nicht erreicht. Die Erkenntnis des Anderen wird nur Tutein, die Vision der Zeitlosigkeit nur Horn zuteil. Aktivität und Passivität waren ungleich verteilt. Das Handeln war auf Tuteins Seite, die Auflösung auf der Horns. Nur die Koinzidenz beider Haltungen in einer Person* [hier spricht Boëtius das Entscheidende aus], *die in sich paradox erscheint* [es jedoch keineswegs ist], *wäre die Erfüllung des Ideals der Zwillingsbrüderschaft, die Synomymität von Eros und Narzissos. Tutein scheint sich der Mängel seines Versuchs bewusst zu sein:* [Aber »Tutein« »scheint« es eben nur zu sein, wie das anschließend von Boëtius gewählte Zitat aus der »Ausschweifung« zeigt, über deren Quintessenz »Tutein« den Freund aufklärt:] *»Es ist* ***fast*** *unerreichbar, das Gefühl. Das Gefühl, zu handeln und sich dabei aufzulösen. Sich aufzulösen und zu lieben. Zu lieben und geliebt zu werden.«* (Vgl. Boëtius 1967, 100 sowie Jahnn, Niederschrift I, 740, Hervorhebung durch mich)

Hätte Boëtius sich mit achtundzwanzig Jahren, nach oder während der Niederschrift seiner Dissertation, einmal gründlich geprüft und dies auch mit seiner Interpretation getan, hätte er heute vielleicht Kenntnis von diesem keineswegs »utopischen«, sondern nur »fast unerreichbaren Gefühl«. Doch hat der rote Löwe der *Niederschrift* lediglich dem grünen Drachen von Boëtius' ungeläutertem Ich in die Hände gespielt. Dieses schwingt sich nach der Erörterung der »Flüs-

sigkeitsmetaphorik« des *Flusses* folglich zum unerbittlichen Feldzug gegen die Auflösung der Fronten auf:

Im Unterkapitel über *Die festen Aggregatzustände des Daseins* (vgl. Boëtius 1967, 106f.) gerinnt Boëtius' Unbehagen an der Literatur Jahnns in einer Reihe diskriminierender Äußerungen über die Homosexualität des Ich-Erzählers. Diese dienen Boëtius in erster Linie dazu, sich aufs Härteste vom Spiegelbild im Text abzugrenzen. Bereits im Kapitel über die »Flüssigkeitsmetaphorik« (vgl. Boëtius 1967, 98f.) hatte Boëtius den von ihm sogenannten »Zwillingskult« auch im sexuellen Sinne gedeutet. Im Anschluß an seine These von Jahnns »unsinnlichem Liebesbegriff« hatte er geschrieben: *Ueberwindung blosser Sinnlichkeit ist als Tendenz charakteristisch für die gleichgeschlechtliche Beziehung, wie es sich auch am Roman Prousts* [womit Boëtius wahrscheinlich *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* meint] *zeigen liesse. In dieser Tendenz kommt sowohl der Druck der Gesellschaft wie auch die Unmöglichkeit zum Ausdruck, gleichgeschlechtliche Liebe durch den Fortpflanzungstrieb zu sanktionieren. Die utopische Vervollkommnung der Gleich-Geschlechtlichkeit zur Gleich-Artigkeit der Partner endet im Mythos der Zwillingsbrüderschaft, in dem Sexualität genauso wie Egoismus aufgehoben ist.* Die »Vervollkommnung zur Gleich-Artigkeit« hält Boëtius für ebenso obsolet wie die »Gleich-Geschlechtlichkeit«: *Mit beiden Kategorien gehen dem Menschen wesentliche soziale Impulse verloren. So realisiert sich im Zwillingskult des Romans auch die Flucht vor der gesellschaftlichen Einordnung.*

Tatsächlich versuchte Jahnn mit der semantisch offenen Darstellung der Beziehung zwischen Horn und Tutein die »gesellschaftliche Einordnung« der Männerliebe in das allgemeine Liebesempfinden zu verwirklichen; und nur die Tatsache, daß Leser wie Boëtius die »Einordnung« ihrer selbst als Homosexuelle »fliehen«, hat bisher verhindert, daß Jahnn sein Ziel erreicht.

Deutlicher noch zeigt sich sein Bestreben, Jahnn zum Außenseiter zu stempeln, anhand einer Textpassage, in der Boëtius *Das Holzschiff* auf die Geschichte von Horns Coming-Out zu reduzieren versucht; wobei er Homosexuelle unter dem Gesichtspunkt, daß der Begriff »Inversion« in *Fluß ohne Ufer* von Bedeutung ist (vgl. Kapitel 3.7.5), mit einem veralteten, offenbar auch von Proust verwendeten Begriff als »Invertierte« bezeichnet. Boëtius zitiert jene bereits analysierte

Textstelle aus dem *Holzschiff*, die von den »großen Sammlern merkwürdiger Gegenstände« handelt, »die nicht davor zurückweichen, göttliche Funken aufzulesen und ihrer unnatürlichen Verzückung dienstbar zu machen« (vgl. Jahnn 1959, 220). Zu dieser Passage hatte Jahnn offensichtlich seine Beschäftigung mit der Lebensgeschichte Gilles de Rais' inspiriert. Gleichwohl formulierte er diese Passage über den Reeder semantisch so offen, daß sie sich auch auf andere Existenzen, zum Beispiel die eines Autors literarischer Werke oder die von deren Deutern übertragen läßt. Boëtius aber sieht in dem aus Gustavs Perspektive geschilderten Reeder nichts als eine Art homosexuellen Prototyp, der sich bei näherem Hinsehen allerdings als Produkt »gesammelter« sexueller Klischees entpuppt: *Gustav weiss noch nicht, dass er selbst zu diesen »Unempfindlichen, Unglücklichen, die, vielfach durchpfeilt von ihrer bereiften Brunst, nicht mit den Wimpern zucken« (I, S. 220f.) gehört. Es heisst: »Gustav kannte keinen dieser Satansanbeter.» (I, S. 221) Es handelt sich bei diesen »Satansanbetern» in Wahrheit um eine Aufzählung verschiedener Typen des Invertierten: die »grossen Sammler merkwürdiger Gegenstände« sind die Fetischisten wie Ma-Fu, die »Verehrer der Künste, die sich Arsenale abgebildeten Menschseins anlegen« sind die Aestheten unter den Homophilen, wie etwa der Reeder oder Horn selbst.* (Boëtius 1967, 110)

Dabei bemerkt Boëtius keineswegs, wie sehr die Beziehung zwischen dem »Aestheten« »Horn« und dem »Reeder« dem Verhältnis zwischen ihm, Boëtius, und Jahnn gleicht, der – genau wie der Reeder im *Holzschiff* eine Vorstellung Gustavs – in Boëtius' Dissertation ein Produkt von dessen Vorstellung ist: *Die Gestalt des Reeders, der er im Kielraum der ›Lais‹ begegnet sein will, wird für Horn zunächst der Inbegriff des ›Satansanbeters‹.* (Boëtius 1967, 111)

Boëtius merkt nicht, daß Jahnn für ihn im übertragenen Sinne das Gleiche darstellt, und verkennt auch vollkommen, daß diese Darstellung wiederum ein Ergebnis der Projektion mißliebiger Eigenschaften seiner selbst auf Jahnn ist: *In einer ins Masslose gerichteten Projektion eigener Züge verleiht er ihm die Züge einer Art Gottes der Invertiertheit.*

In dieser Hinsicht ähnelte Boëtius, weit bevor er neunundvierzig Jahre alt wurde und damit auch altersmäßig dem Erzähler der *Niederschrift* zu gleichen begann, diesem, der sich beim Nachdenken über sein jugendliches Spiegelbild Ajax von Uchri fragt: *Hat er sich jemals*

selbst gesehen, mit durchdringenden Augen, diesen Doppelgänger, den man nicht im Spiegel findet, sondern nur in den Gedanken, mit denen man sich selbst nachzeichnet, Glied für Glied, begieriger als Narziß, da er die eigene Gestalt in einer Quelle entdeckte? (Jahnn, Niederschrift II, 393)

Wie dem neunundvierzigjährigen Spiegelbild hätte es dem achtundzwanzigjährigen Boëtius besser gestanden, einmal einen Blick auf sich und die eigenen Projektionen zu werfen als auf die des Spiegelbildes im *Fluß*. Immerhin aber gesteht er dem »Reeder« und seinem »Schiff« zu: *Man würde Jahnn allerdings missverstehen, nähme man die abenteuerlich-kriminalistischen Züge der ›Lais‹-Handlung allzu wörtlich.* [...] *Die wechselseitige Durchdringung von Aussen- und Innenwelt, von physischer und psychischer Realität, von magischem und realem Dasein, mythischem und rationalem Denken kennzeichnet die Sprache Jahnns und erklärt ihre scheinbare Widersprüchlichkeit.*

Daß aber jene »Durchdringung von Außen- und Innenwelt« die Durchdringung von Boëtius »Innen-« mit der »Außenwelt« von Jahnns Werk umfaßt, seine »psychische Realität« sich mit der »physischen« des Schiffes und der Figurenhandlungen vermischt – was dem *Holzschiff* jenen zauberhaften Anstrich von Realität in einem märchenhaft anmutenden Geschehen verleiht –, das entgeht Boëtius: *So gibt es den Reeder in zwei Erscheinungsformen, die im Text zur Verwirrung des Lesers nicht unterschieden werden* [schreibt er, der sich nur deshalb an der mangelnden Unterscheidung stört, weil auch diese »zwei Erscheinungsformen« ihren Ursprung in der ihm unbewußten Vorstellung vom Autor haben]: *Einmal ist es der invertierte Biedermann, der sich tatsächlich nicht an Bord der ›Lais‹ befindet* [und als den Boëtius Horn beziehungsweise Jahnn dem Leser seiner Dissertation vor allem präsentiert], *einmal ist es die mythische Hypostasierung des Invertierten schlechthin, des »grossen Sammlers» menschlicher Gestalt, in dem Horn der Gott seines eigenen Schicksales begegnet.*

So »begegnete« Boëtius mit achtundzwanzig Jahren »in« Jahnn bereits der mittelmäßige Schriftsteller, der er inzwischen geworden ist.

3.7.5 *Er wird sein, solange ich bin.* Horns Selbstentlarvung und die Zeitstruktur des fiktiven Geschehens sowie des wirklichen, dem jenes nachgebildet ist

Hätte Boëtius dies damals bereits eingesehen, hätte er wahrscheinlich auch besser verstanden, was Jahnn mit jener »Inversion« meinte, einem Begriff, den er beim Schreiben der *Niederschrift* entwickelte und den er Horn am Ende seines Lebens prägen läßt.
Helwig gegenüber äußerte sich Jahnn im Zusammenhang mit dem musikalischen Konstruktionsprinzip der *Niederschrift* am 29. April 1946 auch über die von Horn sogenannte »Inversion der Zeit«. Horn erlebt sie in der Endphase seines Lebens und berichtet davon. An Helwig schreibt Jahnn: *In diesem Finale ist aber das Sonderbarste der Inhalt. Es wird die Inversion der Zeit geschildert.* [...] *Nun, im »Fluß« habe ich diesen Begriff der Zeit als Inversion in die Wirklichkeit eingeführt.* (Jahnn 1986, 771f.)
»Eingeführt« hatte Jahnn die »Zeit als Inversion« zunächst in die Wirklichkeit des fiktiven Horn beziehungsweise in dessen Lebensgeschichte. Diese ist, wie festzustellen war, in den Augen des Erzählers mit der Wirklichkeit von dessen Leben identisch. Daß die Sichtweise des Autors auf das Leben seiner Hauptfigur in zeitlicher, räumlicher und personeller Hinsicht eine andere war, geht nicht nur aus den bereits analysierten Textstellen hervor, es läßt sich auch den folgenden Bemerkungen Jahnns entnehmen. Sie beziehen sich auf die beiden zentralen Erlebnisse, mit deren Erfindung Horn sich über die Wirklichkeit seines Daseins – und das heißt vor allem: über sein Verbrechen und seine Schuld – hinwegtäuscht: auf die schicksalhaften Begegnungen, die Horn seinem Bericht zufolge im Alter von einundzwanzig Jahren im Kielraum des Holzschiffes mit dem Reeder und im Logis des eisernen Dampfers mit Tutein hatte. An Helwig schreibt Jahnn: *Wenn Du so willst, handelt der ganze Roman überhaupt nur von diesem Zeitbegriff, nämlich vom unveränderbaren Schicksal, das sich mit allen Mitteln der Zeit ankündigt.* Denn die Begegnungen mit Tutein und dem Reeder weisen stets entweder auf Horns gegenwärtige Lebenssituation zurück oder nehmen sie vorweg: *Und so bekommen wir am Schluß des Romans unter anderem die Auf-*

klärung, weshalb Gustav im Holzschiff über dem Kiel den Reeder sehen konnte, daß sich ihm dort sein Schicksal zeigte – in Form einer Inversion.
Denn der »Reeder«, den Gustav, der Mörder Ellenas, damals sah, war er selbst, und zwar im Alter der neunundvierzig Jahre, die er inzwischen geworden ist; und als Neunundvierzigjähriger wiederum erkennt er sich rückblickend ebensowenig im achtzehnjährigen Mörder Tutein. Über Horn schreibt Jahnn – und entlarvt Tutein damit als Projektion Horns in die Vergangenheit, wie der »Reeder« einst einer Projektion des jungen Gustav in die ungeahnte Zukunft entsprach –: *Wenn er später schreibt, daß Alfred Tutein durch 20 lange Jahre, durch die Zeit auf ihn zukam, und daß er deshalb das Antlitz eines anderen Menschen* [nämlich Ellenas] *ganz vergessen konnte, so ist das eine subjektive Darlegung, in Unkenntnis seiner eigenen letzten Erkenntnis.*
Denn die »letzte Erkenntnis« entlarvt Horn als den Mörder, den er im Reeder sah – und damit auch als den Erfinder der eigenen Lebensgeschichte. Die Auflösungserscheinungen, von denen seine angebliche Vergangenheit gegen Ende der *Niederschrift* betroffen ist, greifen, nachdem sie die Erinnerung zerschlissen und die Geschichte in Frage gestellt haben, schließlich auf die Gegenwart von Horns Leben über und beginnen die Räume und Gegenstände zu unterhöhlen, die ihm bei der Inszenierung der Tragödie vom einsamen trauernden Künstler als Kulissen und Requisiten gedient hatten.
Nachdem Horn, wie er berichtet, wieder einmal eine neue und – was er selbst zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß: – seine letzte Komposition vollendet hat, wird er Zeuge eines rätselhaften Phänomens: *Eine unausdrückbare Dimension hat sich aufgetan. Wohin ich meine Schritte wende, wohin ich schaue, öffnet sich eine Tiefe unter mir.* (Jahnn, Niederschrift II, 616)
Wie zufällig bringt er das rätselhafte Phänomen sogleich mit der vollendeten Niederschrift des neuen Werkes in Verbindung: *Selbst das beschriebene Notenpapier hat in der Fläche keine Begrenzung; dahinter oder darunter sinkt etwas Wahrnehmbares abwärts wie ein Stein in den schwarzen Wasserschacht eines viele hundert Meter tiefen Brunnens.*
Die Dinge werden nun auch für Horn durchsichtig, wie sie es für Jahnn beim Schreiben waren und wie sie es für uns im Laufe dieser Darstellung geworden sind. Hinter den Notenzeichen kommen die Schriftzeichen zum Vorschein und diese wiederum weiten sich zum

geistigen Raum des Werkes. In diesem sind die Räume von Horns Haus der »Schauplatz der Ereignisse«, auf dem dessen persönliches Schicksal in den hundert und mehr historischen Szenen seiner Lebensgeschichte zur Darstellung kam – und damit auch das Schicksal des Autors Jahnn sowie in einer Verkettung – so unendlich wie der »Schacht«, der sich als vierte »Dimension« hinter den Wänden und Dingen von Horns Leben auftut – die zahllosen Schicksale derer, die *Fluß ohne Ufer* lasen und die Zeilenzwischenräume mit Projektionen ihrer selbst füllten.

So gesehen ist der Abgrund, der sich Horn hinter den Notenzeichen seiner Komposition öffnet, auch das »schwarze Loch«, in dem der Reeder achtundzwanzig Jahre zuvor an Bord des Holzschiffes verschwunden war: *»Die Wand schob sich zurseite. Es entstand ein schwarzes Loch. Er schritt hinein.«* (Jahnn 1959, 36)

... und kommt in der Gegenwart von Horns zukünftigem Leben heraus, wo der »Reeder« nun in Gestalt des neunundvierzigjährigen ehemaligen blinden Passagiers wieder vor jenem »Loch« steht, in dem er mit dem Ende der Niederschrift zwar wieder ebenso verschwinden wird wie einst aus dem Kielraum – doch kehrt er in Gestalt der Leser des *Flusses,* Ahasver gleich, ewig wieder.

Dabei vermag sein Antlitz sich gelegentlich auch zu verjüngen. Denn aus der mittlerweile Gegenwart gewordenen ehemaligen Zukunft heraus projiziert der↔Ree Horn sein anderes Ich wiederum in Gestalt Tuteins in die Vergangenheit; und so geistert kurz vor Horns Tod – wie sich zeigt – nicht nur der verstorbene Reeder ein letztes Mal durch Horns Leben, sondern auch der verstorbene Tutein, der sich, da er weder ein Mensch aus Fleisch und Blut ist noch es jemals war, nach dem Verbrennen des Leichnams offenbar des allerletzten Körpers zu bemächtigen beginnt, der noch im Haus umhergeht – und zwar des Körpers seines Schöpfers Horn: Tatsächlich ist Tutein jetzt, da mit seiner Truhe und dem Geruch nach verbranntem Speck (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 582) die letzten Reste seiner leiblichen Existenz aus dem Haus geschafft sind, wesentlich gegenwärtiger, als er es jemals war; und die intensive Gegenwart bezieht er, wie ein Erlebnis zeigt, das Horn eines Morgens im Wohnzimmer seines Hauses hat, offenkundig aus dem Leben des fiktiven Schreibers: *Heute früh, nachdem ich Ilok gefüttert und Feuer in den Herd gelegt hatte,*

ging ich absichtslos ins Wohnzimmer zurück. (Jahnn, Niederschrift II, 620)

Dies berichtet Horn, ohne darauf einzugehen, was er im Wohnzimmer getan hat, bevor er in den Stall und die Küche ging, um Ilok zu füttern und das Herdfeuer zu entzünden. *Vielleicht wollte ich nachschauen, ob noch Glut im Ofen sei*, mutmaßt Horn scheinbar naiv und sieht dabei, wie immer so auch augenblicklich, von der Tätigkeit ab, der er tagtäglich beinahe rund um die Uhr in diesem Zimmer seines Hauses nachgeht und derentwegen er das Feuer im Ofen offenbar auch ständig in Gang hält: Er, der, wie an diesem Morgen so schon früher, unzählige Male die Tür zum Wohnzimmer öffnete, um sich an den Schreibtisch zu begeben, schreibt: *Ich habe die Tür ohne jede Erwartung, ohne die geringste ungewöhnliche Regung meiner Sinne geöffnet, aber ich sah sogleich, daß TUTEIN am Tisch in einem Sessel saß.* Und zwar offenbar in jenem »Sessel«, in dem Horn – was er dem Leser, dem er vorgaukelt, er schriebe in seinem Schlaf- und Arbeitszimmer, verschweigt – auch augenblicklich wieder sitzt, während er von der rätselhaften Begegnung mit dem Verstorbenen im Wohnzimmer berichtet. Das Verhalten, das er angesichts des ehemaligen Lebensgefährten im Wohnzimmer an den Tag gelegt habe, beschreibt Horn: *Ich schloß die Tür hinter mir, wie ich es auch sonst getan haben würde, und blieb, abwechselnd auf Tutein und den Ofen schauend, stehen.* Denn – was Horn ebenfalls verschweigt – einen Augenblick lang hatte er offenbar überlegt, ob der Teufel, den er in Gestalt jenes unansehnlichen Stückes Fleisch, das einmal Teil eines jungen Mannes gewesen war, vor einigen Tagen durch das Ofenrohr aus dem Haus getrieben hatte, auf demselben Wege wieder zurückgekommen sein könnte.

Horn deutet »Tuteins« Verhalten: *Tutein, weil er mein Kommen bemerkt hatte – oder auch aus einem anderen Grunde –, erhob sich, schob den Sessel zurück und schritt, weder langsam noch schnell, vielmehr mit den ihm eigenen Bewegungen der Tür seines Zimmers zu, um, wie ich vermutete, bei sich das eine oder andere Anliegen zu verrichten.* Zum Beispiel sein Zimmer durch die zweite Tür zu verlassen und in den Stall zu gehen, um Ilok zu füttern, oder in die Küche zu gehen, um Feuer in den Herd zu legen und schließlich ins Wohnzimmer zurückzukehren, wo er sich in der Gestalt seines Schöpfers begegnet und tut, was dieser tat, bevor er in Stall und Küche seine beziehungsweise »Tuteins« seit

dem frühen Morgen anliegende Hausarbeiten verrichtet hatte: nämlich vom Tisch aufstehen, an dem er bis dahin gesessen und geschrieben hat, und das Wohnzimmer verlassen.

Obwohl diese seine Handlung erst kurze Zeit zurückliegt, identifiziert Horn sie als die Tuteins. Er erklärt sie sich zunächst mit einem schlichten Déja-vu: *Er schritt in Wahrheit so durchs Zimmer, wie es vor vielen Jahren einmal geschehen war.* Doch der mittlerweile weit fortgeschrittene Prozeß der Selbsterkenntnis läßt Horn von dieser Theorie sogleich wieder Abstand nehmen und Tuteins Handlung zwar noch immer nicht als die eigene, soeben vollendete erkennen, aber – was einem Leser, der nicht ahnt, daß Tutein eine Projektion Horns ist, freilich seltsam erscheinen muß: – als zum Zeitpunkt ihres Geschehens ganz und gar gegenwärtige Handlung des Verstorbenen: *Nicht ungefähr so oder annäherungsweise so oder mit ähnlichen Bewegungen oder mit einem körperlichen Ausdruck, der dem von damals entsprach* [sei Tutein vom Tisch zur Tür geschritten]. *Er schritt eigentlich erst jetzt, gleichsam zum ersten Mal, genau wie es ehemals gewesen war: so als ob das, was ich heute gesehen habe, das Original, und das, was ich vor Jahren sah, die Erinnerung gewesen wäre, so daß die Zeit in der Umkehrung verlaufen schien.*

Diese »Umkehrung der Zeit«, die – wie im Verlauf der Studie zu erkennen war – mit der Umkehrung der Raumverhältnisse und der Verkehrung der Tatsachen, Handlungen und Personen von Horns Lebensgeschichte einhergeht und die dieser just zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal – wenn auch nur im Rahmen seiner Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeiten – realisiert, entspricht allerdings der vom ersten Kapitel an verschwiegenen Wirklichkeit von Horns Leben: Die »Originale«, das heißt seine eigenen, eben erst durchgeführten, gegenwärtig jedoch nicht realisierten Handlungen, erinnert Horn stets als entsprechende Handlungen Tuteins in der Vergangenheit. Dies beginnt im *Dezember*-Kapitel der *Niederschrift* mit dem soeben begangenen Verbrechen Horns an seinem jugendlichen Opfer: Den Mord dichtet Horn dem »Leichtmatrosen« an, zu dem ihn der Leichnam des jungen Mannes inspiriert. Doch fragt Horn sich bereits in Anbetracht des in der Frachtdampfer-Szene plötzlich zum Selbstmord neigenden Tutein beunruhigt: *Wie aber war die plötzliche*

Vertauschung der Personen zu erklären? Die Verkehrung der Handlung? (Jahnn, Niederschrift I, 53)
Sie ist so »zu erklären«, wie auch Tuteins Aufstehen vom Wohnzimmersessel »zu erklären« ist: Von diesem hat Horn sich vor kurzem offenbar selbst erhoben, um das Zimmer zu verlassen und bei der Rückkehr aus der Küche die eigene, soeben vollendete Handlung in alter Gewohnheit als eine zu erinnern, die Tutein in ferner Vergangenheit vollführte.
Nun allerdings, da »Tuteins« leibliche Hülle mit dem Rumpf des Leichnams vernichtet ist und der »Leichtmatrose« nur noch durch die Räume zu »geistern« vermag, die Horn in seinem Lebensbericht zum »Schauplatz der Ereignisse« machte, gelingt es dem fiktiven Verfasser immer schlechter sich über die Realität – die erinnerte wie auch die gegenwärtige – hinwegzutäuschen. Hierauf deutet nicht nur hin, daß Horn es im Zusammenhang mit jener Begegnung mit Tutein im Wohnzimmer plötzlich für möglich hält, daß die der vermeintlichen Vergangenheit angehörende Handlung in Wirklichkeit die Erinnerung einer gegenwärtigen ist; auch daß Horn es unterläßt, Tuteins Handlung zeitlich in die gemeinsame Lebensgeschichte einzuordnen, deutet auf seine Zweifel an deren Realität hin. Besonders deutlich aber zeigt sich Horns aufdämmernde Erkenntnis daran, daß Tutein im Widerspruch zu dem von Horn Berichteten, demzufolge Tutein bereits in mittleren Jahren war, als sie gemeinsam das Haus auf Fastaholm bezogen, bei der Begegnung im Wohnzimmer die Gestalt des achtzehnjährigen Leichtmatrosen von vor achtundzwanzig Jahren besitzt – jene Gestalt also, in der Tutein Horn zuletzt nochmals in seinem Nachfolger von Uchri entgegentrat. »Tuteins« Gesicht bei der Begegnung im Wohnzimmer beschreibt Horn: *Sein Gesicht bewegte noch jugendliche Züge, nichts Starres oder vom Tode Gehemmtes.* (Jahnn, Niederschrift II, 621)
Nach einigen weiteren Sätzen über Tuteins erstaunlich frisches und lebendiges Aussehen fügt Horn verräterischerweise noch eine Bemerkung über dessen Kleidung hinzu: *Er trug den Anzug jener fernen Tage, der seitdem zu Lumpen geworden ist.* Dennoch konnte der Plagegeist von Uchri »den Anzug« nochmals seinem »Koffer« entnehmen und anziehen, um Horn zu provozieren. Mitleidheischend und zugleich merkwürdig abgeklärt fährt dieser über die jüngste Begeg-

nung mit Tutein zu schreiben fort: *Nur berühren konnte ich ihn nicht: Und was wäre natürlicher gewesen, als daß ich diesen Wunsch gehabt hätte.*
Abgesehen davon, daß von »Tutein« nichts mehr übrig ist, was sich berühren ließe, hat sein mörderischer Nachfolger von Uchri Horn den Wunsch, den »Leichtmatrosen« zu »berühren«, inzwischen erfolgreich ausgetrieben. Über den Wunsch nach Berührung, den er eigentlich hätte haben müssen, schreibt Horn: *Aber ich hatte ihn nicht,* [und fügt sogleich erklärend, und auch in diesem Zusammenhang die zeitlichen Verhältnisse verkehrend, hinzu:] *ich konnte ihn nicht haben, weil ich ihn damals (vor vielen Jahren) nicht gehabt habe.*
»Damals, vor vielen Jahren«, das heißt: neulich, vor wenigen Tagen, als Horn sich entschlossen hatte, sich endgültig – und gegen ihr Abkommen – vom »ewigen Freund« zu trennen. *Wir waren durch eine unsichtbare Kluft getrennt, durch jenen unüberbrückbaren Abstand, den wir in der Vergangenheit geschaffen.*
Nun plötzlich, da ihn die Gegenwart seines Handelns in Gestalt von Schuldgefühlen einzuholen droht, ist Horn wieder ganz davon überzeugt, daß es sich bei der Begegnung mit Tutein im Wohnzimmer um ein Déja-vu handelte: *Denn was ich sah, war die Vergangenheit, die in die Gegenwart kraft eines Gesetzes, das ich nicht kenne, indiziert worden ist. Und sie hörte erst auf, als Tutein die Tür hinter sich schloß.*
Doch in diesem Punkt täuscht Horn sich gewaltig. Denn die Vergangenheit hörte keineswegs auf, als »Tutein« die Wohnzimmertür »schloß«, sie ging vielmehr direkt in die Gegenwart von Horns Leben über, die ihm jedoch so unerreichbar ist wie die Vergangenheit und der verstorbene Tutein: *Als ich den Wunsch spürte, ihm zu folgen, um ihn nun endlich zu berühren, da war es wieder die ungemischte Gegenwart.* Die allerdings nicht minder unwirklich ist als die »Vergangenheit«, in der Tutein verschwunden sein soll.
Dies sagt Horn zwar nicht sein vom Glauben an die Linearität des Zeitlaufes beseelter Verstand, doch das Gefühl, das seiner rationalen Erklärung des zeitlichen Ablaufs der Ereignisse widerspricht und das ihn schlagartig überkommt, nachdem Tutein die Tür zur Vergangenheit geschlossen und damit unweigerlich die Gegenwart von Horns einsamem Leben betreten hat: *Da begann mein Herz rasend zu pochen.* [...] *Ich wußte, daß er nicht mehr da war, nicht mehr da sein konnte, daß die Tür, die ich öffnen würde, die Tür zu jenem Zimmer war, in dem von Uchri*

gehaust hatte, und das noch in dem Zustand war, in dem dieser es verließ; daß das Anliegen, um dessentwillen Tutein hineingegangen war, gar nicht mehr erledigt werden konnte, weil es vielmehr vor soundso viel Jahren schon erledigt worden war. Daß ich ein Erinnerungsbild von solcher Schärfe und Stärke, von solcher plastischen Gewissenhaftigkeit, von solcher Tatsachen- und Materiengleichheit wahrgenommen, wie ich es nie zuvor erlebt, weder wachend noch träumend.

Doch appellierten die sich auf Tuteins Gesicht abzeichnenden Züge von Horns jugendlichem Opfer offenbar so intensiv an Horns Gewissen, daß er seinem Verstand zuwider handelte und sich dazu zwang, einen Blick in »von Uchris« Behausung zu werfen: *Dennoch öffnete ich die Tür, und fand das Zimmer, das lange nach Tuteins Tode, kürzlich, Ajax bewohnt hat, und das noch von ihm geprägt ist –.*

Offenbar war Horns Blick über die Spuren der Wut- und Verzweiflungsanfälle hingeglitten, in die sein »Diener« ihn zuletzt getrieben hatte und von denen er dem Leser seiner Niederschrift nicht berichtete: die von zerschmetterten Parfumflaschen und Schminktiegeln stammenden Fett- und Wasserflecken an den Wänden und auf dem Boden und die Asche, die beim Stochern nach Knochenresten aus dem Ofen gewirbelt war. Dennoch hatte Horn nicht erkannt, daß Tutein in seiner, Horns eigener Gestalt mitten in Tuteins beziehungsweise von Uchris Zimmer stand.

Die Zeiten, Räume und Personen aus der Vergangenheit und Gegenwart von Horns Geschichte, die Jahnn beim Schreiben so kunstvoll miteinander verschmolz, daß die verschwiegenen gegenwärtigen beziehungsweise soeben abgeschlossenen Handlungen des imaginären Verfassers zwischen den Zeilen zu erahnen sind, durchdringen einander in dessen Augen nicht. Horn ist ebenso blind für die roten Fäden, die sein Schöpfer quer zum Zeit- und Handlungsverlauf ins Wortgewebe flocht und die sich allmählich zum Muster von Horns Leben verdichten, wie es die Leser des Romans bisher waren: Sie gaben sich im Hinblick auf ihre Geschichten und das Wesen der Zeit derselben Täuschung hin wie ihr literarisches Spiegelbild. Sie glaubten, die Zeit sei unwiederbringlich wie die Ereignisse ihres Lebens, etwas, dessen sie sich lediglich zu erinnern vermögen und das mit ihrem Tod vorüber ist.

Daß dies nur der halben, auf einer subjektiven Einschätzung des Phänomens »Zeit« beruhenden Wahrheit entspricht, verdeutlicht Jahnn nicht nur anhand der komplexen zeitlichen und Erzählstruktur des *Flusses*, sondern auch in jenem Brief vom 29. April 1946 an Helwig: *Du weißt ja, daß die Physik uns keine Definition der Zeit hat geben können, daß sie in Wirklichkeit eine unbekannte Dimension ist.* (Jahnn 1986, 771)

Zwar steht seit der Relativitätstheorie, mit der Einstein das physikalische Weltbild revolutionierte, fest, daß die Zeit keine absolute, sondern eine relative ist; und die Konsequenz, die sich daraus für die Menschen ergibt, wurde – wie von Einstein mit seinem Pazifismus – von dem einen oder anderen Physiker zwar ebenfalls gezogen, aber nicht explizit in einen Zusammenhang mit den neuesten Erkenntnissen über die Zeit und ihre Relativität gestellt.

Im Gegensatz zu der Vorstellung, die man bis dahin von der Zeit gehabt hatte, verläuft diese – wie man damals erkannte – nicht für alle im selben Raum befindlichen Wesen gleich, vielmehr verfügt jeder Ort, jeder Gegenstand und jedes Wesen über ein eigenes Zeitmaß, das stets in Relation zu dem anderer Orte, Gegenstände und Wesen betrachtet werden muß, um eine verbindliche Aussage über den zeitlichen Ablauf eines oder mehrerer Ereignisse zu ermöglichen.

Auf den ersten Blick scheint diese Erkenntnis den subjektiven Eindruck, den die meisten Menschen von der Zeit haben: daß sie etwas Unwiederbringliches, die menschlichen Geschicke Trennendes sei, zu bestärken, indem sie scheinbar sogar die Zeitgenossen und die Menschen voneinander trennt, die zur selben Zeit an einem Ereignis beteiligt sind. Tatsächlich aber revidiert die Erkenntnis von der Relativität der Zeit diesen subjektiven Eindruck grundlegend. Denn die Zeit beziehungsweise die Geschichte, die die Menschen im Hinblick auf ein Ereignis, an dem sie beteiligt sind, trennt, verbindet sie zugleich insofern miteinander, als sie durch dieses Ereignis mit den Zeiten und Geschichten der anderen Beteiligten in einem Verhältnis stehen, aus dem sich bei gleichzeitiger Betrachtung der bestehenden Verhältnisse das Wesen des Ereignisses und der daran Beteiligten ableiten läßt. – So tun wir dies hier am Beispiel von Jahnns Werk

und des Schicksals, das es mit seinem Erscheinen sowohl im Hinblick auf den Autor als auch auf seine Leser und Deuter zeitigt.
Über die Zeit schreibt Jahnn: *Sie hat das Schicksal zu ihrem Inhalt.*
Da Jahnn das schicksalhafte Wesen der Zeit begriffen hatte, konnte er es am Beispiel der Lebenszeit und -geschichte Horns auch so perfekt darstellen. Der Geschichte des Musikers schrieb er das Schicksal des Mörders ein, das Horn mit Tutein und dem Reeder von dem Zeitpunkt seines Lebens an verbindet, in dem er den ersten Mord begeht. Infolge dieses Ereignisses erleidet Horn am Ende der *Niederschrift* denn auch sein gewaltsames Ende.
Daß sein Tod die Folge begangener Gewalttaten ist, sieht jedoch nur, wer, wie Jahnn dies im Hinblick auf das Schicksal im Allgemeinen beschreibt, die von Horn berichteten, scheinbar singulären und zeitlich voneinander geschiedenen Ereignisse gleichzeitig betrachtet, ihr Wesen daraus ableitet und sich auf dieser Grundlage ein Bild von der Situation macht, in der Horn sich seit achtundzwanzig Jahren befindet, auch wenn ihm selbst erst kurz vor dem Tod dämmert, wie es um ihn steht. Jahnn stellt fest: *Da das Schicksal etwas Konstantes ist, also durch die Vergangenheit in der Zukunft nicht geändert werden kann, die Gegenwart im eigentlichen Sinne niemals besteht, also nur ein Integral der Zeit ist, so muß diese Zeit selbst einem unveränderbaren mathematischen Gebilde vergleichbar sein, also etwa einem begrenzten Strich, den wir, oder einige unter uns, unter gewissen Voraussetzungen in seiner ganzen Ausdehnung, jedenfalls in den beiden Abschnitten Vergangenheit und Zukunft gleichzeitig wahrnehmen, wenn Du den Ausdruck gestattest, betrachten können.* (Jahnn 1986, 772)
Die »gewissen Voraussetzungen«, von denen Jahnn hier spricht, und die ihm und – wie er wußte – auch anderen Menschen tiefe Einblicke in das Wesen der Menschen und der Ereignisse ermöglichten, haben allerdings nichts mit Intelligenz oder wie auch immer gearteten seherischen Fähigkeiten zu tun. Sie sind und waren allein damit erfüllt, daß Jahnn sich im Gegensatz etwa zu seiner Hauptfigur nicht scheute, sowohl das eigene als auch das Schicksal anderer – einschließlich der stets damit verbundenen Tragik – einzusehen.
Die zwar verständliche, aber im Hinblick auf die Zukunft unangebrachte Furcht vor der Erkenntnis der Lebenssituation, in der sie selbst und andere sich befinden, hindert die meisten Menschen da-

ran, ihre Situation in der von Jahnn beschriebenen Weise einzusehen, und führte bisher auch dazu, daß die meisten Menschen Jahnns Reflexionen über Zeit und Schicksal mit nicht viel mehr als einem milden Lächeln begegneten. Jahnn stellte fest: *Ein solcher Gedankengang ist den meisten Menschen fremd, sie halten ihn auch nur für eine Spekulation, die außerhalb der Wirklichkeit bleibt.*

Ob dies noch so sein wird, wenn sich herausstellt, daß zahlreiche Leser von *Fluß ohne Ufer* sich auf nicht minder fatale Weise in der Zeit und dem Menschen getäuscht haben, von denen ihre Arbeiten handeln, wie Horn sich hinsichtlich seiner Vergangenheit mit Tutein täuscht, wird sich zeigen. Jahnn war sich beim Schreiben seines Textes jedenfalls bewußt, daß der rote Faden, von dem dieser durchwirkt ist und den er als Autor in einer kunstvollen Übertragung der Mechanik seines eigenen Schicksals auf das des Erzählers mit der eigenen Feder eingezogen hatte, im Leben derer, die sich damit auseinandersetzen, eine Entsprechung finden würde.

Über das Erlebnis mit Tutein im Wohnzimmer schreibt Horn: *Meine Unruhe nach diesem Erlebnis ist grenzenlos. Es ist ein Widerspruch zu aller Erfahrung, die ich bisher gemacht habe.* (Jahnn, Niederschrift II, 622)

Diese »Erfahrung« besteht in seinem wie im Fall der Leser von *Fluß ohne Ufer* vor allem darin, daß sie die Vergangenheit, der Tutein beziehungsweise Jahnn in ihren Augen angehören, für etwas Wirkliches halten, das mit der Gegenwart, in der sie leben, in keinerlei nennenswertem Zusammenhang steht. Horn denkt – und so werden womöglich eines Tages auch seine zahllosen Doppelgänger aus Fleisch und Blut denken –: *Ich wage gar nicht daran zu denken, daß es eine Wiederholung sein könnte, daß mir diese Inversion der Zeit schon vorher begegnet ist – nur daß ich sie nicht beachtet habe oder vernachlässigte, weil das Ereignis oder die scheinbare Gegenwart ebenso gut hätte die echte Gegenwart sein können, da die Personen, die mir erschienen und eine Handlung wiederholten, noch lebten, und deshalb, ohne daß es zu einer Krise des Verstehens hätte führen müssen, ihre Handlung und ihre Erscheinung hätten wiederholen können, als ob es sich um eine neue Zeit und nicht um die alte handelte.*

In diesem Satz klingt deutlich die hunderte Seiten zuvor bereits gefallene und damals auf Horn bereits furchterregend wirkende Bemerkung des Tierarztes: *ES IST WIE IN ALTEN ZEITEN* an (vgl.

Jahnn, Niederschrift II, 272). Sie bezog sich dort auf die auffallende Ähnlichkeit von Uchris mit dem verstorbenen Tutein. Gegen diese sträubte Horn sich, weil eine Identität der beiden die idyllischen »alten Zeiten« mit Tutein im Licht der »neuen Zeit« mit von Uchri erscheinen ließe, die Horn wiederum in einer Kreisbewegung auf dem Weg der Zukunft zurück in die Vergangenheit katapultieren würde: in jene »alte Zeit«, die Horn zu Beginn der Niederschrift zur »neuen Zeit« mit Tutein und damit auch den bereits seit einer Woche verstorbenen jungen Mann wieder lebendig gemacht hatte.

Der Versuch, sich auf diese Weise über die Gegenwart hinwegzutäuschen, entpuppt sich freilich, entsprechend der zeitlichen Inversion, spätestens zu diesem Zeitpunkt von Horns Niederschrift als das Gegenteil des Beabsichtigten. Er stöhnt: *So verjüngen sich im Frühling die Blätter an den Bäumen. Das unbekannte Gesetz nimmt mir den Rest meiner Fassung.* [...] *Welch ein Abgrund, wenn andere bedeutsame Ereignisse von mir in der Zeitenfolge vertauscht erlebt wurden!*

Um in diesen Abgrund nicht blicken zu müssen, tritt Horn rechtzeitig von der Bühne seines Lebens ab. Die Aufgabe, den Abgrund seiner Seele und seines Daseins auszuloten und den zahlreichen zeitlichen, räumlichen, personellen und moralischen Verkehrungen nachzugehen, von denen Horns Bericht geprägt ist, bleibt dem Leser überlassen. Da dieser es jedoch nur um den Preis der Auslotung der Abgründe seiner Seele und seines Daseins tun könnte, die ihm vor Augen führen würde, daß er sich wie sein Spiegelbild im *Fluß* nicht nur im Hinblick auf Jahnn, sondern womöglich auch im Hinblick auf viele andere Autoren getäuscht hat, wird der Leser in den meisten Fällen wohl davon Abstand nehmen und, wie Horn, auf dem Weg naturwissenschaftlicher Erklärungen Ausflüchte aus seiner Erklärungsnot hinsichtlich der Zeitinversion suchen.

Horn schreibt: *Es ist uns verkündet worden, und wir glauben, es begriffen zu haben, daß die Fixsterne am Himmel so weit entfernt sind, daß das Licht, das sie auch nach unseren Augen aussenden, viele Jahre, selbst Jahrausende an Zeit braucht, um vom Ort des Ausgangs bis zu uns zu gelangen. Daß das, was wir allabendlich am Firmament als Gegenwart sehen, abstrakt betrachtet, erledigte Vergangenheit ist. Daß große Teile des von uns bewunderten Bildes der Nacht unbemerkt, vor Jahren schon, können zerstört worden sein; daß nur unsere Zuversicht, unser Vertrauen in die Gravitation, uns an die*

gewisse Fortdauer, an die, wenn auch ferne Gegenwart unter anderen Konstellationen des unausfüllbaren, dünn mit leuchtender Materie angedeuteten Raumes glauben läßt.

Hinsichtlich der Bedeutung dieses Phänomens gab Horn sich, wie seine Ausführungen zeigen, bisher und gibt sich mit ihm fast jedermann derselben Täuschung hin wie hinsichtlich der Zeit und ihrer Relativität. Es ist zwar richtig, daß der Stern, dessen Licht für uns auch nach Jahrtausenden noch sichtbar ist, längst erloschen ist und nicht mehr in der Form existiert, in der er vor Jahrtausenden einmal existierte, aber dies bedeutet keineswegs, daß er nicht mehr existiert. Das Licht, das wir sehen und das noch immer von ihm kündet und weiterhin von ihm künden wird, bezeugt, daß das Gegenteil der Fall ist und der Stern in diesem Licht und in uns, die wir es sehen, seine Zukunft beziehungsweise Gegenwart hat.

Auch wenn Horn das Phänomen noch immer nicht in der vollen Dimension seiner Bedeutung »begriffen hat«, so bietet ihm die lichte Erscheinungsform des längst erloschenen Sterns doch eine – zumindest auf den ersten Blick – vernünftige Erklärung für das Erscheinen Tuteins im Wohnzimmer seines Hauses: *Gleicht mein Erlebnis nicht jenen wunderbaren Vorgängen, die sich über unvorstellbare Entfernungen erstrecken? Jenes winzige, ganz und gar unwichtige Ereignis, daß Tutein vor vielen Jahren das Zimmer durchschritt, wurde es vom Licht ergriffen, in den Raum hinausgeführt, immer weiter getragen, Jahr um Jahr, bis es, immer noch gesammelt, auf einen Spiegel traf, zurückschnellte, wieder wanderte, um an diesem Morgen zur Stelle zu sein, damit ich es sähe?* (Jahnn, Niederschrift II, 623)

Diese beiden seltsam anmutenden Fragen beantwortet Horn bezeichnenderweise nicht. Er läßt sie stehen und begnügt sich mit einer dritten, unmerklich an den zeitlichen und historischen Grundfesten seiner selbst und des Lesers rüttelnden Frage: *Ist die Dimension Zeit am Ende etwas anderes, als man versucht hat uns zu lehren? –*

Diese Frage ist – darauf deutet der Gedankenstrich hin, der dem »fremden Virtuosen« Gelegenheit gibt »seine Kadenz anzubringen« – direkt an den Leser gerichtet; und dieser wird sie schwerlich beantworten können, wenn er sich nicht zuvor als das Urbild erkannt hat, das – genau wie Horn im Wohnzimmer dem unberührbaren Tutein – in dem Raum, in dem er sich lesend und deutend aufhält, in

der Gestalt des Erzählers der *Niederschrift* seinem Spiegelbild gegenübersteht.

Wenn der Leser dies erkannt hat, vermag er, zum Teil im Einklang mit Horns Meinung und zum Teil im Widerspruch zu ihr, festzustellen, daß dessen »Erlebnis« im Wohnzimmer zwar in der Tat »wunderbar« ist und in seiner Wunderbarkeit auch »jenen Vorgängen gleicht, die sich über unvorstellbar weite Entfernungen erstrecken«, daß es aber genau aus diesem Grund überhaupt nicht nötig war, daß jenes »Ereignis«, das Horn für einen »winzigen« und »unwichtigen« Teil der Vergangenheit seines Lebens hält, in den »Raum hinausgetragen« wurde, wo es Horn zufolge auf einen »Spiegel« getroffen sei und in die Gegenwart gewordene Zukunft zurückgespiegelt wurde – denn aufgrund der für Horn mit schrecklichen Konsequenzen verbundenen und sich in der Lichtgestalt längst erloschener Sterne bestätigenden Durchdringung der Vergangenheit mit der Zukunft seines und des Lebens aller Menschen stand der »Spiegel«, den Horn irgendwo weit draußen im Weltraum vermutet, in der Gestalt des »Leichtmatrosen« längst mitten im Wohnzimmer. Als solcher wurde er von Horn jedoch weder erkannt noch erkennt er ihn bei der Reflexion über das Ereignis, noch wird und möchte Horn den Leichtmatrosen in Zukunft als Spiegel erkennen. Denn auf die sich in der Formulierung seiner Frage aufdrängende Frage, warum ausgerechnet er an diesem Morgen zum Zeugen jenes angeblich so »winzigen« und »unwichtigen« historischen Ereignisses wurde, bleibt Horn die Antwort schuldig.

In seiner fragmentarischen Erklärung erscheint die Erscheinung Tuteins, der sein langjähriger Lebensgefährte gewesen sein soll und mit dem Horn sich seit einem Jahr intensiv schreibend beschäftigt, als nicht minder schlichter Zufall als in den meisten Interpretationen von *Fluß ohne Ufer* die oft langjährige Auseinandersetzung der Verfasser mit dem Werk Jahnns und seiner Person.

Die Deuter verkennen die Schicksalhaftigkeit der Auseinandersetzung oftmals gerade dann, wenn sie ihr mit der abschließenden Veröffentlichung ihrer wissenschaftlichen Erkenntnisse ein Ende setzen. Denn mit der Veröffentlichung setzen sie sich rezeptionsgeschichtlich ins Verhältnis zu Jahnn und seinem Werk. Fortan ist ihr Bild, wie das des Dorian Gray im Portrait des Malers Basil Hallward,

im Spiegel des *Flusses* gefangen, und es muß sie nicht, wird sie möglicherweise aber ebenso sehr wie ihr Spiegelbild Horn oder den selbstherrlichen Dorian Gray wundern, wenn ihre Züge sich im Laufe der Rezeptionsgeschichte und unter der ätzenden Einwirkung des »Giftes der Bücher« in die Züge desjenigen verwandeln, der sie beim Schreiben unverwandt aus dem fremden Text heraus anblickte und den sie damals so wenig in sich erkannten, wie Horn sich in »Tutein«. Über das Déja-vu im Wohnzimmer schreibt Horn: *Vielleicht auch, daß jene Wirklichkeit, die mein Auge damals auffing, nur langsam, wie Säure sich durch Metall frißt, die Nervenbahn zurücklegte, immer wieder durch unfaßbare Widerstände aufgehalten wurde, von Zelle zu Zelle kroch, zurückgeworfen wurde, doch nagend weiterdrang, bis sie, zwar nicht erschöpft, nur ungeheuer verspätet, dem Hirn als Sinneseindruck übergeben wurde.*

Nun ist es zu spät für die Erkenntnis, die sich eigentlich zu dem Zeitpunkt hätte einstellen sollen, als sie ihren Text über *Fluß ohne Ufer* schrieben und darüber rätselten, was die »Inversion der Zeit« bedeuten könnte, mit ihrer Erkenntnis aber nicht viel weiter kamen als der Erzähler und am Durchbruch sowohl auf eine höhere Ebene ihres eigenen als auch des Erzählerbewußtseins scheiterten.

So zum Beispiel erging es Jürgen Hassel, der 1971 seine Dissertation *Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnns Erzählen* veröffentlichte. Bereits im Vorjahr präsentierte Hassel die gewonnenen Erkenntnisse über das Phänomen der Zeitinversion in der *Niederschrift* in einem Aufsatz, der 1970 unter dem Titel *Zeit und Inversion der Zeit. Zur »Niederschrift« des Gustav Anias Horn* in *Text und Kritik* erschien. Darin zitiert Hassel unter anderen jene auch hier zitierte Textpassage (vgl. Jahnn Niederschrift II, 622), in der Horn sich allmählich der Konsequenzen bewußt wird, die sein Erlebnis im Wohnzimmer für die Chronologie seines Berichts hat und die auch Hassel mit jenem Satz Horns enden läßt: *Welch ein Abgrund, wenn andere bedeutsame Ereignisse von mir in der Zeitenfolge vertauscht erlebt wurden!*

Daß Hassel zu jenen gehört, die der Auslotung dieses »Abgrundes« in Jahnns Roman auswichen, zeigt sich vor allem in der Art und Weise, wie er die entsprechende Passage auswertet beziehungsweise nicht auswertet. Im Anschluß an das Zitat aus der *Niederschrift*

schreibt er zunächst: *Das heißt: Wenn die Zeit nicht nur als irreversibler Strom zu verstehen ist, sondern wenn es daneben auch die Umkehrung des Ablaufs in die Gleichzeitigkeit gibt, dann gerät der ganze Zusammenhang des Erzählens in Unordnung, weil alles, was mit einem bestimmten Stellenwert in der Zeit, in der Vergangenheit oder in der Gegenwart, erzählt worden war, diesem unbekannten Gesetz unterliegen könnte, tatsächlich einen anderen Stellenwert hätte und in einen anderen Zusammenhang gehörte.* (Hassel 1980, 94)

An dieser Stelle fügte Hassel einen Absatz ein und beendete den Gedankengang – wobei der im letzten Teilsatz gewählte Irrealis bereits konsequent auf die ausbleibende Erkenntnis zuführt: Er hat offenbar die Funktion, das »unbekannte Gesetz«, von dem Horn spricht, als faktisch unergründbare Möglichkeit erscheinen zu lassen. Von einer Übertragung seines Gedankens vom »unordentlichen Zusammenhang des Erzählens« auf dessen konkreten Verlauf und die zeitlichen Zusammenhänge der einzelnen Episoden sieht Hassel ab und beläßt es, wie Horn, einfach »beim Alten«. Mit keinem Satz widmet er sich der Möglichkeit einer Anwendung des Gesetzes der Zeitinversion auf den Zeit- und Ereignisverlauf der *Niederschrift* und hält sich getreu an die unausgegorenen Gedanken seines Spiegelbildes Horn. Dessen Gedanken reproduzierend, bemerkt Hassel: *Vor allem aber ist dann das eine entscheidende Erlebnis, das zur Voraussetzung für den Plan der »Niederschrift« geworden war, anders zu verstehen: die Vision des Reeders zu Beginn der »Holzschiff«-Erzählung.* Sodann zitiert Hassel eine Textpassage, die kurz nach Horns Reflexion über die zahlreiche zeitliche und seelische Widerstände überwindende »Wirklichkeit« steht: *Die Inversion der Zeit ist mir schon einmal begegnet: als ich, versteckt über dem Kielgefüge der ›Lais‹, Stunden verbrachte. Da kam er, Herr Dumenehould, stieß gegen den Tauballen, durchschritt eine Plankenwand. Ich habe zuvor niemals erwägen können – daß der Reeder bei irgendeinem Zeitpunkt, während die ›Lais‹ noch an der Werft des alten Lyonel Escott Macfie in Hebburn on Tyne vertäut lag, eben jenen Weg genommen hatte, den ich ihn schreiten sah, nicht behindert durch jene Bohlenwand mit ihrem Geheimnis aus Kupfer- und Bronzebehältern – weil sie erst der Zukunft gehörte.* (Jahnn, Niederschrift II, 623)

Daß es sich bei dieser Zukunft um die seine handelt, in der er nun als Jahrzehnte älterer Mann, wie einst der Reeder vor dem »schwar-

zen Loch« im Kielraum, im Wohnzimmer seines Hauses selbst vor jenem vieldeutigen »Abgrund« steht, sieht Horn an dieser Stelle allerdings auch deshalb nicht, weil diese Zukunft – wie sich hier zeigt – zugleich die der Deuter seines fiktiven Lebensberichtes ist; und weil diese Zukunft die Vergangenheit auch Hassels bereits bestimmte, bevor sie eingetreten war beziehungsweise eintreten wird, sah Hassel diesen Zusammenhang schon in jungen Jahren ebensowenig ein wie sein um Jahrzehnte älteres Spiegelbild in der *Niederschrift.* Hassel kommentiert die eben zitierte Passage: *Wenn es sich hier tatsächlich um Inversion der Zeit handelt, dann ist die Krise des Verstehens da,* [die Hassel im Hinblick auf sich damals so wenig erkannte wie der einundzwanzigjährige Gustav sie nach seinem Erlebnis im Kielraum im Hinblick auf sich] – *und zugleich der Übergang in eine höhere Stufe des Bewußtseins in einer letzten Erkenntnis, nämlich in der Erkenntnis der ›Wirklichkeit‹ als ›Gleichzeitigkeit‹.*

Von dieser bleibt in Hassels Fall nur zu hoffen, daß sie sein Leben – im Gegensatz zu dem Horns – noch wird bereichern können. Unsere Reflexionen, die im Einklang stehen mit denen Jahnns über die Zeit, gäben Hassel immerhin die Gelegenheit, wenigstens im Nachhinein die bestürzende Erkenntnis zu haben, der er damals so konsequent auswich, daß er die Bestürzung, die die Erkenntnis damals schon in ihm auslöste, nicht verspürte. Kraft der Inversion der Zeit und der Erlebnisse muß diese Bestürzung damals schon ebenso vorhanden gewesen sein, wie sie in der Gegenwart gewordenen Zukunft vorhanden ist beziehungsweise sein wird. Sie wurde von Hassel jedoch bereits in jungen Jahren offenbar als so überwältigend erlebt, daß sie seine Gedanken und Gefühle lähmte und damit die Erkenntnis letztlich doch verhinderte.

Bezeichnenderweise zitierte Hassel damals nicht die der eben zitierten Passage vorangehenden Sätze, die Horn allmählich zur Erkenntnis von der Zeitinversion im Kielraum des Holzschiffes führen und von der tiefen Bestürzung zeugen, die sowohl in seinem als auch in Hassels Fall von der Angst vor der Erkenntnis zeugen, daß sie der andere sind, als der sie sich in jungen Jahren nicht zu betrachten vermochten, und daß sie dies die ganze Zeit über schon waren.

Bevor ihm die Sache mit dem Reeder im Kielraum einfällt, bemerkt Horn: *Es wäre so leicht für mich, wenn ich mir einreden könnte, daß ich*

mich getäuscht habe, daß ich einer Fälschung, einer Halluzination erlegen bin. Doch ganz vergeblich rüttle ich an der Tür dieses Ausweges. Ja, bei dem Versuch, – ich habe den Versuch gemacht –, ist mir eine neue schreckliche Gewißheit gekommen, [eine Gewißheit, die nun um so sicherer eintritt, je konsequenter er und seine Doppelgänger ihr in der Vergangenheit auswichen] *eine Gewißheit, der ich mit allen Willenskräften habe ausweichen wollen – die mir noch vor wenigen Minuten als ungewisse Möglichkeit das Herz bedrängte.* (Jahnn, Niederschrift II, 623)

Wie auch Hassel eine Anwendung der Zeitinversion auf den »Zusammenhang des Erzählens« zwar für möglich hielt, aber tunlichst davon Abstand nahm, diesen »Zusammenhang« herzustellen: *Ich glaubte, daran nicht denken zu müssen, während ich schon daran dachte.*

In dieser Formulierung drückt sich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, von der Horns wie auch Hassels denkerisches und sprachliches Handeln geprägt ist, perfekt aus. Im selben Augenblick, da die Erkenntnis zeitlich Raum greift, wird sie von ihnen in die Unzeit des Nur-Möglichen oder gar Unmöglichen abgedrängt. Hassel schreibt – und zitiert dann den auch hier bereits zitierten Satz, aus Jahnns Brief an Helwig vom 29. April 1946: *Dazu eine Wiederholung aus der anfänglich zitierten Briefstelle:*

Und so bekommen wir am Schluß des Romans unter anderem die Aufklärung, weshalb Gustav im Holzschiff über dem Kiel den Reeder sehen konnte, daß sich ihm dort sein Schicksal zeigte – in Form einer Inversion. (Vgl. Hassel 1980, 95)

Im Anschluß an diesen recht deutlichen Hinweis Jahnns auf die projektive Beziehung zwischen Horn und dem Reeder meint Hassel: *Diese Aussage kann vorerst nur schwer inhaltlich verstanden werden, obwohl es auch dafür, wenn man die Metamorphosen verfolgt, die die Gestalt des Reeders im Verlauf der »Niederschrift« mitmacht, eine Erklärung gibt.*

Die Möglichkeit, daß Horn – bei aller offensichtlichen Ähnlichkeit, die sich zwischen ihm und de Rochemont erkennen läßt – der Reeder ist und es folglich auch im Alter von einundzwanzig Jahren im Kielraum des Holzschiffes bereits war, ein angehender Mörder, der seine Verlobte umbringt – diese überaus naheliegende Möglichkeit räumt Hassel mit der Formulierung, daß Jahnns Aussage »nur schwer inhaltlich verstanden werden kann«, sogleich aus. Für möglich – wenngleich er mit keinem Satz näher darauf eingeht – hält

Hassel es hingegen, daß Jahnn mit diesem »Schicksal«, das sich Gustav in Gestalt einer Zeitinversion im Kielraum gezeigt habe, die schicksalhafte Reihe meinte, die sich in der Tat, leicht nachvollziehbar und in wechselnden Gestalten über Ma-Fu, Uracca de Chivilcoy, den Alten und andere Emanationen seines Schicksals nach der Begegnung mit dem Reeder im Kielraum im zweiten Teil der Trilogie abzeichnet.

Daß die Exponenten dieser Reihe, die mit dem Fremden im Rotna-Hotel beginnt und mit dem inzwischen verstorbenen Reeder endet, den Jahnn am Ende der *Niederschrift* als Hirngespinst des Erzählers entlarvt, von Horn selbst verkörpert werden, entgeht Hassel allerdings ebenso wie die Tatsache, daß er durch die Unterlassung einer näheren Untersuchung dieser Reihe und des Verhältnisses zwischen Horn und dem Reeder vor einer näheren Untersuchung des Verhältnisses zwischen sich selbst und Horn beziehungsweise Jahnn zurückschreckt. Bezüglich Jahnns Äußerung über die Emanation von Gustavs Schicksal in der Gestalt des Reeders schreibt Hassel: *Aber sie kann als eine Aussage über das Verhältnis von Wirklichkeit und Bewußtsein verstanden werden.*

Auf welchem Weg Hassel zu dieser scheinbar weit hergeholten Deutung von Jahnns Satz gelangt, ist zunächst nicht klar ersichtlich. Erst im Zusammenhang mit den darauffolgenden Sätzen läßt sich ein Schluß ziehen. Denn sie zeigen, daß das »Bewußtsein«, von dem Hassel spricht und das die sich durch die »Zeitinversion« ergebende Gleichzeitigkeit der Ereignisse grundsätzlich nicht wahrzunehmen vermöge, kein anderes Bewußtsein als sein eigenes ist, das er als Norm setzt. Nachdem er in diesem Zusammenhang eine weitere Textstelle zitiert hat, behauptet Hassel: *Will das Bewußtsein diese w i r k l i c h e W i r k l i c h k e i t* [als die Jahnn die Gleichzeitigkeit in der *Niederschrift* gelegentlich bezeichnet] *erfassen, so muß es sie notwendigerweise verfälschen, muß sich täuschen; denn seine Zeit ist nicht die ›Gleichzeitigkeit‹, sondern das Nacheinander in Vergangenheit und Zukunft.*

Daß es, wie sich hier zeigt, sehr wohl möglich ist, bei gleichzeitiger Betrachtung der eben nur scheinbar nacheinander erfolgenden historischen Ereignisse deren Wesen – und das heißt nichts anderes als die Wirklichkeit dieser Ereignisse – zu erfassen, ist Hassel unvorstellbar. Er meint: *Dem Bewußtsein begegnet die w i r k l i c h e W i r k-*

lichkeit nur in Halluzinationen, in der Inversion der Zeit, die es, indem es sie seiner Deutungsmöglichkeit unterwirft, verfälschen muß.
Dabei merkt Hassel nicht, wie bewußt er hier die »Deutungsmöglichkeiten« der *Niederschrift* einschränkt, deren surreal und phantastisch anmutende fiktive Ereignisse geradezu danach schreien, durch eine zeitliche, räumliche und semantische Neuordnung vom Leser »verwirklicht«, in die Realität umgesetzt zu werden. *So gesehen, beruht auch der Plan der »Niederschrift« auf einer Täuschung, und die Erzählung von der Wirklichkeit ist eine Fälschung.* Eine »Fälschung« des Ich-Erzählers, die vollständig als solche entlarvt und berichtigt zu werden vermag.
Statt diese Berichtigung vorzunehmen, fügt Hassel jedoch auch hinter dem zuletzt zitierten Satz einen Absatz ein und fährt danach in Abschnitt fünf seines Aufsatzes fort: *Damit ist die Frage nach der Bedeutung von Zeit und Inversion der Zeit in der »Niederschrift« annähernd geklärt;* und fügt bescheiden und in Anbetracht der ihm zur Verfügung stehenden begrenzten Seitenzahl hinzu: *freilich nur annähernd.*
Wirft man einen Blick in seine etwa zeitgleich erschienene Dissertation, so zeigt sich allerdings, daß es Hassel – was angesichts seiner Argumentation nicht wundert – nicht gelang, auch nur ein einziges der zwischen den Zeilen des Romans verborgenen Lebensgeheimnisse des Erzählers zu lüften. Hassel begreift die »Inversion der Zeit« auch in seiner Dissertation unter rein formalen Gesichtspunkten, inhaltlich hält er sie für vollkommen bedeutungslos. Zu Beginn des Aufsatzes *Zeit und Inversion der Zeit* stellt er fest, daß Jahnn *den Begriff Inversion offenbar in ganz bestimmtem Sinne und mit ganz bestimmter Absicht* gebraucht: *Er weiß, daß Inversion ein kompositorischer Begriff ist, und er weist gerade in den Briefen an Helwig wie auch an vielen anderen Stellen immer wieder darauf hin, daß er den Roman nach musikalischen Kompositionsprinzipien strukturiert habe.* (Vgl. Hassel 1980, 87)
Diese Aussage entspricht zwar weitgehend den Tatsachen, aber daß Jahnn den Begriff der »Inversion« der Musikwissenschaft entlehnte und des öfteren auf die musikalische Struktur des Werkes verwies, bedeutet nicht, daß die »Inversion« für ihn ein ausschließlich formales »Prinzip« war. Dies war sie vielmehr für den Interpreten Hassel,

der mit dieser Einschränkung einer inhaltlichen Auswertung des Phänomens in konkretem Bezug auf das literarische Werk auswich.
Im Verlauf dieser Studie war hingegen zu erkennen, daß sich bei konsequenter Beachtung des Strukturprinzips der Inversion keineswegs nur formal, sondern auch inhaltlich überaus erhellende Zusammenhänge herstellen lassen, die eine vollständige, der erzählten Zeit wie der Erzählzeit enthobene Neufassung des fiktiven Geschehens ergeben.
In Abschnitt fünf seines Aufsatzes *Zeit und Inversion der Zeit* unternimmt Hassel einen letzten Versuch, das eingeschränkte Bewußtsein zu überwinden und sich zu einer bedeutenderen Erkenntnis durchzuringen. Auf der Grundlage von Horns Zeitbegriff stellt er eine These über die besondere Erzählsituation der *Niederschrift* auf. Wenig später aber stellt er nicht ohne unterschwellige Resignation fest: *Die Inversion der Zeit als Ausdruck der Gleichzeitigkeit übersteigt jedoch das Ich-Bewußtsein; eine solche Zeit kann nicht eine Ich-Erzählung strukturieren, sie kann eigentlich nur durch einen Erzähler, der nicht das Subjekt des Erzählens selbst ist, verwirklicht werden.* Diese Behauptung entspricht zwar nicht ganz den Tatsachen, denn – wie wir beobachten konnten: – setzte Jahnn die »Gleichzeitigkeit« sehr wohl zur »Strukturierung» von Horns »Ich-Erzählung« ein; doch Hassels Gedanke einer Horn übergeordneten Erzählinstanz zielt in die richtige Richtung: *Da aber – wie wir gesehen haben – in der »Niederschrift« auch die Gleichzeitigkeit, als Inversion der Zeit, eine gewisse Rolle spielt, muß hier zugleich ein Erzähler aktiv sein, der das erzählende Ich je und je übersteigt und damit in Frage stellt. Andeutungen für eine solche erweiterte Erzählperspektive gibt es im Roman genug.*
Als »unerhörtes« Beispiel (vgl. Hassel 1980, 87) für eine derart »erweiterte Erzählperspektive« führt Hassel sodann den fiktiven Herausgeber der *Niederschrift* an, der auch für die Existenz der fiktiven Dokumente am Ende des Romans verantwortlich zu sein scheint. Tatsächlich aber verweist auch diese, Jahnn mitunter zwar näherstehende, jedoch keineswegs mit ihm identische Erzählinstanz letzten Endes auf die einzigen wirklich distanzierten Beobachter des Geschehens, Jahnn und – falls er in der Lage ist, sich aus der Perspektive der Erzählinstanzen zu lösen und den Schöpfungsprozeß des

Werkes nachzuvollziehen – den Leser beziehungsweise Deuter der *Niederschrift*.

Da auch Hassel zwischen Jahnns Roman und Horns Aufzeichnungen nicht zu unterscheiden wußte und die fiktiven Elemente des Romans für Elemente von dessen Schöpfungswirklichkeit hielt, begnügte er sich mit dem fiktiven Herausgeber als Erzählinstanz, die in der Hierarchie der Instanzen an höchster Stelle steht. Überdies hielt Hassel es für möglich, daß man bei der Untersuchung jener wie auch immer gearteten Hierarchie zu einem Ergebnis kommt. Er schreibt – und plante damit möglicherweise ein niemals verwirklichtes Habilitationsprojekt –: *Zu untersuchen bleibt, wie dieser ›Fremde‹ sonst – etwa in dem Motivkreis des ›Widersachers‹ und in den vielfachen Verwandlungen, die die Gestalt des Reeders annimmt – repräsentiert ist.* (Hassel 1980, 96)

Auch an dieser Stelle fügt Hassel wieder einen Absatz ein und fährt fort: *Aber auch ohne diese Untersuchungen ist durch die Darstellung der Zeit-Strukturen deutlich geworden, daß in der »Niederschrift« zwei Erzählperspektiven zugleich das Erzählen bestimmen: auf der einen Seite die Perspektive des medialen Ich, in die jeder Leser nolens volens hineingezogen wird, auf der anderen Seite eine übergeordnete Perspektive, die sich erst bei näherem Hinsehen, spätestens aber doch am Ende des Romans erschließt.*

Tatsächlich »erschließt sich« – wie sich in Kürze zeigen wird – weder Hassel noch einem anderen Leser durch jene fiktiven Dokumente am Ende des Romans etwas. Auch sie sind Teil der Berichtfiktion, die der Leser aus eigener Kraft zu deuten hat, zumindest, wenn er über ein paar Erkenntnisse mehr verfügen will als der Ich-Erzähler und der fiktive Herausgeber. Mag er sich diese Mühe nicht machen und geht mit den Ergebnissen seiner Lektüre dennoch an die Öffentlichkeit, ist es nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, daß es ihm eines Tages, in naher oder ferner Zukunft, ergehen wird wie Hassel und Horn. Dieser bemerkt: *Das untrügliche Zeichen der Inversion aber scheint mir der Schrecken, die Bestürzung zu sein, die ihr unmittelbar folgen. Die Gestalten der Unruhe folgen ihr; sie ist davon nicht begleitet.* (Jahnn, Niederschrift II, 624)

Denn über hunderte Seiten und viele Jahre hinweg hat Horn und hat auch mancher Deuter sich der Täuschung hingegeben, die er für die Wirklichkeit hielt. *Sie ist von keinerlei Erregung besonderer Art beglei-*

tet. Sie gibt sich vielmehr den Anschein, der wissenschaftliche Sachverstand in Reinform zu sein. *Sie hat keinen Herold, der sie ankündigt, doch einen Henker, der ihr nacheilt.* Und zwar die bestürzende Erkenntnis, jahrelang falsch gelegen zu haben mit verschiedensten Urteilen über andere Menschen, vor allem mit den kritischen über die, die diese Urteile doch scheinbar so sehr verdient haben.

Horn stellt fest – und dasselbe könnten Hassel und Konsorten über Jahnn sagen –: *Der Reeder, Herr Dumenehould de Rochemont, ist tot. Das ist bezeugt.* [...] *Allein, die Tatsache seines Sterbens ist ohne Kraft, weil er die feste Plankenwand eines Schiffes hat durchschreiten können.* Wie auch Jahnn auf dem Weg seines Werkes das Leben der Leser und Deuter nach seinem Tod noch betreten kann: *Er wird sein, solange ich bin. Er hat sein Leben gelebt, ich das meine.* Das Gleiche könnten Jahnns Interpreten über sich und diesen sagen. *Gleichwohl müssen unsere Sphären einander durchdrungen haben. Ich weiß nicht zu welcher Zeit, mit welcher Absicht, mit welcher Wirkung.* »Zu« der »Zeit«, als sie *Fluß ohne Ufer* zum ersten Mal zur Hand nahmen, »mit« der »Absicht«, Einblick in die wahren Verhältnisse zu gewinnen, und »mit« der »Wirkung«, daß der eine oder andere unter ihnen die wahren Verhältnisse noch einsieht, bevor er wie sein Spiegelbild im Text von der Bühne des Lebens abtritt. Über den »Reeder« schreibt Horn: *Ich habe ihn für meinen Widersacher gehalten. Ich weiß inzwischen, mein Gegner hat eine eigene Gestalt, er braucht die eines anderen Menschen nicht zu entlehnen.*

Sein Gegner ist Horn wie mancher Deuter des *Flusses* sich selbst – und nicht de Rochemont, Ma-Fu, de Chivilcoy oder Jahnn, Kafka, Nabokov, Lasker-Schüler oder wir. Über sein anderes Ich mutmaßt Horn resigniert: *Vielleicht, in jenen fernen Zeiten hat ER noch mit mir gespielt, hat sich verkleidet, ist mir in der Maske von Menschen begegnet.* Autoren unterschiedlichen Geschlechts und unterschiedlicher Begabung. *Aber immer schon war es ER. Ich war ihm hartnäckig genug, daß er sich endlich verraten mußte, sich bloßstellen.* (Jahnn, Niederschrift II, 625)

Daß die anderen immer Jahnn in IHM sehen würden, war und ist dabei durchaus Teil des Plans. *Ich wollte nicht widerrufen. Ich widerrufe nicht.* Auch wenn sie mich davonjagen wie Horn seinen Diener davonjagt. *Er hat mir den Werwolf ins Haus geschickt*, schreibt Horn über den rätselhaft vertrauten Gegner. *Ich habe gehört, wie der des Nachts Wasser schlappte.* Und habe ihn dafür in den Tümpel gestürzt. – *Heute*

aber habe ich Tutein gesehen. Er hat keines der Worte gesprochen, die er hätte sprechen müssen.

Horn, reumütig der alten Zeiten gedenkend, hat sich diese Worte hunderte Seiten zuvor schon zurechtgelegt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 219) und wiederholt sie hier nochmals sinngemäß: *Wenn ich ihm jemals wieder begegnen würde, dann müßte es als Fleisch in seiner Gestalt sein, und es würde nur zwei Möglichkeiten der Mitteilung für mich geben. Entweder, daß er sagte: »Ich bin wieder da.* [...] *Ich bin Fleisch, kein Gespenst. Ich bin zu allem bereit. Mit dir zu essen, zu trinken, selbst zu den Ausschweifungen. Aber das Haus verlasse ich nicht. Ich warte hier immer auf dich, wenn du gehst.«* (Jahnn, Niederschrift II, 620)

So, wie es in der Zeit, als »von Uchri« bei Horn hauste, gewesen war. *Oder: »Es ist so weit. Komm!«* Doch nicht einmal mehr diesen Gefallen tat der treue Diener seinem Herrn am Morgen im Wohnzimmer: *Er hat kein Wort gesagt.* (Jahnn, Niederschrift II, 625)

Es bleibt Horn nicht erspart, das Urteil über sich selbst zu fällen. *Bin ich es, der diese Rede halten soll: »Es ist so weit.«?*

Auf diese Frage bleibt er, der bisher kaum je darum verlegen war, Tutein oder auch von Uchri seine Worte in den Mund zu legen, die Antwort schuldig. Lediglich die Erscheinung Tuteins am Morgen im Wohnzimmer seines Hauses deutet diskret darauf hin, daß er sich die Antwort längst gegeben hat. Denn Tuteins Erheben von Horns Platz im Wohnzimmer spiegelt nicht nur die soeben vollendete Vergangenheit, sondern – in konsequenter Anwendung der Inversion der Zeit auf jede Szene der *Niederschrift* – auch die nahe Zukunft seines Lebens. Wie Tutein in dieser Szene vom Tisch aufsteht und Horn es schon unzählige Male zuvor selbst getan hat, wird er sich bald ein letztes Mal von jenem Sessel erheben, und zwar in dem Augenblick, da die Ankunft seines Mörders ihn nötigt, die Feder aus der Hand zu legen und das Wohnzimmer zu verlassen, um im Stall einen gewaltsamen Übergriff auf die geliebte Stute abzuwenden.

Wie schon bei seiner Begegnung mit de Rochemont im Kielraum zeigt sich Horn bei seiner Begegnung mit Tutein am Morgen das Schicksal, das ihn demnächst ereilen wird und das er mit dem jungen Mann teilt, den er einst ermordete und der nun wiederum Horns eigenem Mörder die Gestalt leiht.

Den Widerstand gegen dieses Schicksal erhält Horn allerdings ebenso aufrecht, wie es die Interpreten tun werden, die nun das Schicksal des Autors teilen, gegen das dieser sich seinerzeit nicht minder verzweifelt auflehnte. Entsprechend könnten die Deuter von *Fluß ohne Ufer* sich hinsichtlich des Verdachtes zur Wehr setzen, dem sie hier gerade so ausgesetzt sind wie Horn dem Verdacht von Uchris und wie Jahnn einst ihrem Verdacht ausgesetzt war: *Er vermutet, daß es eine Lust ist, jemand lebend zu zerreißen. Er ist der Werwolf, wenn er selbst es auch nicht weiß.* So könnten auch sie sich beklagen, wie Horn sich über von Uchri beklagt und wie Jahnn sich über die beklagte, von denen er sich falsch beurteilt fühlte: *Er hat die Gestalt des Menschen, das erleichtert die Täuschung, und ich hätte Lust an dieser Gestalt haben können, wie an all den anderen, die sich mir angeboten haben, und die ich nahm. Ihn verschmähte ich*, werden sie wie Horn über von Uchri wahrscheinlich eines Tages auch über mich sagen und mich totschweigen. *Die Schmach, daß ich unfähig gewesen wäre, Tutein zu lieben, durfte der Diener des Reeders an mir nicht entdecken.*

Doch so sehr sie sich auch dagegen sträuben, die zwischen ihre Zeilen gestreute Saat des Zweifels wird in ihren Texten wie in ihren unsterblichen Seelen aufgehen und Wurzeln schlagen: *Wo befinde ich mich mit meinen Vorstellungen? Entgleiten mir die Zusammenhänge der Wirklichkeit?* Wo sie doch glaubten, der andere habe den Überblick verloren.

Jahnns Äußerungen über die »Inversion der Zeit«, die ihnen damals ein Zeichen latenten Irrsinns zu sein schienen, klingen nun, nach fünf Jahrzehnten Rezeptions- und Forschungsgeschichte entsetzlich vernünftig. Hinsichtlich der zuvor abgegebenen Erklärungen zur »Inversion der Zeit« schrieb Jahnn am 29. April 1946 – und nahm beziehungsweise nimmt damit die Zukunft der *Fluß*-Rezeption trefflich vorweg –: *Ich will mich nun bei meiner eigenen Beobachtung nicht auf Svedenborg berufen, brauche es auch nicht mehr, denn unsere letzte Vergangenheit hat meine Beobachtung oder Annahme auf ganz unerhörte und unerwartete Weise bestätigt.* Wo wir vierzig Jahre nach Jahnns Ableben zu Zeugen von dessen lebhaftem Protest gegen den Umgang mit seinen Werken und seiner Person werden, da wurde Jahnn es 1946 angesichts einer anderen Ungerechtigkeit: *Als man nämlich die berüchtigte Atombombe, für die Herr Truman die volle Verantwortung übernommen*

hat, auf Hiroshima geworfen hatte und dadurch den plötzlichen Tod von ein paar Hunderttausend verursachte, zeigte es sich, daß diese gegen die Vermessenheit protestieren konnten. Wie es der junge Mann, der dem Mörder Horn zum Opfer fiel, in Gestalt von Uchris und wie Jahnn es hier in unserer Gestalt kann. Über den Schauplatz des Abwurfs der ersten Atombombe berichtete Jahnn: *Als nämlich alles vorbei war und selbst Amerikaner sich in die Nähe der gefährlichen Trümmer wagten, (Radioaktivität) sahen einige, was nicht mehr zu sehen war und was sie vorher nicht gesehen hatten, lebende Menschen, die über eine Brücke gingen, die nachweislich nicht mehr bestand.* Wie auch wir Jahnn sehen, obwohl er nicht mehr zu sehen ist und wir ihn vorher noch nie gesehen haben. In und durch uns lebt er weiter.

Boëtius aber, der, als er seine Dissertation schrieb, Jahnn nicht in sich und sich nicht in Jahnn erkannte, kommentierte die eben zitierten Sätze in den sechziger Jahren folgendermaßen: *Jahnn glaubt allen Ernstes an Erscheinungen, die man gewöhnlich als ›zweites Gesicht‹ ins Reich des Aberglaubens verweist oder als parapsychologisches Phänomen ernst zu nehmen geneigt ist.* (Boëtius 1967, 57)

Ich weiß nicht, ob Boëtius das nach allem, was hier über sein »zweites Gesicht« zum Vorschein kam, zu denken geben wird. *Ich weiß nicht, ob das irgend einem der hohen Herren zu denken gegeben hat. Mir hat es zu denken gegeben, und ich weiß, daß sich die Natur nicht alles gefallen läßt, auch nicht von Siegern. Aber abgesehen von der Zukunft, die in dieser* [ganz und gar gegenwärtigen] *Vergangenheit* [der Worte Jahnns vom 29. April 1946] *schon sichtbar ist, es war und ist eine Bestätigung, daß die Handlung in meinem Roman, soweit sie sich mit dieser Frage befaßt, das Aktuellste ist, was es gibt, und nicht mehr eine Theorie, sondern die Wirklichkeit ist, das »Unausweichliche«.*

Auch für Hassel, der Boëtius zwar ebenfalls kritisiert, aber mit seiner Auffassung nicht minder falsch liegt als dieser: *Nimmt man diesen Gedanken* [Jahnns] *realistisch-psychologisch und nicht erzähltechnisch, so wird der Normalverstand tatsächlich nur von Spekulation und Parapsychologie reden.* (Hassel 1980, 87)

Die von Jahnn postulierte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist mitnichten ein rein »erzähltechnisch« auffaßbares oder »spekulatives« Phänomen. Sie ist ein Phänomen der Wirklichkeit und als solches sowohl sprach- und textlogisch wie auch psychologisch zu be-

greifen; nicht aber auf der Basis einer Psychologie, die auf einer falschen Vorstellung von Zeit und Geschichte beruht; und nicht auf der Basis einer Sprach- und Literaturwissenschaft, die den fatalen Irrtum der Psychologie hinsichtlich der Zeit nicht nur kritiklos übernimmt, sondern auch jede formallogisch richtige Aussage für eine inhaltlich richtige hält. Der auf derart falschen Prämissen beruhenden Psychologie sowie der Sprach- und Literaturwissenschaft entging es bisher denn auch völlig, daß wir es in Jahnn mit einem par excellence psychologisch arbeitenden Autor zu tun haben. An die falschen Voraussetzungen der Psychologie knüpfte er zwar weder in seinem literarischen noch in seinem essayistischen Werk an, doch am 24. Februar 1947 gab er Helwig hinsichtlich der *Niederschrift* deutlich zu verstehen: *Den Aufbau und die Zersetzung von Seelen zu beobachten, ganz gleichgültig, was sich ergibt, scheint mir das einzige Fesselnde eines Epos zu sein.* (Jahnn 1986, 787)

Da Jahnn sich bewußt war, daß er damit ein Thema gewählt hatte, das den einen oder anderen Leser nicht nur »fesseln«, sondern letztlich auch jeden betreffen würde, fuhr er – wie schon einmal zitiert – nicht ohne Zuversicht fort: *Der »Fluß« wird bestimmt eine Zukunft haben. Ob er eine nahe Zukunft hat, bleibt fraglich.*

Jedenfalls haben alle, die sich über *Fluß ohne Ufer* äußerten, dazu beigetragen, daß dieses Werk eine Zukunft hat und damit auch dessen Autor. Im Gegenzug sorgten Jahnn und sein Werk wiederum dafür, daß auch die Werke der Interpreten ihre Zukunft darin haben. Verträumt ließ Jahnn Horn schwärmen – und sah damit in der Gegenwart des Schreibens bereits voraus, was heute erst der Fall ist –: *In einem anderen Erdteil, vielleicht in dieser Stunde, tritt ein Orchester zusammen und beginnt eine Probe zu meiner Symphonie. Knaben, die noch nicht onaniert haben, Frauen, die nicht mehr menstruieren, Männer, die im Fleische vollkommen sind, und wieder Frauen, die ihnen darin gleichen, vergessen ihr eigenes Schicksal, versenken sich in das Bild der Noten, prüfen lautlos ihre Stimme, um schnell, wenn die Hand des Dirigenten ihnen das Zeichen gibt, in die Trompetensignale, in die dunklen Stöße der Holzbläser und Posaunen, in den Ostinato der Bässe und den schillernden Wasserfall der Streicher mit ihrer Kehle einzufallen, mit klaren Dreiklängen, leuchtende Farben der würzigen Durlandschaft.* (Jahnn, Niederschrift II, 626)

Einige, und selbst angesehene Interpreten versuchen sich und haben sich wie die Sänger des Chores im Buch beim Lesen an Jahnns Werk versucht, haben und vergessen noch immer sich selbst und ihr eigenes Schicksal dabei und stimmen in ihrer Versunkenheit in die Zeichen die Melodie der »großen Symphonie« vielleicht eine Spur zu früh oder zu schräg an. Doch auch diese »Sänger« stehen wunderbarerweise im Einklang mit dem »Stück« und seinen »Noten«. *Aber schon fürchten sie sich vor den schweren Worten des chinesischen Dichters.* – – Der mit seinen Worten – worauf die beiden Gedankenstriche anstelle von Litaipes Gedicht hindeuten – auch für den »Dichter« Jahnn und dessen »schwere Worte« steht. Vor ihnen »fürchten« sich die Interpreten, weil sie während des Lesens das uneingestandene Unbehagen an ihren persönlichen Lebensumständen auf Jahnns Worte übertragen, wie auch Jahnn dies seinerzeit – im Gegensatz zu ihnen allerdings ganz und gar bewußt – mit seinem Unbehagen tat, das er in die Worte Horns einfließen ließ wie Litaipe das Licht des Mondes in die seinen: *DAS LICHT DES WEISSEN MONDES FÄLLT AUF DIE STRASSE. ES IST WIE SCHNEE. ICH DENKE AN MEINE HEIMAT.*

Unter diesem Gesichtspunkt ist die auf den ersten Blick so kalt leuchtende »Straße« zwischen den Zeilen von *Fluß ohne Ufer* der gemeinsame Lebensweg all derer, die schreibend und lesend darauf wandeln, zeugt von deren persönlichem Schmerz, ihrer aller Furcht und dem Entzücken, das ihnen das Lesen bereitete, das hierdurch wiederum aufs Innigste mit Jahnns Schreiben und seinem Leben verbunden ist – ein papierweißes Refugium, das wie das Licht der Sterne am Nachthimmel auch dann noch von ihnen zeugt, wenn sie, wie der Stern selbst, längst vergangen sind.

Daß auch Jahnn dies so sah, zeigt sich im letzten Gespräch, das Horn kurz vor seinem Tod mit dem Tierarzt Lien führt, der Horn zuvor eine Weile lang ebenso entsetzt gelauscht hat, wie viele Leser Jahnn beim Lesen des *Flusses* lauschen. Wenn sie genau hinhören, dringt plötzlich die helle Stimme des Autors durch den Strom obskurer Gedanken, die sie bis dahin, fast taub vom Ansturm dunkler Worte, vernommen haben: *»– Ich habe meine Gedanken wie jeder andere, und sie sind sicherlich einfältig wie die der anderen; aber zuweilen sehe ich ein Bild*

dieser Welt, das ich nicht vergessen und ebenso wenig deuten kann.« (Jahnn, Niederschrift II, 597)

Denn es ist jenes »Bild«, das schon so viele Menschen in irgendeinem Augenblick ihres Lebens zu Gesicht bekamen und das in ihrem kollektiven Gedächtnis als Symbol verankert ist, dessen Bedeutung, wie auch die der Worte von *Fluß ohne Ufer*, niemals festgelegt werden kann. Mitten im dunklen Fluß der Worte spricht Jahnn den Leser mit Horns unhörbarer Stimme direkt an: *»– Wenn der Mond voll am Himmel steht – Sie kennen das Bild so gut wie ich – die Wiesen dampfen, in allen Gräsern nistet Tau, die Kronen der Laubbäume stehen dunkelglänzend in einem Meer aus dünn gesponnenem Licht – und plötzlich schweigt die Erde – sie schweigt, so daß die Stille dröhnt* [von zahllosen unausgesprochenen Bedeutungen, die »das Bild« aufgrund der Gefühle besitzt, die es in verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten ihres und des Lebens der Menschheit auslöste und bis heute auslöst] – *dann spüre ich, daß ich mit allem einverstanden bin; – weil ich die Wirklichkeit für ein Trugbild nehme, für den Schatten einer anderen Welt, aus der ich gar nicht entfernt werden kann. (Ich halte das Wirkliche sehr oft für einen Mißgriff der Erscheinung.)«*

Denn jenes »Bild« ist wie auch das Werk, in das Jahnn »das Bild« des Mondes in den verschiedenen Dimensionen seiner Bedeutung einarbeitete, nur eines von zahllosen Bildern, die sich den Menschen im Bild des Mondes präsentieren. Dadurch wächst dem »Mond« sein großer ideeller und symbolischer Wert zu. *»Ich weiß dann: was ich sehe, habe ich schon vor undenklich langer Zeit gesehen, doch eindrucksvoller, faßbarer, nicht abgeschwächt oder durch Härte – durch die Schöpfungshärte entstellt – wie das Augenblickliche.«* In der Summe der Zeiten, Räume und Sichtweisen, die man im Hinblick auf »das Augenblickliche« einzunehmen vermag, reift es zu seiner eindrucksvollen Schönheit, die es auf rätselhafte Weise nun auch für uns besitzt. *»Das verwundert mich sehr«*, schrieb Jahnn vor Jahrzehnten anläßlich der Niederschrift der *Niederschrift. »Es verwundert mich, immer wieder, denn es wiederholt sich.«* Wiederholte sich wie sich in Jahnns Leben auch das Leidvolle und Entsetzliche wiederholte. *»Es wiederholt sich, daß ich die Welt wie etwas seit jeher Vertrautes begrüße – und alle schwindelerregende Angst vergeht – – denn das Phantom hinter den Dingen, das Eigentliche, die sonderbaren Dimensionen aus Blei und Licht* [erkennbar im schwarzen Drucksatz

der lichten Seiten von *Fluß ohne Ufer* und dessen Interpretationen], *»werden mir bleiben. – –«* In einer unendlichen Verdünnung dessen zwar, was diese Person namens Jahnn einmal war, aber doch weithin und weiterhin in und durch die Rezeptions- und Forschungsgeschichte sichtbar wie das Licht all der erloschenen Sterne am nächtlichen Firmament.

Für das Werk selbst setzte der Prozeß der Verdünnung schon zu Lebzeiten des Autors ein, in dem Augenblick, als *Fluß ohne Ufer* aus der Unterwelt von Jahnns Schreibtischschublade hervorsprudelte und das Licht der Welt erblickte. Mit den ersten Besprechungen hat das Werk – wenn auch unsichtbar anhand der nahezu unveränderten Worte der verschiedenen Werkausgaben – die ersten Verwandlungen erfahren und erscheint seit mehr als fünfzig Jahren bereits im Licht der Interpretationen, die in den abgründigen Zeichen Raum finden. In ihrer gegenseitigen Bezogenheit und Beziehbarkeit aufeinander sind diese Zeichen von zahllosen Deutern nahezu unendlich kombinier- und deutbar. Die hermetische Geschlossenheit des Ganzen bedingt die Offenheit seiner Bedeutung. Jahnn wertete sie als so großen Vorzug seiner Arbeit, daß er sich stets weigerte, sie oder auch die Deutungen zu kommentieren, die an sie herangetragen wurden. Nur dann begehrte er dagegen auf, wenn man ihm damit unterstellte, er als Autor habe in seinem Werk das gesehen oder nicht gesehen, was der Leser darin sah.

Was Jahnn in seinem Werk sah, läßt sich nur noch anhand einiger weniger Hinweise feststellen, von denen hier die meisten bereits gezielt herausgegriffen wurden, um zu zeigen, wie unpersönlich das Werk trotz des großen persönlichen Engagements seines Verfassers ist und bleiben wird. Was aber die Deuter in *Fluß ohne Ufer* sahen und sehen, das ging in den Augen des Autors, wie aus seinem Werk hervorgeht, vor allem diese selbst etwas an. Am Ende der *Niederschrift* berichtet Horn: *Eine Postkarte aus London hat mich erreicht. Ich schreibe ihren Text, der reichlich unleserlich ist, in der Übersetzung hierher: »Nach einer der Proben Ihrer Symphonie sende ich Ihnen einen Gruß. Ich bin sehr glücklich, weil es mir scheint, es ist mir gelungen, den Satz ›das weiße Licht des Mondes...‹ klanglich zu meistern.«* (Jahnn, Niederschrift II, 628) Sodann habe der Dirigent dem Komponisten in allen Einzelheiten die Registrierung der Orgel vorgestellt, die in dem komplexen lan-

gen zweiten Satz des *Unausweichlichen* zusammen mit Chor und Orchester zum Einsatz kommen solle, und fährt in diesem Zusammenhang im Tonfall kindlichen Stolzes fort: *»Meine Freunde haben mir gesagt, daß ich zaubere. Aber er* [der Satz beziehungsweise dessen Interpretation] *ist ganz einfach zustande gekommen. Was meinen Sie dazu? – Ihr Peachum.«*

Horn reagiert ratlos auf die Anfrage des Interpreten: *Was soll ich dazu meinen? Ich verstehe zu wenig davon.* Schließlich hatte auch sein Schöpfer Jahnn sich beim Schreiben über weite Strecken keine Gedanken darüber gemacht und keine Rücksicht darauf genommen, worin mögliche Deutungen bestehen und was die Leser sich bei der Lektüre von *Fluß ohne Ufer* denken könnten. *Ich höre zum zweiten Mal, daß ein Dirigent sich mit diesem Satz plagt – und daß ihm eine Lösung gelingt, die das Werk zum Tönen bringt, ohne daß jemand daran Anstoß nehmen muß.* Ob aber tatsächlich niemand »Anstoß daran nehmen« und wie »das Werk« im Laufe der Rezeptionsgeschichte auf die Leser wirken würde, darauf konnte und wollte Jahnn keinen persönlichen Einfluß nehmen. Knapp, aber treffend beschreibt er dem Leser mit Horns Worten den komplizierten Prozeß stetiger Verwandlung persönlicher sinnlicher und emotionaler Eindrücke und Vorstellungen in eine Folge miteinander korrespondierender Bilder, die am Ende weit mehr ausdrücken als das, was daran dem Leben des Autors entstammt: *Ich habe etwas gedacht, was meine Vorstellung zu sprengen drohte. Und nun erweist es sich, daß die Wirklichkeit sich dem nicht widersetzt, daß das alles klingt und tönt, als hätte ich es von allem Anfang an gewußt. Aber ich habe es nicht sicher gewußt.* (Jahnn, Niederschrift II, 629)

Denn was durch uns daraus geworden ist, war für Jahnn damals nicht mehr als eine hoffnungsvolle Ahnung im blendenden Licht des Zeilenzwischenraumes. Eines aber war dem blinden Passagier an Bord des *Flusses* seinerzeit schon klar: *Die Wirklichkeit dieser Musik ist sicherlich ganz anders als meine Vorstellung von ihr.* Wie sich zeigt, beinhaltet dieser unscheinbare Satz dennoch eine leise Drohung: *Ich werde nach dem gerichtet werden, was ich vermocht habe – nicht nach meiner Mühe, nicht nach den Vorstellungen, die mir alleine gehören: nach der wirklichen Wirklichkeit, die auch die Seele umfaßt.* Seine eigene, aber auch die der Deuter des Werkes, die entsprechend auf es reagieren und auf diese Reaktionen wieder reagieren werden. *Es ist das Unausweichliche.* Das

Schicksal, das Jahnn und die Interpreten des *Flusses* teilen, wie Horn das seine mit den Opfern seiner Verbrechen.
Am Ende erreicht Horns inzwischen keineswegs mehr unbegründeter Verfolgungswahn einen tragischen Höhepunkt in der Schilderung einer Wirtshausszene (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 676f.). Diese beruht offenbar auf einer Begegnung Horns mit dem »Motorbootbesitzer«, der ihm beim Verfrachten der Kiste behilflich gewesen war, und den neugierigen Blicken der Dorfbewohner, die diese dem wunderlichen Einsiedler neulich beim Betreten der Schankstube des Rotna-Hotels zugeworfen hatten.
Als er nach einem Ausflug mit dem Wagen dort eingekehrt sei, berichtet Horn, habe er Ajax von Uchri in Begleitung einiger ihm unbekannter Männer und des Fischers Jenius Sasser angetroffen. *»Das ist er«*, habe von Uchri der *Tafelrunde* zugeflüstert, wie Horn die kleine Versammlung ihm scheinbar feindlich Gesinnter am anderen Tisch bezeichnet (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 677). Doch bei dieser bezichtigenden Rede sei es nicht geblieben. Horn berichtet, wie von Uchri ihm nach kurzem Aufenthalt beim Verlassen der Schankstube unter dem Vorwand, ihn per Handschlag verabschieden zu wollen, heimlich zwei Schläge in den Bauch gegeben habe (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 678), mit dem Horn bekanntlich weniger »gut Freund ist«, als bereits sein »Freund« Tutein es für zuträglich hielt.
Fortan meidet Horn die Gesellschaft und zieht sich immer öfter auch tagsüber ins Bett zurück, um die in der Schankraum-Episode massiv zum Vorschein kommenden Schuldgefühle in weinseligem Dämmerschlaf zu ersticken. Derart im Wahn und in Depressionen befangen, harrt er der Folgen, die »Tuteins« Seebestattung unter den Augen eines hiesigen Fischers und seine Gespräche mit dem Tierarzt und dem Dorfpolizisten zeitigen. Schon kurz nach der Schilderung der Wirtshausszene, bekennt Horn: *Ich müßte, wenn ich der Begegnung einen Sinn geben will, vor Ajax von Uchri fliehen, die Insel verlassen, mein heimatliches Gefühl, meine einzige und letzte Sicherheit, aufgeben.* (Jahnn, Niederschrift II, 680)
Denn sonst wird von Uchri wohl demnächst ein zweites Mal in Gestalt eines Polizisten vor der Haustür stehen und möglicherweise mehr als nur neugierige Fragen stellen. Den vor dem Hintergrund seiner realen Situation keineswegs »blödsinnigen« Fluchtimpuls un-

terdrückt Horn trotzig: *Das werde ich nicht tun, denn ich bin nicht blödsinnig. Das weiß die Vorsehung auch sehr genau.* –

In dieser Hinsicht müssen wir Horn allerdings Recht geben, denn auch sein Schicksalsgenosse Gilles de Rais harrte zu einem Zeitpunkt, als das Netz sich gefährlich eng um ihn zusammengezogen und er bereits die Gerichtsvorladung des Bischofs von Nantes zugestellt bekommen hatte, in der Burg Machecoul und im Gefolge seiner Diener der Ereignisse, die unausweichlich eintraten, nachdem de Rais es vorgezogen hatte, die Flucht nicht zu ergreifen. Zwei Tage nach der Vorladung fand sich eine vom Herzog der Bretagne abgeordnete Militäreskorte in Machecoul ein, die den Auftrag hatte, de Rais zu verhaften. Über den hinter Burgmauern verschanzten Mörder schreibt Bossard: *Eine Zeit lang Widerstand zu leisten, war nicht unmöglich, zumindest so lange, um seine Flucht zu begünstigen; aber flüchten, das bedeutete, sich schuldig zu bekennen; und überdies hätte der schlagartige Verlust seines Namens und seines Vermögens es ihm nicht erlaubt, sich den Blicken der Menschen lange zu entziehen.* (Bossard, 251)

Aus denselben Gründen zieht auch Horn es offenbar vor, in seinem Haus auf das Eintreffen der Menschen zu warten, die seinem Leben ein Ende bereiten werden. Doch bevor Jahnn Horn aus der Tragödie seines irdischen Daseins abtreten läßt, entlockt er ihm noch sein letztes Geheimnis: die Bewandtnis, die es in Horns Leben mit Dumenehould de Rochemont, dem Reeder, hat.

Im leichtherzigen Tonfall dessen, dem es gleichgültig ist, was die, die seine Zeilen lesen werden, über deren Verfasser denken könnten, verkündet Horn: *Man mag es nennen wie man will: ich habe ein Gespräch mit Herrn Dumenehould gehabt.* (Jahnn, Niederschrift II, 681)

Der Horns eigenen Worten zufolge schon seit einigen Monaten tot sein soll. Da jedoch »die Tatsache seines Sterbens«, wie Horn ebenfalls bemerkt hatte, »ohne Kraft ist« (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 624), ist es selbstverständlich möglich, daß de Rochemont, ähnlich wie zuvor schon Tutein, plötzlich im Wohnzimmer des Hauses auftaucht, wo Horn sich offenbar nach einem im Bett verbrachten Vormittag wieder einmal zum Schreiben niedergelassen hat: *Ich bin am Nachmittage aus dem Bett gestiegen, weil ich Hunger verspürte. Allerdings war er sogleich gestillt, nachdem ich ein einziges Stück Brot gegessen hatte. Ich habe eine neue Flasche Wein entkorkt.* Diese Flasche gemeinsam mit

dem nicht erwähnten déja-vu-artigen Gang von der Küche ins Wohnzimmer – gleich jenem am Morgen, als Tutein ihm dort erschienen war –, ist wohl die Ursache für die erneute Heimsuchung durch einen Toten. Horn schreibt: *Ich habe Feuer in den Ofen gelegt.* In welchen, erwähnt er nicht; doch reicht diese, wiederum an die letzte bezüglich von Uchri gemahnende Handlung offenbar aus, um den Teufel dieses Mal in Gestalt von Horns altersgemäßem Spiegelbild anzulocken. Auf die karge Mahlzeit hin von der zweiten oder dritten Flasche Rotwein an diesem Tag offenbar sofort schwer betrunken und bar jeder Hemmung, gesteht Horn: *Ich habe den Reeder im Nachtanzug empfangen. Das ist sicherlich ein Verstoß gegen die Schicklichkeit.* Gleichsam vergnügt in sich hineinkichernd fügt er hinzu: *Immerhin, – er ist tot.* Dennoch gibt es einen kleinen, aber bedeutsamen Unterschied zu der Erscheinung des toten Tutein: *Er ist nicht mit der gleichen natürlichen Selbstverständlichkeit bei mir erschienen wie Tutein. Genau genommen ist er gar nicht erschienen. (Die Türen waren verriegelt). Ich habe weder sein Gesicht noch seine Hände gesehen. Er ist nicht eingetreten und nicht wieder gegangen.*

Lediglich Horn hat vor kurzem das Zimmer betreten und sich auf dem Sessel niedergelassen, auf dem er beim Schreiben zu sitzen pflegt und in dem er nun, in der üblichen Verkehrung der zeitlichen Verhältnisse, in der soeben vollendeten Vergangenheit den Reeder sitzen sieht: *Er saß da, ohne daß es etwas Wunderbares war; es gab nicht einmal irgendwelche Merkmale an ihm, woran ich ihn hätte erkennen können.* Wie damals, als er sein erstes Gespräch mit dem »Reeder« geführt hatte, der ihm in Gestalt eines Fremden mit wohlgeformten Klavierspielerhänden in der »Gaststube« des »Rotna-Hotels« begegnet war. Denn seine schönen Hände, denen man das so häufig daran klebende Blut nicht auf den ersten Blick ansieht, sind Horn inzwischen gleichgültig. *Ich erkannte ihn auch gar nicht. Ich hörte ihn nur sprechen.*

Er beschreibt damit, was bei seinem ersten »Gespräch« mit dem »Fremden« bereits der Fall gewesen war und es auch jetzt wieder ist, mit dem einzigen Unterschied, daß er es jetzt nicht mehr für nötig hält, den Tatbestand zu verschweigen: *Es ist beinahe unwichtig. Ich fürchtete mich so wenig vor ihm wie vor mir selbst.* Denn der fremde Reeder war damals schon und ist auch augenblicklich noch Horn selbst: *Ich hatte ihn wieder einmal vergessen, meinen Widersacher – jenen*

Roulette spielenden Normalmenschen, der Horn immer nur in der Gestalt Fremder abstoßend und furchterregend vorkommt. *Er hat viele Namen.* Ma-Fu, Uracca de Chivilcoy, der Alte, de Rochemont und noch einige mehr. Ein letztes Mal kokettiert Horn mit den alten Lügen, um das Geheimnis um die Existenz seines Widersachers schließlich endgültig zu lüften: *Vielleicht war er es auch diesmal. Wenn ich nämlich sage: es war Herr Dumenhould, der sprach, so ist es eine Auslegung, eine Umschreibung, die den Wunsch, ihn mir vorzustellen, ausdrückt.* (Jahnn, Niederschrift II, 682)

Da die Wahrheit nun heraus ist, kann Horn gleich noch den Wohnzimmertisch als Bestandteil des Bühnenbildes dieser letzten wie auch der ersten, im »Rotna-Hotel« spielenden Szene mit dem rätselhaft vertrauten Fremden enttarnen, dem er nur deshalb ein Jahr vor Beginn seiner Niederschrift dort begegnete, weil diese ein Jahr nach Beginn mit derselben Szene in der Wohnstube von Horns Haus endet: *Ich habe zwei Gläser auf den Tisch gestellt; dies Ritual ist alles, was sichtbar geworden ist. Ich habe beide Gläser mit Wein gefüllt. Ich habe das meine geleert. Das seine ist nicht berührt worden.* Denn der Inhalt dieses Glases, den Horn sonst stets heimlich, aber bereitwillig mitgetrunken hatte, dient ihm am heutigen Tage als Trankopfer für den Gott seines Schicksals: *Ich habe den Wein darin später vors Haus getragen und dort ausgeschüttet.*

Bevor er dies tut, läßt Horn die Standpauke des »Fremden«, der ihm dieses letzte Mal in der Gestalt de Rochemonts erscheint, über sich ergehen, wie er den kritischen Anmerkungen des »Fremden« beim ersten Mal auszuweichen versucht hatte; und mit Horn hielt auch Jahnn beim Schreiben dieses abschließenden Gespräches ein letztes Mal den Argumenten und Vorurteilen seiner Kritiker stand, von denen die Rede des Reeders getränkt ist. Das heißt, Jahnn als Autor tränkte sie wie Horn den Gott seines Schicksals mit dem Wein seines Gegners.

»Weshalb verfolgen Sie mich?« läßt er Horn den »Reeder« fragen, wie Gott Saulus fragte, bevor dieser sich darauf besann, Paulus zu werden; und spricht damit den Leser an, in dem beim Lesen der Entschluß gereift ist, sich negativ über *Fluß ohne Ufer* und seinen Verfasser zu äußern, *»wessen verdächtigen Sie mich? Wir kennen einander kaum. Der eine hat keine Rechte am anderen. Sie haben sich mir aufgedrängt. Sie*

sind niemals wieder fortgegangen. Sie haben mich beschuldigt, obgleich Sie wissen müssen, daß ich Ellena nicht ermordet habe. Sie haben mir Särge in den Weg gestellt. Ich mußte immer daran denken.« Wie auch Jahnn wieder daran dachte, als er diese Worte Horns in Bezug auf den »Reeder« formulierte. Diesen läßt er sich daraufhin verteidigen: *»Ich habe Ihnen nichts in den Weg gestellt. Ich habe Sie erst sehr spät verdächtigt.«* Möglicherweise als er das Spätwerk *Fluß ohne Ufer* zu Gesicht bekommen und keine Zweifel mehr am Irrsinn des Autors gehegt hatte: *»Ich habe Sie nämlich geliebt.«*

»Wie? – Was ist das für ein Wort? Mich geliebt? Wann haben Sie mich je gesehen – näher kennen gelernt, daß Sie mich – mit einem vernünftigen Anlaß – hätten lieben können?«

»Es ist allerdings eine traurige Tatsache, daß ich Sie niemals recht gesehen habe – mit Herzenslust angeschaut.« Gleichwohl habe er, berichtet der Reeder in diesem Gespräch, stets regen Anteil an Horns Schicksal genommen, ihn sein Leben lang von Ferne beobachtet, durch andere beschatten lassen und sich immer gewünscht, sie würden einander einmal begegnen, wie es hier nun endlich, anläßlich dieses letzten Gespräches, der Fall sei. Der Reeder gesteht Horn auch, er habe sich von ihm betrogen gefühlt, weil er ihre Zusammenkunft stets zu verhindern gewußt habe – und der Reeder gleicht damit nicht zufällig Literaten wie Oskar Loerke, der Jahnns Werke im Grunde wohlwollend zur Kenntnis nahm, deren Empfehlungen Jahnn jedoch trotz ausgesprochener Bedenken keine Folge leistete. Vom ersten Theaterstück *Pastor Ephraim Magnus* an schrieb er ohne Rücksicht auf Verluste weiter, wie er begonnen hatte. Der Reeder wirft Horn vor – und seine Worte sind damit auch ein vorzeitiges Echo späterer Interpreten wie Reemtsma, der wiederum in der Tradition Babs und anderer steht, die von Beginn an massiv Anstoß insbesondere am freizügigen Umgang Jahnns mit zum Teil bis heute tabuisierten Themen wie Körperlichkeit und sexueller Gewalt nahmen: *»Sie waren beinahe erledigt, als Sie sich vom Blut dieses Matrosen Tutein in Ihre Adern füllen ließen. Daß es dazu kommen mußte – zu diesem materialistischen, unnatürlichen Vorgang – das werfe ich Ihnen vor. Und der Weg bis dahin – hat mein Mißtrauen gegen Sie geweckt.«* (Jahnn, Niederschrift II, 686)

Mit jedem neuen Werk hatten sich auch die Stimmen derer gemehrt, die gegen es und Jahnns frühere Arbeiten sprachen, und der ersehnte Ruhm, der Beistand der Vielen, der große Durchbruch war bis zuletzt ausgeblieben. Über »Horn« urteilt der »Reeder« – und liegt mit dieser Äußerung hinsichtlich Horns Schöpfer Jahnn betrüblicherweise nicht einmal falsch –: *»Sie haben sich nicht die Lebenskraft erhalten, die Ihrer Begabung nötig gewesen wäre.«* Denn Jahnn hielt dem Druck der öffentlichen Meinung, Schlechteres, doch den bescheidenen Fähigkeiten ihrer Vertreter Entsprechenderes zu produzieren in der Tat bis zum persönlichen finanziellen und körperlichen Ruin stand. Vom eigenen »geheimen Verbrechen« geflissentlich absehend verdächtigt der »Reeder« »Horn«: *»Ein geheimes Verbrechen scheint Sie verzehrt zu haben. Ein Verbrechen – oder ein völliger Mangel an Daseinsinstinkt.«*

Unter dem Gesichtspunkt, daß *Die Niederschrift* uns durch dieses Gespräch den Zugriff auf Jahnns Widersacher erlaubt, besitzt und besaß das Handeln dieses Autors in der Tat etwas Gewalttätiges. Der enttäuschte Liebhaber seiner Werke wirft »Horn« vor: *»Dieser Matrose mußte der Vater des unsterblichen Teils Ihrer Seele werden. Die menschliche Kultur, den gesellschaftlichen Rausch großer Städte, die Anregung durch bedeutende Zeitgenossen haben Sie verschmäht.«* Doch diese Worte des »Reeders« und mehr oder weniger fiktiven Kritikers von Jahnns Werk beschreiben nur einen Teil der Wahrheit. Schließlich haben auch die Kritiker sich so wenig um ihren »bedeutenden Zeitgenossen« Jahnn geschert, daß dieser Anlaß hatte, ebenso enttäuscht von ihnen zu sein. In wortwörtlicher Anspielung auf das, was der Kritiker C. A. Piper 1927 in seiner *Medea*-Besprechung in den *Hamburger Nachrichten* geschrieben hatte, läßt Jahnn den »Reeder« bemerken: *»Eine ganz gemeine von Blut und Speichel triefende Zeugung haben Sie vorgezogen.«* Piper hatte geschrieben: *Das Ganze wird zu einem impotenten Blutrausch, der sich in Tinte verspritzt, zu einem Veitstanz aller möglichen Perversitäten, zu einer widernatürlichen Orgie schlimmster Grausamkeitsphantasien. Das Stück trieft von Blut und Speichel.* (Jahnn 1988, 1228)

Wobei die Doppeldeutigkeit des Vorwurfs, den Jahnn aus den Worten des Kritikers Piper machte, noch heute all jenen Respekt zollt, die Jahnns »von Blut und Speichel triefende Zeugung« dem golde-

nen Schweigen vorzogen, auf das sie sich nicht mehr berufen können. In Anbetracht des zwielichtigen Verhaltens der Kritiker, die sich in dieser Form häufig schon zu Lebzeiten Jahnns über dessen Werke hermachten, bemerkt Horn: *Seine Rede war zu einem einseitigen Geflüster geworden.* [...] *Dann war es vorüber. Keine vernünftige Aufklärung. Er hat mein Gesicht geliebt. Die Gespräche mit meinem Widersacher bleiben oberflächlich.* (Jahnn, Niederschrift II, 687)

Auch Jahnn vermochte den Worten der Kritiker nur wenig Konstruktives zu entnehmen. *Immerhin, er hat zugegeben, daß Tutein meine Seele mit Blut und Speichel genährt hat.* Daß Jahnns Werke eine nennenswerte, wenn auch offenbar verabscheuenswürdige Substanz besitzen. *Das genügt mir.* Und da Jahnn sich denken konnte, daß auch in Bezug auf sein letztes großes Werk *Fluß ohne Ufer* nicht viel mehr bei der Auseinandersetzung mit den Kritikern herauskommen würde, sagte auch er sich wohl gelegentlich, was Horn über die inzwischen so zahlreich gewordenen Widersacher schreibt: *Das wäre sicherlich ein schöner Zustand, wenn ich frei wäre – wenn mich diese abscheulichen Narren, der Reeder und sein Gefolge, nicht eingesperrt hielten. Ich habe diesen Rausch, daß ich ihnen zuhören und antworten muß.*

Jahnn lauschte dem verworrenen Getön der Kritiker immerhin noch fünfzehn Jahre seines Lebens, für Horn geht der »Rausch« schon am nächsten Tag zu Ende. Da nähern sich seinem Haus taumelnd die Gestalten, die ihn aus dem Alptraum wachrütteln, der sein Leben geworden ist. Alarmiert bemerkt Horn: *Ein Schrecken – mir zittern die Glieder – Ich habe hinausgestarrt.* (Jahnn, Niederschrift II, 690)

Doch auch die Männer, bei denen es sich in Wirklichkeit offenbar um Polizisten handelt, die sich noch in einiger Entfernung vom Haus befinden und durch den Regen schlecht zu erkennen sind, verwandelt Horn in Bestandteile seines erfundenen Lebensberichtes: *Ich möchte meinen Augen mißtrauen – Vier Männer, im Regen so grau wie Schatten, schreiten den nächsten Hügel herab. Woher sind – Das bedeutet – Sie kommen heran.*

Daß sich die Hinweise des Fischers, des Tierarztes und des Dorfpolizisten mit mehreren Fällen verschwundener Jugendlicher in Verbindung bringen ließen und sich inzwischen zu einem Tatverdacht gegen ihn verdichtet haben könnten, verschweigt Horn auch weiterhin. Über die Unbekannten in der Nähe seines Hauses berichtet er:

Das Wasser rinnt von ihren Hüten – über die schwarzen Ölmäntel, die, viel zu weit – wie Bretter im Wind schaukeln.

Darauf, daß es sich bei den sich nähernden Gestalten um Polizisten handelt, weist allerdings auch eine Episode aus dem Leben des Autors hin, der 1944, als er noch dabei war, das Typoskript der *Niederschrift* zu erstellen, in seinem Haus auf Bornholm von der deutschen Gestapo überrascht wurde. Jahnns Biograph Thomas Freeman berichtet: *Anfang 1944 bekam Jahnn zum ersten Mal Besuch von der Gestapo.* (Freeman 1986, 409)

Kurz vor Kriegsende demonstrierte die deutsche Staatsmacht auch im letzten Winkel des seit 1940 besetzten Dänemark ihre Präsenz: *An der Straße beim Hof hielt ein großer schwarzer Wagen, dem eine Gruppe schwarzuniformierter SS-Männer entstieg, die durch den Schnee auf Jahnns Kate zugingen.* Jahnn, der die Jüdin Judit Kárász in seinem Häuschen beherbergte, die bei jeder Visite der Gestapo mit seiner Tochter in den nahegelegenen Wald fliehen mußte, konnte die Todesangst Horns angesichts der anrückenden Fremden mit den wehenden schwarzen Mänteln also bestens nachvollziehen: *Sie wollen mich aufsuchen. Ich erkenne keins der Gesichter – hinter dem Fenstervorhang – durch den Vorhang der Regenbäche.* (Jahnn, Niederschrift II, 690)

Nachdem die Unbekannten an der verriegelten Haustür geklopft haben, glaubt Horn jedoch zu hören, wie sie die Klinke hinunter- und schließlich sogar die Tür einzudrücken versuchen: *Sie stemmen sich gegen die Tür – Das Holz knackt – Schloß und Riegel – – –*

Diese Wendung im Geschehen entspricht allerdings weit weniger der Wirklichkeit als dem Geschehen am Ende des *Holzschiffes*. Dort hofft Gustav, der nun selbst wie der Reeder im Kielraum des Schiffes im Versteck seines Hauses der Entdeckung durch eine Gruppe Unbekannter harrt, im Alter von Uchris mit Hilfe der Matrosen das Versteck des Reeders aufzuspüren und macht sich an die Zerstörung der Planken, um zu dem »Irren«, dem »Erzverbrecher«, dem »Genie des Teufels« vorzudringen, wie er den Reeder betitelt (vgl. Jahnn 1959, 238).

In der Inversion dieses Motivs aus dem ersten Teil der Trilogie besteht zweifellos jene »Kadenz«, die, wie Jahnn im Brief vom 29. April 1946 an Helwig schrieb, der »fremde Virtuose« am Ende der *Niederschrift* »anzubringen« vermag und die »mit dem Motiv aus dem

Werk selbst beginnt«. Horn zufolge freilich lautet diese Kadenz: *Es ist etwas Schlimmes. Ich weiß gar nichts* – [...]. (Jahnn, Niederschrift II, 690)

Weder von dem Überfall vor achtundzwanzig Jahren auf den »Reeder«, bei dem das Schiff, auf dem er fuhr, durch seine Hand unterging, »weiß« Horn noch etwas, noch von den Überfällen auf die Menschen, denen er danach begegnete. Er »weiß« nur, daß er unschuldig verfolgt wird. Scheinheilig mutmaßt er: – *es könnte sein, daß jene Tafelrunde – Jenius Sasser – ich habe ihn nicht gesehen – ich hätte ihn erkennen müssen – er ist so eigentümlich gewachsen – – – mit blondem Gesicht.*

Die körperliche Behinderung »Sassers« erklärt sich jedoch nicht nur aus dessen offenbar teuflischer Abstammung. Sein »eigentümlicher Wuchs« entstammt vermutlich ebenfalls einem Erlebnis Jahnns mit der Gestapo am Ende des Zweiten Weltkrieges. Den Erinnerungen von Jahnns Angehörigen zufolge berichtet Freeman über einen der Gestapo-Besuche: *Als Jahnn und Judit einmal an einem seiner Manuskripte arbeiteten, bemerkten sie, wie sich zwei sonderbar aussehende Personen näherten. Aus Jahnns Fenster konnten sie nur die Köpfe eines großen und eines kleinen Mannes erkennen. Als sie näherkamen, stellte sich heraus, daß der eine hinkte und der andere einen lahmen Arm hatte.* (Freeman 1987, 409)

Dieses Höllenkommando, das ihn und Kárász bei der Typoskripterstellung der *Niederschrift* überrascht hatte, schickte Jahnn daraufhin offenbar Horn am letzten Tag seines Lebens ins Haus, wo er zum Zeitpunkt der Heimsuchung wie Jahnn am Schreibtisch sitzt – anstelle der um ihr Leben bangenden Kárász jedoch den winselnden Pudel Eli neben sich – und dem Teufel in der Gestalt jenes jungen Mannes ins Auge sieht, der sein letztes Opfer geworden war: *Ich habe ein Gesicht erkannt – es ist verändert. Wenn es die Wirklichkeit ist, die wirkliche Wirklichkeit! Ajax von Uchri. Verändert. Schwarze Schatten unter den Augen – weggewaschener Blick.* (Jahnn, Niederschrift II, 690f.)

Wie das Spiegelbild, das Horn beim Hinaussehen in der Scheibe des Wohnzimmerfensters erblickt. Die beiden Beamten aber, die, nachdem sie an der Haustür offenbar keinen Erfolg hatten, in die Fenster zu lugen versuchen, nähern sich nun unaufhaltsam dem Zimmer, in dem Horn noch immer sitzt und schreibt: *Zwei Männer stehen vor mei-*

nem Fenster, halten Wache. Jetzt, die anderen, sind bei der Stalltür – Sie rütteln. (Jahnn, Niederschrift II, 691)
Wie er einst mit Hilfe des Schiffszimmermanns an den Planken des Holzschiffes, wennzwar nicht »gerüttelt«, so doch gehämmert und auf sie eingeschlagen hatte, um den Höllenhund von einem Reeder zu stellen: *Sie wenden Gewalt an.* Nach einer Runde ums Haus ohne ein Lebenszeichen des Bewohners wenden sich die Beamten offenbar dem ans Haus grenzenden Pferdestall zu, um zu sehen, ob sie sich durch ihn Zutritt verschaffen können. Horn schreibt: *Mit den Räubern verhandeln – – Mir etwas abwzingen – – sie zerbrechen die Planken der Stalltür – – zerschlagen – – – zu Splittern.* So phantasiert er in Anlehnung an das Jugenderlebnis, bei dem die Schiffsmannschaft unter seiner Regie genau wie die Fremden vor dem Haus zwei Anläufe zur Stürmung der Bastion des »Reeders« genommen hatten: *Unter jämmerlichem Pfeifen und splitterndem Krachen wölbten sich die gelüpften Bohlen vor.* (Jahnn 1959, 237)
Dann stoßen die Verfolger des Reeders auf jene »kaum korrodierte Kupfer- oder Bronzeplatte«, die sich kurz darauf als die Außenhaut des Schiffes erweist, die Gustav, der »Rasende« (vgl. Jahnn 1959, 238), um jeden Preis einzurennen gewillt ist. Achtundzwanzig Jahre später schreibt er über die in sein Versteck eindringenden Fremden: *Sie rasen. Sie haben Eile. Ich muß – – sie aufklären, ehe es zu spät –* (Jahnn, Niederschrift II, 691)
Doch der blinde Passagier besteht darauf, daß man auch das letzte Hindernis nähme (vgl. Jahnn 1959, 238). So stottert Horn: *– Ich fürchte, daß – – es vergeblich ist. Sie können – mich überwältigen – Ihre Rechnung ist falsch.* (Jahnn, Niederschrift II, 691)
Da die Stalltür offenbar nicht verriegelt ist, ist es den Beamten ein Leichtes, in das Gebäude einzudringen. Horn bemerkt und dichtet den »Fremden« zu seiner Entlastung ein letztes Mal die eigene Zerstörungswut an: *Sie sind schon im Stall – – zerschlagen, was ihnen im Wege – Sie wollen – – Der Hund – – Mein Pferd – – Ich muß erwachen. Ich muß erwachen – – Es ist das Wirkliche – die wirkliche Begegnung – die unausweichliche – – das Wirkliche – – meine Tiere – meine lebendigen Tiere – – – es ist ein Schuß – – – ein Schuß – deutlich – – – – – – ein Lärm – – – im Stall – – – c. e. – – – –*

Hiermit endet Horns Niederschrift. Die »Wirklichkeit« jener sich »unausweichlich« anbahnenden »Begegnung« enthält Horn dem Leser seines Berichts ebenso vor wie vieles andere. Daß er, nachdem er die letzten Zeilen geschrieben und das Manuskriptheft eilig in der Schreibtischschublade versteckt hat, den Polizisten, die offenbar soeben durch die Durchgangstür zwischen Wohnung und Stall gekommen sind, sogleich im Gang entgegentreten und sich stellen wird, sollen nur die Menschen im Gerichtssaal erfahren, denen er mal mit vor Stolz geschwellter Brust, mal tief zerknirscht und niedergeschlagen die auf hunderten von Seiten erprobte, erste und letzte Vorstellung seines Lebens geben wird.

4. Schlußbetrachtung

Auch wenn der Leser nicht zum Augenzeugen der Gerichtsverhandlung werden kann, so vermag er sich, wenn er das Geschehen durchschaut, doch eine hinlänglich genaue Vorstellung davon zu machen, wie die Verhandlung ablaufen wird. Denn was sich in der Leere der scheinbar unvorhersehbaren Zukunft abspielt, die nach dem letzten Satz von Horns Niederschrift beginnt, hat sich bereits vom ersten Satz an »hinter den Kulissen« seines Lebens abgespielt und ist, wie dieses, Teil der Fiktion der *Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war.*

Wie wir feststellen konnten, besteht dieses Werk gewissermaßen aus zwei Teilen. Im Vordergrund des fiktiven Geschehens stehen die dem imaginären Verfasser als solche weitgehend unbewußten Vorstellungen beim Schreiben seiner Lebensgeschichte. Diese aber wird – wie das Holzschiff von jenem unsichtbaren Kommandoschiff – durch die überaus reflektierte literarische Schöpfung des wirklichen Verfassers Jahnn von der Bedeutungsebene des Geschehens aus gesteuert.

Formal gesehen durchdringen Horns unbewußte Vorstellung und die literarische Schöpfung Jahnns einander vollkommen, inhaltlich aber lassen sie sich durch das dem Erzählerbericht eingeschriebene System von Bezügen unterscheiden, das auf die tiefere Bedeutung des Geschehens verweist und im Akt der Deutung schöpferisch konstruiert beziehungweise rekonstruiert zu werden vermag. Erst wenn er die autobiographische Niederschrift des fiktiven Komponisten Horn vom perfekt durchkonstruierten Roman *Die Niederschrift* des Schriftstellers Jahnn zu unterscheiden weiß, gewinnt der Leser einen repräsentativen Eindruck vom Gesamtwerk *Fluß ohne Ufer* und der künstlerischen Leistung seines Autors.

Einen falschen Eindruck gewinnt der Leser, wenn er den perfekt imitierten autobiographischen Charakter der fiktiven Ereignisse für authentisch hält und die zahlreichen Interpretationshinweise des Autors übersieht. Gerade weil sich durch die teilweise Identität von Horns Fastaholmer Lebenswelt mit der inzwischen durch zahlreiche biographische Arbeiten erschlossenen Bornholmer Lebenswelt Jahnns eine autobiographische Lesart des Romans aufdrängt, ist es

unerläßlich, daß man die Hinweise Jahnns auf die zahlreichen textuellen und intertextuellen Bezüge zur Kenntnis nimmt. Ignoriert man sie, kommt es zu jener fatalen Verwechslung zwischen Horn und Jahnn, von der die untersuchten Werkinterpretationen geprägt sind; dabei handelt es sich nur um eine Auswahl aus der Fülle bisher erschienener wissenschaftlicher und journalistischer Arbeiten, die in diesem Punkt scheiterten.

Da Jahnn dies ahnte, sicherte er sein Werk und sich selbst als Autor in vielerlei Hinsicht gegen eine autobiographische Lesart ab. Unter diesem Gesichtspunkt entpuppt sich auch der fiktive Herausgeberkommentar, der sich unmittelbar an Horns letzte Worte anschließt und sich auf das chaotische Druckbild des dem Druck scheinbar zugrundeliegenden Manuskriptes von Horns Niederschrift bezieht, letztlich als ironischer Hinweis des Autors auf den rein fiktiven autobiographischen Charakter seines Romans. Der Herausgeberkommentar ist als abschließende Aufforderung an den Leser zu verstehen, sich von der Manuskriptfiktion nicht über den Konstruktcharakter der *Niederschrift* hinwegtäuschen zu lassen. Die durch zahlreiche Gedankenstriche markierten Textlücken in der Druckfassung des Manuskriptes entschuldigt der fiktive Herausgeber, kursiv abgehoben von Horns Niederschrift: *Die letzte Seite des Heftes ist mit ständig wachsender Hast niedergeschrieben.*

Im Rahmen der Druckfassung des Romans fungieren diese Striche – wie schon in der Bestattungsszene sechshundert Seiten zuvor – als Mittel der Betonung beziehungsweise als Platzhalter für die durch Horns fiktive Zensuren entstandenen inhaltlichen Lücken. Diese ersparen es dem Leser des Romans zumindest dann nicht, sie mit Sinn und Bedeutung zu füllen, wenn er erfahren will, worin die von Horn zuletzt erwähnte »wirkliche Wirklichkeit« seines Lebens und Endes besteht. Das Fehlen eines zusammenhängenden Berichtes der Ereignisse, die sich noch während und im Anschluß an das Ende von Horns Niederschrift in seinem Haus abgespielt zu haben scheinen, erklärt der fiktive Herausgeber: *Am Schluß sind die Zeilen vollkommen unleserlich.*

Für den Leser von Horns Manuskript, welcher der fiktive Herausgeber im Gegensatz zum Leser der *Niederschrift* zweifellos ist, ist mit der Unleserlichkeit von Horns Handschrift das Geschehen, von dem

die unleserlichen Sätze am Ende des fiktiven Manuskriptes zeugen, in der Tat nicht mehr zu rekonstruieren. Nicht so für den Leser des Romans, der sowohl das »kaum Leserliche« als auch das »Unleserliche« inhaltlich bis aufs letzte Wort zu rekonstruieren vermag.
Die mangelnde Vollständigkeit bei der Wiedergabe von Horns Worten entschuldigt der fiktive Herausgeber weiterhin: *Zudem ist das Heft offenbar mit Heftigkeit zugeschlagen und in ein Fach des Schreibtisches geschleudert worden, so daß die noch feuchte Tinte verschmiert wurde.* Um dem Leser schließlich – wie zum Trost für den unwiederbringlichen Verlust – noch einen hilfreichen Interpretationshinweis zu liefern: *Nur zwei Buchstaben stehen mit merkwürdiger Klarheit da, »c. e.«. Man kann sie zwanglos als Abkürzung von »conclamatum est« deuten.*
»– conclamatum est –« lauten die rätselhaften letzten Worte, die von Uchri seinem Herrn entgegenschleudert, bevor er dessen Haus für immer verläßt (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 582). Horn selbst deutet den Ausspruch, mit dem er sich im Hinblick auf das feurige Abschiedsritual, dem er den Diener opfert, auf einen alten römischen Totenbrauch bezieht: *Ich habe die düstere Bedeutung geahnt – doch nicht diese Bestimmtheit des Fluches oder der Trennung. »– conclamatum est –« Man hat seinen Namen aufgerufen. Den Namen des Toten vor der Verbrennung.* (Jahnn, Niederschrift II, 627)
Unter dem Gesichtspunkt, daß »von Uchri« das Haus durch den Kamin verlassen hat, ist der »Tote«, von dem Horn in seiner Deutung der letzten Worte von Uchris spricht, in der Tat der aufsässige Diener. Horn, der kurz vor dieser Bemerkung seine Erfahrungen mit der Inversion der Zeit ausgewertet hat, kommt nach einer bedeutungsschwangeren Pause jedoch zu einem anderen Ergebnis. Er, der weiß, wie innig sein Schicksal mit dem des Dieners verbunden ist, schreibt: – *Es ist vorbei mit mir.* Diese Erkenntnis findet in der Geschichte seines historischen Vorbildes Gilles de Rais wiederum ihre Entsprechung in der Tatsache, daß der bretonische Adelige gemeinsam mit seinen Dienern Henri und Poitou hingerichtet wurde, nachdem über alle drei dieselbe Strafe verhängt worden war: Tod durch den Strang mit anschließender Verbrennung des Leichnams.

Vor dem Hintergrund all der komplexen, durch gründliche Lektüre und Deutung herstellbaren Zusammenhänge erweist sich die abschließende Deutung der als letzte Äußerung Horns am Ende seiner Niederschrift stehenden Buchstaben »c. e.« durch den fiktiven Herausgeber als reichlich unproduktiv – in etwa so unproduktiv, wie die meisten Interpretationen der *Niederschrift* bisher ausfielen. Genau diesen, ihnen zugrundeliegenden, un- beziehungsweise reproduktiven Deutungsansatz stellt Jahnn mit der »zwanglosen Deutung« des fiktiven Herausgebers in Frage. Zwar ist auch keiner der Leser des Romans »gezwungen«, sich bei der Deutung mehr zu engagieren als der fiktive Herausgeber von Horns Autobiographie; tut er es aber dem Herausgeber gleich, entspricht der Eindruck, den er von Jahnns Roman gewinnt, auch lediglich dem, den der fiktive Herausgeber von Horns Niederschrift hat – nämlich den, daß es an dem ihm vorliegenden autobiographischen Dokument nicht viel zu deuten gibt.

Die sich dem Herausgeberkommentar anschließenden fiktiven Dokumente scheinen eine solche Lesart zu bestätigen. Unweigerlich bringt ein Leser, der zwischen Horns Niederschrift und Jahnns Roman nicht zu unterscheiden weiß, den Herausgeberkommentar und die fiktiven Dokumente mit dem außerhalb von Horns Welt anzusiedelnden Autor in Verbindung. Mit diesen Dokumenten scheint Jahnn die Wirklichkeit der von Horn berichteten Ereignisse zu beglaubigen.

Das von Horn selbst erwähnte, vom Notar Pavel Jerking unterschriebene Testament Horns mit dem schriftlichen Bericht des gleichfalls aus Horns Niederschrift bekannten Tierarztes Daniel Lien lassen die kleine beschauliche Welt des Komponisten wirklich erscheinen und bestätigen dessen gewaltsamen Tod, der sich in den letzten abgehackten Äußerungen Horns bereits anzukündigen scheint: – – *das Wirkliche – – meine Tiere – meine lebendigen Tiere – – – es ist ein Schuß – – – ein Schuß – deutlich – – – – – – ein Lärm – – – im Stall – – – c. e. – – – –* (Jahnn, Niederschrift II, 691)

Der Horns Worten zufolge im Stall gefallene Schuß taucht in Gestalt einer im Bericht des Tierarztes verzeichneten tödlichen Schußwunde am Kopf von Horns Stute wieder auf, die von Uchri als erstes zum Opfer gefallen und unabhängig von Horns subjektiver Einschätzung den Haß des ehemaligen Dieners auf seinen Herrn zu belegen

scheint. Der Bericht des Tierarztes gewährt dem Leser Einblick in die Ereignisse, die sich nach dem abrupten Ende von Horns Niederschrift im Pferdestall abgespielt zu haben scheinen. Seinem Bericht zufolge fand der Tierarzt, der zehn Tage nach der Benachrichtigung durch den Notar bei Horn vorbeischaute, um ihn wegen des Testamentes zu befragen, den Stall in dem Zustand vor, in dem der Mörder von Uchri ihn hinterließ: *Mitten im Raume lag mein Freund Horn am Boden, mit dem Gesicht abwärts gekehrt. Das Schädeldach war ihm eingeschlagen. Die Eisenstange, mit der der Schlag geführt worden war, lag seitlich neben dem Körper.* (Jahnn, Niederschrift II, 701)

Mit der pedantischen Genauigkeit des ausgewiesenen Fachmannes konstatiert Lien: *Die Wunde war so tief, der Schlag so gewaltsam gewesen, daß die Knochen zersplittert und das Hirn unförmig hervorgetreten waren.*

Da die fiktiven Dokumente ein der Niederschrift Horns vollkommen ebenbürtiger Teil von Jahnns Roman sind, der erst mit den Worten *ENDE der Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war* endet (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 706), und da der Schauplatz der Dokumente entsprechend derselbe ist, den Horn zur Inszenierung seiner Komponistenautobiographie nutzt, sind diese Dokumente selbstverständlich von nicht weniger tiefer Bedeutung für Horns Lebenswirklichkeit wie die in seiner Niederschrift berichteten Ereignisse. Im Rahmen des Romans haben sie einen ähnlichen Stellenwert wie jene als »Metallkulisse« bezeichnete kupferne Außenhaut des Holzschiffes (vgl. Jahnn 1959, 238), die Gustav und die Mannschaft »einzurennen« beschließen, um des Reeders habhaft zu werden. Um zur Lebenswirklichkeit Horns vorzudringen und sie so zu sehen wie der außerhalb der Fiktion stehende Autor muß auch der Leser die Kulisse »durchbrechen« beziehungsweise die »Türen« öffnen, die Jahnn für den detektivischen Leser in die »Kulisse« von Horns Leben einbaute und die in den Raum »hinter der papierenen Wand« führen.

In Liens Bericht über den Anblick, der sich ihm im Pferdestall bot, besteht eine dieser Türen in der »Eisenstange«, die Horns Mörder benutzte, um dem scheinbar so unschuldigen Opfer den Schädel einzuschlagen. Sie erweist sich als eine der Tatwaffen, mit denen Gilles

de Rais, der in seinem öffentlichen Geständnis die bevorzugten Tötungsmethoden aufzählte, seinen Opfern gelegentlich die Schädeldecke zertrümmerte: *bisweilen trennten sie mit Degen, Dolchen und Messern den Kopf vom Rumpf, bisweilen schlugen sie mit einem Stock oder anderen stumpfen Gegenständen auf den Kopf, bisweilen hängten sie sie an einer Stange oder einem Haken in seinem Zimmer auf und strangulierten sie; und während sie verendeten, gab er sich mit ihnen in der oben beschriebenen Weise dem sodomitischen Laster hin*. (Vgl. Bataille 1987, 488)

Angesichts der zahlreichen, auf den letzten Seiten von Horns Niederschrift vorgenommenen Anspielungen Jahnns auf das gewaltsame Aufspüren des Reeders im Kielraum des Holzschiffes und dessen Versenkung durch den blinden Passagier, entspricht die gewählte Tatwaffe überdies jenem Balken, mit dem Gustav und die Mannschaft die Schiffswand durchbrechen, die sich in Liens Bericht in die Schädeldecke des neunundvierzigjährigen Gustav verwandelt. Von Uchri öffnet sie – wie Büchners Danton vorschlägt – gewaltsam, nachdem es ihm nicht gelungen ist, Horn das wohlgehütete »Geheimnis« auf anderem Wege zu entlocken.

Gegenüber Horns Diener ist der Leser, was die Überführung des Täters betrifft, entscheidend im Vorteil. Denn während von Uchri als Bestandteil von Horns Niederschrift keinerlei Einblick in dieses verräterische Dokument hat, vermag der Leser sich aufgrund der zahlreichen in die »Kulisse« von Horns Welt eingefügten »Tapetentüren«, ein genaues Bild von dessen Verbrechen zu machen. Ist es ihm schließlich gelungen, durch die letzte zu treten, so landet er hinter der »aufgebrochenen Stalltür« nicht nur in jenem Gerichtssaal, in dem vor über fünfhundert Jahren der Ritualmörder Gilles de Rais zum Tode verurteilt wurde, sondern auch in der Vorkammer von Tut-ench-Amuns Felsengrab.

Die vermauerte Tür zur Sargkammer brach Howard Carter, wie er im Kapitel *Das Öffnen der versiegelten Tür* berichtet, am 17. Februar des Jahres 1923 mit seinen Mitarbeitern feierlich und mit Hilfe eines »Stemmeisens« auf, das wiederum frappant von Uchris »Eisenstange« und der »Metallstange« gleicht, mit der schon der Superkargo um sich zu schlagen drohte, falls Gefahr im Verzug und aus »einem »Federhalter« so schnell kein »Revolver« zu »zaubern« sei (vgl. Jahnn 1959, 58).

Folgt der Leser dem Hinweis auf Carters Stemmeisen im Bericht des Tierarztes und wirft einen Blick in das entsprechende Kapitel von Carters Grabungsbericht, dann bietet sich ihm in der Vorkammer vom 17. Februar 1923 wiederum das gleiche Bild, das sich ihm am Ende des *Holzschiffes* bietet, als Gustav mit der Mannschaft die Wand im Kielraum aufbricht. Über die beiden lebensgroßen Wächterstatuen, die links und rechts der versiegelten Tür noch standen, als man das uralte Gebot übertrat, die Sargkammer nicht zu betreten, berichtet Carter: *Um die Statuen vor Schaden zu schützen, hatten wir sie mit Brettern verkleidet.* (Carter/Mace, 207)

Zum einen geben die mit Brettern verkleideten Statuen damit ein Vorbild für das Motiv der in den Frachtkisten verpackten »Statuen« des Reeders ab und entpuppen sich – bei einem Blick auf das Foto, das Harry Burton vom denkwürdigen Augenblick der Türöffnung machte (vgl. Abb. 15) – zugleich als Teile des bühnenartigen Ambientes im Innern des Holzschiffes. Der in diesem Sinne als Bühnenbildner für *Das Holzschiff* tätige Carter berichtet: *Zwischen ihnen hatten wir eine kleine Plattform errichtet, gerade hoch genug, um an den oberen Teil der versiegelten Tür reichen zu können, denn wir hatten uns entschlossen, von oben nach unten zu arbeiten, weil es der sicherste Weg war.*

Hierin gleicht das Vorgehen der archäologischen »Einbrecher« dem des von Gustav beauftragten Schiffszimmermannes Klemens Fitte, der von oben nach unten die Beseitigung der Holzbohlen vornimmt, die den Weg in den vermeintlichen Raum hinter der Wand versperren (vgl. Jahnn 1959, 236f.). Carter berichtet: *In geringer Entfernung hinter der Plattform war eine Schranke, und hinter ihr hatten wir Stühle für die Zuschauer aufgestellt, in der Voraussetzung, daß die Arbeit mehrere Stunden dauern könne.*

Insofern gleicht Carters Vorgehen allerdings eher dem des Autors Jahnn, der wahrscheinlich mehr Zeit benötigte, um die Arbeit an der Szene des *Holzschiffes* durchzuführen, als der Schiffszimmermann für den »Einbruch« im Kielraum. Carter schreibt und richtet damit am Ende noch die Scheinwerfer aus, die das Geschehen auf der hölzernen Bühne in Tut-ench-Amuns Grab ebenso wie im *Holzschiff* ausleuchten: *Auf jeder Seite waren Gestelle für unsere Lampen angebracht, deren volles Licht auf die Tür fiel. Denken wir jetzt daran zurück, so können wir uns vorstellen, was für ein seltsames Bild die Kammer geboten haben*

muß! Seine verstörte Miene, die Burton mit dem Fotoapparat festhielt, amüsierte Carter im Nachhinein offenbar. *Ich glaube aber nicht, daß uns damals solche Gedanken kamen.* Er entsann sich vermutlich sogleich der lampenfieberartigen Erregung, die ihn beim Besteigen der bühnenartigen hölzernen Plattform vor der versiegelten Tür überkam und die auch der blinde Passagier im Zusammenhang mit den Frachtkisten des Reeders verspürt. *Nur eins wußten wir: Dort vor uns war die versiegelte Tür, und wenn wir sie jetzt öffneten, so würden wir Jahrtausende überbrücken. Wir würden uns in Gegenwart eines Königs befinden, der vor 3000 Jahren herrschte.*

Der Archäologe Carter war auf seine Weise mit dem Phänomen der Zeitinversion offenbar so vertraut, wie wir es durch die Auseinandersetzung mit *Fluß ohne Ufer* geworden sind. Dadurch vermag auch uns die Trilogie als Eingangsportal zum Wirkungsbereich ihres vor vierzig Jahren verstorbenen Autors zu erscheinen. Carter schreibt: *Als ich die Plattform bestieg, waren meine eigenen Gefühle seltsam gemischt, und meine Hand zitterte, als ich den ersten Schlag führte.* Dies kann ich mir vorstellen, denn schließlich war es auch mein Projekt, Jahnns Werk bis aufs kleinste Motiv auseinanderzunehmen, um die Schätze zu offenbaren, die es birgt. *Zuerst suchte ich den hölzernen Querbalken über der Tür, brach dann den Mörtel sehr vorsichtig ab und nahm die kleinen, die oberste Schicht bildenden Steine heraus.* Danach arbeitete ich mich weiter vor und vergrößerte das »Loch« in der »Wand« des fiktiven Geschehens. *Mace und Callender halfen mir jetzt, und jeder Stein wurde nach einem regelrechten Plan entfernt.* (Carter/Mace, 208)

Mit dem gleichen Vorsatz, die hinter der »Öffnung« allmählich zum Vorschein kommende *Mauer aus massivem Gold* nicht zu beschädigen, gingen auch wir bei der Deutung von Jahnns Werk »Stein für Stein« vor. *Mit einem* [aus dem »Federhalter gezauberten«] *Stemmeisen* [das Carter auf Burtons Foto in der linken Hand hält] *lockerte ich ihn* [den Stein] *leicht, während Mace ihn hielt, damit er nicht herunterfiel; dann hoben wir ihn beide heraus und reichten ihn Callender zu, der ihn an einen der Vorarbeiter weitergab. Dieser wieder gab ihn weiter durch eine Kette Arbeiter den Gang hinauf und ganz aus dem Grab hinaus.* Nachdem wir auch den letzten Brocken des von Horn abgesonderten »Zinnobers« gebrochen und aus dem Raum getragen haben, den Jahnn mit dem Ich-Erzähler teilt, nachdem wir den Schritt über die Schwelle zwischen

»Vorkammer« (in der wir auf verschiedene historische, literarische und mythische Stoffe und Motive stießen) und »Sargkammer« getan haben, in der Jahnn das Ganze zu dem vielschichtigen Werk verwob, das uns am Ende unserer Mühen vorliegt, erkennen wir bei der Betrachtung von *Fluß ohne Ufer* in Bezug auf den Autor, was Horn bei der Betrachtung von Tuteins Zeichnungen in Bezug auf diesen feststellt: *Es ist, als ob eine Totenmaske, die seinen ganzen Körper umfaßt, vorhanden wäre.* (Jahnn, Niederschrift II, 538)

So entpuppt sich die Trilogie vierzig Jahre nach Jahnns Tod als monumentales geistiges Grabmal. In ähnlich widersprüchlicher Weise wie die Gräber der Pharaonen ist es auf Schändung angewiesen, damit der Tote, von dem es zeugt, wie Tut-ench-Amun in all den aus dem Grab geborgenen und nach Jahrtausenden wieder instandgesetzten Gegenständen und Kleinodien, zum ewigen Leben auferstehen kann. Die »Plünderer« aber, die vor dem Toten keine Ehrfurcht haben und seine »Grabbeigaben« nicht mit Sorgfalt behandeln, trifft beizeiten der »Fluch des Pharaos«.

Hiervon scheint auch das literarische Kleinod zu künden, das von einem Untoten namens Kebad Kenya handelt und das Jahnn, als hätte er um die Zukunft seiner Person und seines Werkes gewußt, dem *Holzschiff* in der Mitte des zentralen Kapitels *Mann, zweihundert Jahre gestorben* einfügte. Auf den ersten Blick scheint es – und dies bemerkte auch Suhrkamp beim Lesen des *Holzschiffes* – in keinerlei Zusammenhang mit dem ersten Teil der Trilogie zu stehen. In seinem Absageschreiben vom 20. November 1936 stellt Suhrkamp fest: *Die eingelegten Sondergeschichten, wie die Schilderung des Sturmes, die dichterisch schweren Aufschwünge ins Komische, sind mit der zwingenden Banngewalt einer Weltschau geladen – sie sind aber souverän für sich und haben mit der Haupterzählung im Grunde nichts zu schaffen. In diesem Zusammenhang nenne ich auch noch die Erzählung von dem Bauern, der nicht sterben kann.* (Vgl. Schweikert 1986, 972)

Hiermit meinte Suhrkamp offenbar die Erzählung von Kebad Kenya, die sich heute als überaus kostbare und bedeutsame »Einlegearbeit« erweist. Mit der *Niederschrift* liegt sozusagen eine detailliert ausgeführte Variante der Kebad-Kenya-Miniatur vor. Tatsächlich deutet die »eingelegte Sondergeschichte«, wie Suhrkamp die Kebad-Kenya-Episode bezeichnete (die motivisch allerdings auch im *Holzschiff* fest

verankert ist) auf den 1936 noch nicht existierenden zweiten Teil des »dreiteiligen Sarges« *Fluß ohne Ufer* hin. Zudem weist die Kebad-Kenya-Episode einen offenkundigen Bezug zur Geschichte ihres Autors auf, der, als er *Das Holzschiff* schrieb, selbst noch im Besitz des bäurischen Grundbesitzes war, den Kebad Kenya zu Beginn seiner Geschichte sein eigen nennt.

Jahnn läßt den Schiffszimmermann Fitte die Geschichte Kebad Kenyas vor den Matrosen zum Besten geben, wie er selbst auf Bornholm vor einem noch nicht gefundenen Publikum *Das Holzschiff* zum Besten gab; und was für *Das Holzschiff* gilt, das erst in der und durch die Vorstellung seiner Deuter Realität gewinnt, gilt auch für Fittes Geschichte: *Anfangs ließ er es unentschieden, ob sie seine eigene Erfindung oder der Vortrag einer Erzählung, die ihm von irgendwo zugetragen worden. Zum Schluß machte er die Zuhörer mit der Behauptung verstört, es sei ein wirkliches Begebnis, und er habe Kenntnis davon aus dem Tatsachenteil einer Tageszeitung.* (Jahnn 1959, 133)

In der Tat präsentiert sich die Geschichte von dem »Bauern, der nicht sterben kann« unter dem Gesichtspunkt, daß dieser in Gestalt des Autors zur Zeit der »Erzählung« abgeschieden von seiner Heimat und seinen Landsleuten auf seinem Hof saß, als »Tatsache«. *Und da es das Ende noch nicht war, sondern nur die Finsternis, außen und innen, mußte er etwas tun. Er mußte die Sünde tun oder sich erschöpfen.* (Jahnn 1959, 134)

Da es aber die »Sünde« gewesen war, mit der Jahnn sich einst am Publikum vergangen hatte, und diese »Sünde« eine der Ursachen für seine ländliche Einsamkeit auf der Ostseeinsel geworden war, beschloß Jahnn, im *Holzschiff* von der »Sünde« Abstand zu nehmen: *So blieb ihm nur das andere, sich zu erschöpfen.* In langen täglichen und nächtlichen Sitzungen eine von Trauer getragene Erzählung zu schreiben. *Und er ritt dahin zwischen den Finsternissen und zerschund sich die Schenkel bis an den Bauch heran. Und der Rücken des Pferdes wurde wund und blutig wie seine eigene Haut.* Jahnn verzehrte sich danach, durch diese Schöpfung, mit der er die Abgründe seiner und der Seele seiner Mitmenschen auszuloten strebte, wieder oder endlich einmal Teil der Gemeinschaft zu werden. *Wäre die Nacht nicht zuende gewesen, hätte die Sonne einen Tag gezögert, heraufzusteigen, er wäre eingewachsen in den Rücken des Pferdes. Das Tierherz und das Menschenherz hätten ihren*

Saft ineinander gegossen zur gräßlichen Bruderschaft eines Zwitters, eines Hippokentauren. Wie der Mörder und der Musiker in der *Niederschrift* und Jahnn und seine skeptischen Leser hier das ihre »ineinandergießen«. *Kebad Kenya hatte es gewünscht, um schuldlos zu werden.* So »hatte« auch Jahnn beim Schreiben des *Holzschiffes* bereits »gewünscht«, daß seine Existenz durch eine Anerkennung seiner erschöpfenden Leistung gerechtfertigt werden würden. Daß ihm dieser Wunsch in Bezug auf *Das Holzschiff* versagt bleiben würde, ahnte er allerdings frühzeitig. Am 5. Oktober 1936 schrieb er an Muschg: *Nun, wo das Werk fertig ist, ausgefeilt bis in die Zacken, bekomme ich Furcht, es Dir zu senden.* Zurecht fürchtete er, daß die Sporen, die er Muschg und anderen Lesern bei ihrem »Ritt« durch die »Finsternisse« des *Holzschiffes* in die Weiche schlägt, zu hart und schmerzhaft sein würden, um die ersehnte Einheit zwischen »Mensch« und »Bestie« unmittelbar herbeizuführen. Jahnn schrieb: *Es ist, nach meinem Urteil, eine echte Arbeit. Das Problem, die Durchführung, die Überraschungen. Aber es ist doch auch kühl, die Ketten der Enttäuschungen hängen schwer daran.* Sie würden nur erträglich für ihn werden, wenn das Publikum ihm etwas von ihrer Last abnähme. *Es ist das ganze Jahr, in dem ich den Vorsprung gewinnen wollte, die Freiheit, mich zu fühlen, die Freiheit, nicht unter den Fußtritten der Sorgen zu krepieren.* Sondern zu »reiten« und alles zu geben, um in den Rücken des »Pferdes« einzuwachsen. *Aber die Sonne erhellte den östlichen Raum des Himmels.* (Jahnn 1959, 134)

So heißt es im *Holzschiff* über das Ende der langen Nacht, die Kebad Kenya die »Freiheit« auf dem Rücken seines Pferdes hätte bescheren können. *Der Reiter hielt bei seinem Hause und dachte daran, das Fleisch seiner Schenkel zu verspeisen.* Im Brief an Muschg schrieb Jahnn am 5. Oktober 1936: *Es ist das Aufbäumen darin, die Geschichte von Kebad Kenya rechtfertigt mich wahrscheinlich.*

Aber Muschg und Suhrkamp erschienen weder *Das Holzschiff* noch die Geschichte von dem »Bauern, der nicht sterben kann«, »gerechtfertigt«; und so hatte Jahnn sich weiterhin zu jenen zu zählen, deren Existenz zwar ungerechtfertigt, für die das Ende jedoch noch lange nicht da war. Schon im Vorfeld der Absagen befürchtete er: *Aber vielleicht ist ja das Ganze nicht rund, zu schwerfällig und außerhalb der bewegten und lebendigen Welt.* Da der »erschöpfende Ritt« ihn den anderen nicht näher gebracht hatte, mußte Jahnn sich etwas anderes einfallen

lassen, mit dem er die Zeit bis zum »Ende« ausfüllen und sein Ziel in den »Ewigkeiten« vielleicht doch noch erreichen würde. *Er stieg ab, mühsam, und betrachtete die zerrittene Stute. Tränen traten ihm in die Augen. Er begann zu klagen und zu bereuen: »Ach«, schrie er ins Ohr des Tieres, »ich bin ein verdammter Mensch. Aber es muß ein Ende mit mir nehmen.«* (Jahnn 1959, 134)

Nur dem hellhörigen Leser wird an dieser Stelle der Mißklang auffallen, der Kebad Kenyas Verzweiflungsschrei unmerklich in einen Fluch verwandelt. Das »Aber«, das hier statt des »Und« steht, das im letzten Satz stehen müßte, um Kebad Kenyas Verdammnis zur logischen Voraussetzung des »Endes« zu machen, das »es mit ihm nehmen muß«, läßt Kebad Kenyas Verdammnis im Licht eines Idealzustandes erscheinen, den – wie sich in der Tat zeigt – der angeblich Verdammte zu Lebzeiten noch nicht erreicht hat und den er nun anstrebt, nachdem sein Plan, das Ziel der Vereinigung durch »Erschöpfung« zu erreichen, gescheitert ist: Das Leben abschließen und sein Glück im Tod versuchen: *Er ging ins Haus und sandte Knechte aus, daß sie die Nachbarn zu ihm brächten. Er legte sich ins Bett, wie wenn er schwach wäre. Es war eine List. Er wollte den Tod herbeilocken.* Welche Entsprechung diese seltsame Idee im Leben von Kebad Kenyas Schöpfer Jahnn hat, wird sich zeigen, wenn sich die von Kebad Kenya herbeigerufenen »Nachbarn« eingefunden haben, denen er, im Sterbebett liegend, den letzten Willen kundtut. *Die Nachbarn kamen und stellten sich um das Lager.* So wie sie sich auch in Gestalt des imaginären Publikums in Jahnns Bornholmer Exil bereits eingefunden hatten, bevor die Chance zur Veröffentlichung bestand. *Keiner fragte, wie es ihm gehe. Und ob sie ihm helfen könnten. Sie fürchteten ihn und verabscheuten ihn.* Und weil es so war und Jahnn die einzige Perspektive für sich in der ungewissen Zukunft seines Werkes sah, verpachtete Jahnn 1940, nachdem er mit dem A. H. Payne Verlag den Vertrag über beide Teile von *Fluß ohne Ufer* abgeschlossen hatte, den Hof und zog sich mit seiner Familie in einen Winkel seines Grundstücks zurück, auf dem heute noch das Haus steht, in dem Jahnn *Die Niederschrift* schrieb und das ihm blieb, nachdem er den Hof nach Kriegsende endgültig verkaufen mußte. Feierlich verkündet Kebad Kenya: *»Mein Haus und mein Land, meine Wälder und die Ufer an meinen Bächen sollen euch gehören, denn ihr seid meine Nachbarn.«* Wie Jahnn mit der

Niederschrift verfolgt auch Kebad Kenya mit der Veräußerung seines Besitzes einen bestimmten Plan. Zurecht vermuten die Nachbarn: *»Soweit wir dich kennen, verschenkst du deinen Reichtum nicht, ohne eine Gegengabe zu verlangen.«* Wie Jahnn, der seinen Besitz an einen Bornholmer Bauern veräußerte, das Häuschen »Granly« und ein kleines, nicht zu bewirtschaftendes Grundstück aber für sich behielt, so behält auch Kebad Kenya sich einen kleinen Teil seines Landbesitzes vor: *»Zwischen den Wäldern, wo sie aus den vier Himmelsrichtungen zusammenstoßen, ist eine öde Lichtung. Unfruchtbar und steinig ist der Boden. Machangel, Stechpalme und Heidekraut wachsen dort. Die größeren Bäume wagen sich nicht heran. Diese Lichtung soll niemand gehören. Die soll mir bleiben.«* (Jahnn 1959, 136)

Denn dieses kleine Grundstück und das Häuschen benötigte Jahnn, um in Frieden den ungleich viel größeren geistigen Raum von *Fluß ohne Ufer* zu schaffen, dessen zweiten Teil er in dem Bornholmer Häuschen fertigstellte und damit auch das monumentale geistige Grabmal der Trilogie schuf. Von den Nachbarn, die ihm in besagtem abgeschiedenen und unfruchtbaren Winkel seines Grundstückes eine Grabstätte bauen sollen, fordert Kebad Kenya: *»Dahin will ich getragen werden mit meiner Sünde. Ich komme nämlich aus einer großen Einsamkeit, in der ich mit Tieren lebte, und will in eine größere, in der ich mit niemand lebe. Die große Einsamkeit ist meine Sünde gewesen, die größere soll meine Erlösung sein.«* Denn diese »größere Einsamkeit« in der Abgeschiedenheit seines Häuschens auf Bornholm ist zugleich die größte denkbare Nähe von Kebad Kenyas Schöpfer Jahnn zu den Menschen, die zur Zeit der Niederschrift und Veröffentlichung der Trilogie noch nicht geboren waren. Da Jahnn beim Schreiben die Zukunft der Rezeption und die Auseinandersetzung mit seiner Person vorwegnahm, ist er noch heute ein gegenwärtiger Teil des Lebens seiner Leser und Deuter. Dies war der Grund für seinen Beschluß, die »größere Einsamkeit« im geistigen Grabmal zu wählen. *Er fuhr mühsam fort: »Es muß sein. Ich brauche die größere Einsamkeit.«* Denn je überzeugter Jahnns »Nachbarn« davon sein würden, daß er ihnen und der menschlichen Gesellschaft die »größere Einsamkeit« des Schreibens vorgezogen hatte, desto näher würde Jahnn ihnen rücken. Kebad Kenya warnt: *»Doch mein Blut ist gefährlich. Es neigt dazu, auszubrechen. Darum müßt ihr mich einmauern. Und nicht mit schwachen*

Wänden.« So daß sie sich der Täuschung, er habe mit ihnen und ihresgleichen nichts zu schaffen haben wollen, vollkommen würden hingeben können. Kebad Kenya versichert: *»Das Böse in mir ist stark.«* (Jahnn 1959, 137)

Wie er es verlangt, so geschieht es Kebad Kenya mit den Nachbarn und so geschah es auch Jahnn mit den Lesern und Deutern seines Werkes. Nach dem Beschluß, sich in einem Winkel des eigenen Grundstücks zur scheinbar letzten Ruhe zu begeben, dauert es noch eine Weile, bis beide irgendwann für jedermann sichtbar sterben. Von nun an scheint ihr Dasein und ihre Taten – hinsichtlich Jahnn beispielsweise die mühselige Niederschrift in jenem Häuschen auf Bornholm – der Vergangenheit anzugehören und der Nachwelt nicht mehr nachvollziehbar zu sein. Doch im geistigen Raum seines Werkes lebt Jahnn fort, der zu Lebzeiten beim Schreiben alles durchmachte, was seine Interpreten nach dem Tod mit ihm und seinem Werk veranstalten. Wie der Untote Kebad Kenya im *Holzschiff* ist er ein – wenn auch stummer – Zeuge dessen, was mit seinem »Leichnam« geschieht: *Jemand zog ihm unter dem Kopf die Börse fort, und ein paar Taler rollten über den Boden.* (Jahnn 1959, 138)

So enteignete man auch den Autor von *Fluß ohne Ufer* nach dem Tod der geistigen Besitztümer. *Kebad Kenya wollte aufspringen und die unehrlichen Knechte bestrafen. Aber er überwand sich, nicht mehr zu richten, da er sich selbst schon gerichtet hatte.* In der Tat fällte Jahnn mit dem Werk zunächst das Urteil über sich, das die Nachwelt schließlich über ihn fällen sollte. *Er spürte, wie er aufgehoben wurde. Hände faßten seinen Kopf und seine Füße. Nicht sanft, eher widerwillig und voll Ekel.* [...] *Man warf ihn mehr, als daß man ihn legte, in den Sarg.* Einen Sarg, der aus denselben *Eichenbohlen* besteht wie das Holzschiff im gleichnamigem Roman (vgl. Jahnn 1959, 144), über dessen »Decks« und durch dessen »Kajüten« leise der Geist seines »Erbauers« weht. Über Kebad Kenyas Wunde, die auch der heimatlose Jahnn sich beim »Bau« und der »ersten Ausfahrt« seines »schönen Schiffes« zugezogen hatte, heißt es: *Von den brandigen Schenkeln löste sich Haut und Borke, sodaß Blut und Wasser heraustropfte. Er hörte, jemand sagte, daß die Wunde stinke. Das war vielleicht üble Nachrede.* (Jahnn 1959, 138f.)

Daß es »das war«, kommt hier zwar immer deutlicher zum Vorschein; ob es bei dieser Feststellung bleibt, wird sich im Falle Jahnns wie im

Falle Kebad Kenyas, dessen Grabruhe zweihundert Jahre währt, allerdings »vielleicht« erst in hundertfünfzig Jahren herausstellen. Dann erst wird möglicherweise deutlich erkannt werden, daß die meisten Interpreten von *Fluß ohne Ufer* Jahnn nicht mit seinem Werk, das sie nie zu Gesicht bekamen, in Verbindung brachten, sondern den großen Geist des Autors in das ihrer kleingeistigen Interpretationen zu pressen versuchten: *Eilends wurde eine Planke als Deckel auf den Sarg gelegt. Es erwies sich, der Mann lag schief in dem engen Raum, und die eine seiner Schultern stand über den Rand des Kastens hinaus.* Der in den Augen der »Nachbarn« tatsächlich nicht mehr als ein Schiff ist und nicht der Text, die Orgel, das Theater, der multifunktionale Gegenstand, den der »Erbauer« in seinem »Schiff« sah und den auch wir darin sehen. In ihr »Schiffchen« aber passen die Deuter den Autor zur Not auch mit Gewalt ein. Über den auf Kebad Kenyas überstehende Schulter gepreßten Sargdeckel heißt es: *Man legte die Bohle darauf, jemand benutzte die Bohle als Bank. So stauchte man Kebad Kenyas Körper hinab. Mochte er sich einrichten.* Mit einer raschen Abhandlung des *Holzschiffes* ist das Werk der Interpreten meist schon getan. *Die Nachbarn schienen große Eile zu haben.* (Jahnn 1959, 140)

So heißt es aus der Sicht des lieblos in den Sarg gepreßten Kebad Kenya, der von den Nachbarn mitsamt der hölzernen Behausung auf einen Pferdewagen verladen wird. Und schon geht es los: *Sie schämten sich nicht einmal, Galopp anzuschlagen.* Nur rasch zur *Niederschrift* übergehen, die sich besser als *Das Holzschiff* mit dem verstorbenen Autor in Verbindung bringen läßt. *Der Weg war holperig. Schlaglöcher und Knüppel reihten sich aneinander.* Und die »holprige« Deutungsweise der ungründlich arbeitenden Interpreten treffen nicht diese selbst, sondern den, der – noch – ohnmächtig im Innern seines geschändeten Werkes verharrt und dem der »stolze Bau« unter der Einwirkung der »Nachbarn« kurzfristig aus dem Ruder zu laufen droht: *Gräßlich nur, daß der Sarg unregiert hin und her geschleudert wurde, plumpe Sprünge ausführte und wie ein Baumstamm krachend gegen die Schotten des Wagens schlug. Kebad Kenya streckte die Hände aus, als ob es ihm möglich gewesen wäre, die Zügel zu fassen.* Aber der Autor hat keinen unmittelbaren Zugriff auf den Umgang der Deuter mit seinem Werk und seiner Person. *Er glich schon einem Ding. Er war festgeschraubt in dem engen Raum.* Im Anschluß an die unstandesgemäße Einsargung im *Holzschiff* ver-

senkt man »Kebad Kenya« wie Horn die Leichen seiner Opfer in dem Verließ, das die Interpreten in der *Niederschrift* sehen und das den Abgründen ihrer und der rabenschwarzen Seele des Mörders Horn entspricht: *Schwere Steine, in quellenden Kalkbrei gebettet, legten sich über ihn. Es wurde stiller und stiller. Die Schritte der Männer, noch immer geschäftig, klangen gedämpft, wie aus fernen Gelassen, herab.* (Jahnn 1959, 141)

Der Geist Jahnns ist eingemauert im Unterbewußtsein seiner Deuter, das direkt hinter den Schriftzeichen der *Niederschrift* beginnt und das sie notorisch mit dem »wahren« Leben des Autors verwechseln. Dieser aber führt, von den Deutern unbemerkt, in der »Grabstätte«, die sie ihm mit ihren Interpretationen errichtet haben, sein eigenes Leben. Wie der Geist Kebad Kenyas, der immer wacher und fühlsamer wird, während der ins Grab gezwängte Körper verwest, so tut dies auch der Geist des Autors, der sich wie die Larve der Schlupfwespe im Körper ihres Wirtstieres in den Textcorpora der Werkinterpretationen zu entfalten beginnt. So kommt auch für ihn eines Tages der Augenblick, in dem er das »Grab« der »Nachbarn« sprengt und sich die geistigen Besitztümer zurückerobert: *Er verwunderte sich sehr, daß er sich nach zweihundert Jahren sehr ausgeruht fühlte. Er verwunderte sich, daß er ein Ächzen und Knirschen über sich hörte.* Denn mit einer derart energischen Wiedergeburt nach seinem Tode hat Jahnn zu Lebzeiten kaum gerechnet. *Es kam eine Schnelligkeit in seine Vorstellungen, die das Gegenteil seines bisherigen Verhaltens war.* Das allmähliche Verwesen des Andenkens an ihn in dem ihm entfremdeten Textcorpus seines Werkes hat endlich ein Ende. *Er fühlte, sofern bei der rasenden Flucht, zu der er sich anschickte, die Wichtigkeit allen Fühlens nicht verblaßte, daß seine Brust eingestoßen wurde. Daß er, nach ein paar Jahrhunderten, starb.*

Doch offenbar ist Kebad Kenya noch immer nicht tot, im Gegenteil. Irritiert bemerkt er – und bezieht sich damit auf das Antlitz des Todesengels *Malach Hamoves* (Jahnn 1959, 144), der ihm vermeintlich soeben den Tod gebracht hat –: *Aber er sah das Antlitz des männlichen Engels nicht.* Tatsächlich nämlich gab der im Verlauf der Grabruhe zum Todesengel gewordene und von dem gefangenen Körper erlöste Geist Kebad Kenyas selbst diesem Körper den Todesstoß, um – wie Jahnn durch die Interpretationen seiner Deuter – endlich in seiner

wahren Gestalt aufzuerstehen: *Er begriff nicht, da der schweigsame Gesandte nicht zurstelle war, woher die Kraft kam; aber sie war da, unfaßbar gespeichert, um das Grab zu sprengen. Die Mauern wurden auseinandergerissen.* (Jahnn 1959, 144)

Und damit auch die Mauern aus Zeit, Widerstand und Worten, die die Deuter von *Fluß ohne Ufer* zwischen sich und dem Autor aufgeschichtet haben und mit deren Bau sie ihm die »Kraft« gaben, sich über sie zu erheben: *Kebad Kenya wurde gehoben, veraschte sich, zerstob, sammelte sich wieder.* In der raschen Folge unserer Darstellung zeigt sich, was sich allmählich über Jahrzehnte der Rezeptionsgeschichte hinweg vollzog. Über Kebad Kenya heißt es: *Wie aus großer Höhe sah er unter sich. Irgendwo hatte man ein Grab geschändet.* Doch dieses »Grab«, das die Interpreten dem Autor gebaut haben, ist nicht mehr das seine, auch wenn es offenkundig aus den Versatzstücken besteht, die die »Nachbarn« aus seinem Werk genommen und zum »Grab« zusammengefügt haben, welches in der Verwüstung nun vielmehr von ihrer Existenz zeugt: *Steine waren zu Trümmern aufgeschottert. Gebeine lagen umher. Zersplitterte Eichenbohlen. Menschen standen und schauten neugierig in ein kraterartiges Loch.* Doch der einstige »Grab«-Inhaber hat sich aus der »Unterwelt« befreit und blickt auf das Volk herab, das ihm das Grab einst geschaufelt hatte: *Das war ein verzehrender Blick von hoch herab. Gleichzeitig war aber Kebad Kenya auch unten. Lag da.* Jahnn, wie wir ihn im Rückblick sehen, das Opfer eines jahrzehntelangen erbitterten Kampfes um Anerkennung. *Seine Glieder waren auseinandergezerrt. Nicht nur gevierteilt.* Der einstige Sieger in Gestalt seiner Widersacher verleibt sich die geistige Kraft des Autors in Gestalt der Werke ein, über die er urteilt. *Seine Baucheingeweide hingen um das Haupt eines jungen Mannes. Und dieser Mann fraß sie, so schnell, wie man Luft einatmet.* Und erfüllt damit den lange gehegten Wunsch des Autors, eins mit den anderen zu werden, die ihn »fürchteten« und »verabscheuten«: *Das Herz kam unter die Sohle eines Stiefels. Aber der darauf Tretende achtete dessen nicht oder stellte sich entmenscht.*

Für Jahnn, der heute sichtbar über den Ereignissen steht, kommt die Tortur durch die Nachgeborenen einer Herzmassage gleich. Schon zu Lebzeiten bezog und noch heute bezieht Jahnn übermenschliche Kraft aus der Gegnerschaft seiner Leser und Deuter. Was ihm im Lebenskampf abhanden kam, wächst ihm im Tode endgültig zu: *Mit*

einer wilden Besessenheit fuhr Kebad Kenya in die Schar der Leute. Er wußte nicht, ob es Zorn oder Tollheit war, die ihn trieb. Aber die Menschen wurden nicht angefaßt. Einzelne schüttelte es, als ob es sie fröre. Doch rüstet Kebad Kenya sich bereits zur entscheidenden Schlacht. *Es war nur ein mächtiger Trieb, sich auszubreiten, dazusein, sich wieder zu verdichten zu einer engen Gestalt.* Zu der, die Jahnn gewesen war, bevor er starb. *Aber das Antlitz, er erinnerte sich, war zerlöst. Jedes Bild von ihm selber war zerlöst.* Es existieren nur noch die Bilder und Szenen seiner Werke. *Wiewohl er es unter sich, neben sich, allüberall zu sehen glaubte, entschwand es ihm, sobald er nur einen gewissen Zug sich einprägen wollte.* Dennoch ist er in jedem Aspekt, den Deuter aus seinen Werken herauszugreifen vermögen, als Person enthalten und vermag dadurch mit diesen eine innige Verbindung einzugehen. *Er erkannte sich, schwer trabend, vierfüssig, mit Hufen begabt, in einer sandigen Steppe.* (Jahnn 1959, 145)

Kebad Kenya erreicht zweihundert Jahre nach seinem Ableben, was ihm zu Lebzeiten scheinbar nicht gelang, und – gemäß der Inversion der Zeit – eben doch bereits gelang; nur wurde es als Gelingen nicht erkannt. *Gleich aber wuchsen ihm Flügel, wiehernd erhob er sich.* Viele Jahre später ist zu sehen, wie Jahnn beim Schreiben der Kebad-Kenya-Episode die Flügel wuchsen, die Suhrkamp am Leib des »Hippokentauren« nicht sah, zu dem er mit Jahnn in »gräßlicher Bruderschaft« schon verwachsen war, bevor auch er das Zeitliche segnete. *Greise Nüstern streckte er in die Nachtluft.* Doch auch Suhrkamps Ahne Stach erkennt im weisen Pegasus von Jahnns Werk nur ein Fohlen, das sich nicht »auf eigenen Beinen halten« kann. *Irgendeine Kraft jagte ihn zurück über tausend Meilen, als ob es eine Heimat für ihn gäbe.* Die Heimat seiner Schöpfung, in der sich Jahnns »Nachbarn« mit fragwürdiger Moral eingerichtet haben. Am 29. August 1937 hatte er noch vor der Aufgabe seines Bauernhofes und seiner Ländereien an Hilmar Trede geschrieben: *Ich gehöre einer alten Familie selbständig denkender und schöpferischer Menschen an, die eine Heimat des Bodens haben, daneben eine zweite des seelischen Raums, Traumklippen, die man mit Hebebäumen nicht bewegen kann, Landschaft, in die weder die Technik noch die Bürokratie eindringen können.* Drei Jahre später hatte Jahnn sich von der »Heimat des Bodens« verabschiedet und dem unerschöpflichen Raum seiner Seele in der *Niederschrift* Ausdruck verliehen. Ihr Seelenraum steht heute so unwandelbar vor unserem inneren Auge und

bietet unseren Seelen dieselbe Zuflucht wie die »Traumklippen, die man mit Hebebäumen nicht bewegen kann« und zwischen denen Jahnn 1937 schreibend wandelte. Zwar haben einige Menschen die *Fluß*-»Landschaft« bereits zu Jahnns Zeiten zu besetzen versucht: *Ein Knecht hatte einem Sterbenden Taler unter dem Kopfkissen hervorgezogen*, erinnert sich Kebad Kenya, der seine Knechte noch mehr haßt als seine Nachbarn – so sehr sogar, daß er sie, wie er den Nachbarn kurz vor dem Tod verrät: *erschlagen möchte* (vgl. Jahnn 1959, 135). Doch zweihundert Jahre später entdeckt Kebad Kenya im Tode seine innige Beziehung zu den »Knechten«, über die sein Haß ihn zu Lebzeiten nur hinweggetäuscht hatte: *Ein Knecht schlief in einem Hause, das am Ort des alten, schon vor hundert Jahren verwüsteten stand. Kebad Kenya warf sich auf den Knecht, wie er dalag. Im gleichen Augenblick erkannte er sich selber in ihm.* (Jahnn 1959, 145)

So sind heute auch die, die Jahnn einst des geistigen Eigentums beraubten, das er ihnen listigerweise genau hierzu zur Verfügung stellte, durch diese Enteignung ein Teil von ihm geworden – aus Fleisch und Blut bestehende Doppelgänger seines und ihres anderen Ichs Gustav Anias Horn. *Welche Gestalt wäre deutlicher gewesen als diese? Was waren die Bilder und Steine, verglichen mit diesem lebendigen süßen Fleisch?*

In seinen Interpreten steht dem Verstorbenen Jahre nach dem Tod wieder eine Gestalt zur Verfügung, in der er sich in An- und Abgrenzung zum anderen wahrnehmen läßt, wie er sich auf diese Weise zu Lebzeiten bereits in der Gestalt des Ich-Erzählers wahrnahm, mal die Licht-, mal die Schattenseite von dessen Wesen bildend und damit zugleich die Licht- und Schattenseiten des eigenen und des Wesens seiner Werke abbildend, die von den Deutern teilweise zu Recht als sündig und böse eingeschätzt wurden. Doch besteht die »Sünde«, von der die Deuter glauben, daß Jahnn sie während der und durch die Niederschrift des *Flusses* begangen hatte, mitnichten in dem, was sie sich »Sündiges« darunter vorstellen. Über Kebad Kenya heißt es: *Er erhob sich. Die eigene Stute war tot. Die Nachbarn hatten sie erschlagen. Aber standen nicht andere in den Ställen der Nachbarn?* (Jahnn 1959, 146)

Warum sollte Jahnn die Interpretationen von *Fluß ohne Ufer* nicht nutzen, um zu tun, was er in all seinen Werken getan hatte: *Er rieb sich die Augen. Was war leichter, als bei ihnen einzudringen? Kannte er auch*

die Belegenheit ihrer Wohnungen nicht, er konnte sie auskundschaften. Durch uns, die wir uns mit ihm über die Rechtmäßigkeit seines Verbrechens einig sind. *Und er machte sich auf. Die Nacht begünstigte ihn.* Denn keiner der Interpreten hatte beim Schreiben einen blassen Schimmer von der finsteren Welt zwischen den eigenen Zeilen. *Eine Tür zu erbrechen war leichtes Tun.* Hinter den zugeknöpften Worten der Interpretationen kommt deren bedeutungsoffenes Wesen zum Vorschein. *Ein Pferd hervorgezogen. Kein geschlechtsloses Wesen, eine Stute.* Mit *Fluß-* »Wasser« schwängern. *Sich auf ihren Rücken schwingen, davonstieben.* Ihren Sinn entstellen, bis ihr »Besitzer« sie nicht wiedererkennt. *Sie zerreiten. Am Wege stehen lassen, daß sie sich mühsam nachhause schleppt. Eine neue stehlen.* Denn es gibt noch viele, denen wir uns auf diese oder andere Weise nähern könnten. *Seine Schenkel waren nicht mehr anfällig, die Wunden von einst waren verheilt.* Und es ist Zeit, daß jene, die sich mit Jahnn zur »gräßlichen Bruderschaft eines Zwitters« vereint haben, die ihren einmal zu spüren bekommen. *Es kamen Tage. Es kamen Nächte. Er sah die Vermehrung seiner Nachbarn.* Immer mehr Deuter tummeln sich mittlerweile im Seelenraum von Jahnns Werk. *Sie waren vertausendfacht. Sie bedrängten einander, stießen gegeneinander.* Ihre Vielzahl ist sein Gewinn. *Kebad Kenya, mit süßem Fleisch, verlachte sie. Des Nachts stahl er ihre Pferde, um sein Land wieder in Besitz zu nehmen, um seine Sünde zu tun. Die Nachbarn riefen nach der Polizei. Es kamen Männer in Uniform. Kebad Kenya verwunderte sich sehr, daß sie glaubten, sie würden ihn fangen.* Nur uns werden sie fangen, die wir noch unter den Lebenden weilen. *Sie fingen ihn nicht. Die Nachbarn schrieen zum Himmel, daß ihre Stuten verdürben.*

Ebenso vernehmbar wie das Schicksal des Autors klingt in der Geschichte Kebad Kenyas allerdings das Schicksal des Ritual- und Serienmörders Gilles de Rais an, dessen Verbrechen nicht nur im Hinblick auf Jahnns Werk Sprengstoff bergen. Denn die Ursachen der Untaten wurzeln nicht in der Psyche des Mörders, sondern in den fragwürdigen Normen und Werten, die die Gesellschaft an ihre Mitglieder und deren sexuelle Identität heranträgt: Der Einzelne sieht sich genötigt, sich und seine Bedürfnisse einem – und zwar in der Regel dem biologischen – Geschlecht zu- und unterzuordenen und dieses Geschlecht beziehungsweise die damit verbundenen sexuel-

len Klischees zum Maßstab zwischenmenschlichen Handelns zu erheben.
Insbesondere in Kapitel 3.6.3.4 war zu erkennen, daß der Konflikt, in den der Einzelne durch sexuelle Tabus zu geraten vermag, alle Menschen betrifft, gleich welchen Geschlechts und welcher sexuellen Orientierung. Für Menschen, die wie der Ich-Erzähler Horn und dessen Vorbilder de Rais, Haarmann und Nilsen eine homosexuelle Neigung haben und hierdurch den verinnerlichten gesellschaftlichen Normen und Werten nicht entsprechen, vermag dieser Konflikt so virulent zu werden, daß er sich nicht mehr in friedfertiger Weise lösen läßt. Das eigene krampfhaft unterdrückte homosexuelle Begehren gepaart mit einer der persönlichen sexuellen Konstitution nicht ensprechenden Überwertung des weiblichen Geschlechts und seiner Repräsentantinnen führte bei diesen Männern zu tödlichen Rache- und Bestrafungsakten, die sich gegen die sexuellen Bezugspersonen richteten. Im Falle Nilsens und Haarmanns beschränkten sich die Gewalttaten auf die männlichen Bezugspersonen und waren Ausdruck der heftigen unbewußten Bestrafungs- und Selbstbestrafungswünsche der Täter. Im Falle de Rais' und Horns betrafen beziehungsweise betreffen die Gewalttaten die Repräsentanten beider Geschlechter und drücken damit auch den – wenngleich von den Tätern als solchen nicht realisierten – Protest gegen die maßlos überbewertete Körperlichkeit der Frau aus.
Diese komplexe sexuelle Problematik findet ihre Darstellung in der Niederschrift Horns, der sich zu Beginn seines Berichts in einem massiven psychischen und sexuellen Zwiespalt befindet. Jener findet im Zwiespalt Kebad Kenyas seine Entsprechung. Für Kebad Kenya bestehen anfangs nur zwei Möglichkeiten – »die Sünde zu tun oder sich zu erschöpfen«; wobei sich das »die Sünde tun« entsprechend als das Ausleben des verbotenen homosexuellen Begehrens und das »sich erschöpfen« als das krampfhafte Festhalten an der Frau als das für den Mann vorgesehene Sexualobjekt deuten läßt. Das Festhalten an der Frau ist in Horns Fall von heftigen seelischen Verletzungen begleitet, die wiederum in der Schenkelwunde ihre Entsprechung finden, die Kebad Kenya sich bei den selbstzerstörerischen Ritten auf der Stute zuzieht, die in diesem Zusammenhang das weibliche Geschlecht repräsentiert. Der begehrten Stute gegenüber stehen in

der Geschichte Kebad Kenyas die Knechte, die dieser »erschlagen möchte« und denen er mißtraut wie Horn den jungen Männern in Gestalt Augustus', Ragnvalds und anfangs auch Tuteins. Dieser markiert den Wendepunkt in Horns Leben, den auch Kebad Kenya mit dem Beschluß zu sterben herbeiführt und der wiederum Horns Beschluß entspricht, seine Lebensgeschichte zu erzählen und damit den seelischen Konflikt aufzuarbeiten, der ihn ins Unglück seines Verbrechens stürzte. Nach langem Kampf mit dem Gegner, dem Todesengel Malach Hamoves, der sich auf der Ebene von Horns Niederschrift in den zahlreichen Emanationen des gelegentlich als »Widersacher« oder »Tod« bezeichneten Reeders spiegelt, gelingt es Kebad Kenya schließlich wie Horn, sich selbst zu überwinden und sich den verhaßten Knechten zuzuwenden. Mit diesen verschmilzt er, wie Horn mit Tutein in der großen Ausschweifung, in Gestalt des Knechtes, der sein Haus bewohnt, zu der gefürchteten und zugleich ersehnten »gräßlichen Bruderschaft eines Zwitters«. Die Zuwendung zum »Knecht« geht sowohl bei Kebad Kenya als auch bei Horn unweigerlich mit einer Abkehr von der ursprünglich begehrten »Stute« einher, mit der die Vereinigung für beide nicht herbeizuführen war. Kebad Kenyas Aufgabe der gewalttätigen nächtlichen Ritte zugunsten eines mühsamen, letztlich jedoch erfolgreichen Todeskampfes, der im Todeskampf Horns gegen Ende der *Niederschrift* seine Entsprechung findet, entspricht Horns Aufgabe der Verbrechen an den begehrten jungen Mädchen. Diese verwandeln sich im selben Maße, in dem Horn sich seines homosexuellen Begehrens und seiner Aggressionen gegen Frauen inne wird, in rücksichtslose, gewalttätige und habgierige Matronen wie Uracca de Chivilcoy oder die Witwe Göstas. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes das Abfallprodukt von Horns maßloser Idealisierung des weiblichen Geschlechts. Im Schicksal Kebad Kenyas spiegelt sich die abschließende Verteufelung des weiblichen Geschlechts in der Tatsache, daß er, nachdem er die nächtlichen Ritte mit den Stuten der Nachbarn wieder aufgenommen hat, weder Mitleid mit den wundgerittenen Tieren verspürt noch beim Reiten der Gefahr ausgesetzt ist, wieder verletzt zu werden.

Die psychische Entwicklung, die Horn beim Schreiben hinsichtlich der sexuellen Klischees durchmacht, die ihn in den psychosexuellen

Zwiespalt und ins Verbrechen treiben, zeigt sich auch anhand eines weiteren fiktiven Dokumentes der *Niederschrift*. Es steht direkt hinter dem letzten fiktiven Herausgeberkommentar und trägt den Titel *Brief Gustav Anias Horns an seine verstorbene Mutter*.

Entsprechend der anfänglichen Verherrlichung der Frau schildert Horn die Beziehung zur Mutter im Gegensatz zu der zum Vater als besonders innig. Laut Horns Bericht hält der Vater den von der Reise mit dem Holzschiff nie zurückgekehrten Sohn für den Verbrecher, der Horn zwar tatsächlich ist, als den er sich jedoch hunderte Seiten lang nicht wahrnimmt. Wie alle im Roman geschilderten Beziehungen beruht auch Horns Beziehung zu den Eltern auf seiner persönlichen Wahrnehmung beziehungsweise seiner Vorstellung von diesen Personen. Doch gerade in ihrer Fiktionalität offenbaren die Elternfiguren die Wirklichkeit von Horns sexueller und krimineller Selbstwahrnehmung. In diesem Sinne ist die bedingungslose Liebe der Mutter zu ihrem Sohn ein Indiz für Horns massive Selbsttäuschung hinsichtlich der Rechtmäßigkeit seines Handelns. Sie hinterfragt der sich der mütterlichen Zuneigung stets gewisse Horn nie. Diese Rolle kommt vielmehr dem Vater zu; und mehr noch den »väterlichen« Widersachern Horns: de Rochemont, Ma-Fu, Friedrich und dem Alten.

Die anfängliche Familienkonstellation verändert sich im Laufe der Niederschrift jedoch sichtlich: Die Horns anderes Ich spiegelnden, grausamen und negativen Vaterfiguren treten gegen Ende in eine immer innigere Beziehung zu Horns Jugend-Ich und gewinnen immer positivere Züge, während die dem Mutterbild entsprechenden Frauenfiguren sich, wie erwähnt, immer distanzierter und hinterlistiger gebärden.

Dies hat also nichts mit einer etwaigen Misogynie des Autors zu tun, sondern ist Ausdruck der psychischen Entwicklung des Erzählers im Verlauf seiner kathartisch wirkenden Niederschrift. In Horns Beziehung zur Mutter spiegelt sich diese Entwicklung in dem zunehmenden Mißtrauen wider, das die Mutter ihrem in der Ferne weilenden Sohn in vorwurfsvollen Briefen kundtut, sowie in ihrer zunehmenden Neigung, den väterlichen Verdacht, Horn sei ein Verbrecher geworden, zu unterstützen und sich vom Sohn zu distanzieren.

Am Ende ist Horns Weltbild in sexueller und moralischer Hinsicht so ins Wanken geraten, daß er seine Schuld zu ahnen beginnt und der dämmernden Erkenntnis bezeichnenderweise in jenem Brief an die inzwischen verstorbene Mutter Ausdruck verleiht, die angeblich als einzige bis zuletzt an die Unschuld ihres Sohnes glaubte. In Wirklichkeit ist Horn der einzige, der dies tat, und der Tod der »Mutter« ist eine Vorwegnahme beziehungsweise ein Rückblick auf den eigenen, mit dem Ende der Niederschrift eingetretenen Tod. Mit diesem bestraft Horn sich endgültig für die der »Mutter« und der »Frau« gehaltene Treue, die soviele junge Menschen beiderlei Geschlechts das Leben gekostet hat.

So gesehen ähnelt der Brief Horns an seine verstorbene Mutter dem gleichfalls letztlich an sich selbst gerichteten Brief an Kastor und ist – ähnlich diesem – ein Äquivalent seiner Niederschrift, das im Gegensatz zum Brief an Kastor dem weiblichen Geschlecht »gewidmet« ist. Wie in der Niederschrift dem Leser gesteht Horn in jenem Brief an die Mutter die bisher verschwiegene Beziehung zum Mörder seiner Verlobten und bekennt sich damit abschließend eindeutig zu seiner homosexuellen Neigung.

Die Mutter-Sohn-Beziehung, die sich auf das Leben des Erzählers der *Niederschrift* so fatal auswirkt, ist auch eines der Hauptthemen des dritten Teils der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*, des etwa vierhundertseitigen Textfragmentes *Epilog*.

Das unmittelbar im Anschluß an *Die Niederschrift* begonnene Romanprojekt beschreibt Jahnn im Brief vom 1. Juni 1946 an Helwig: *Dort leite ich die Niederschrift des Einzelnen gleichsam in die Menschenwelt zurück, allerdings nicht in jene des »Holzschiffes«, sondern in eine absonderliche, die gleichsam die »Aufzeichnungen« gelesen und daraus ihre Nutzanwendung gezogen hat.* (Jahnn 1986, 778)

Daß die »Nutzanwendung« weitgehend in dem besteht, was hier zwischen den Zeilen der *Niederschrift* an Handlungen und Handlungsmotivationen des Erzählers herausgearbeitet wurde, bestätigt eine Textstelle im ersten Band (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 104f.). Darin findet sich das Wort »Nutzanwendung« ebenfalls im Zusammenhang mit »Aufzeichnungen«, und zwar denen des Kapitäns Waldemar Strunck über die Ereignisse, die sich an Bord des gesunkenenen Holzschiffes abgespielt haben sollen. Horn, der selbst gerade am

Tisch sitzt und auf den Kapitän projiziert, was er selbst soeben tat – nämlich aus der Sicht des geständigen Leichtmatrosen die Ereignisse berichten, die sich angeblich an Bord des Holzschiffes abspielten –, schreibt: *Der Kapitän saß an einem kleinen Tisch, hatte ein paar Bogen Papier vor sich, beschrieb sie mit eiligen Entwürfen.* (Jahnn, Niederschrift I, 104)

In der Erwartung, daß die »eiligen Entwürfe« in Zukunft gelesen und sich als stichhaltig erweisen würden, läßt Horn in die Stube des Kapitäns sogleich den Steuermann des Holzschiffes und »Ersten Offizier der Brücke« treten, der kurzfristig die Rolle des Lesers übernimmt. Den Kapitän hingegen läßt Horn geschäftig anmerken, was auch in seiner, Horns eigener Niederschrift der Fall ist, in der mit jenen Seiten der Bericht der *Holzschiff*-Ereignisse endet: *Er sagte zum Gast: »Es fehlt mir noch ein Absatz. – Also, ich habe Sie heraufbitten lassen, damit Sie dies lesen und sich einprägen. Ich habe den Schiffsunfall beschrieben. Es ist folgerichtig aufgebaut. Es sind keine Lücken vorhanden. Ich möchte nicht, daß Widersprüche in den Aussagen entstehen. – Sie finden also die Ereignisse in passender Anordnung zusammengefaßt.«* Wie auch der Leser sie in der *Niederschrift* »in passender Anordnung zusammengefaßt findet« und vor der Wahl steht, die »Entwürfe des Kapitäns« abzunicken oder in Frage zu stellen: *Der Offizier schwieg eine Weile. Und es fiel nicht auf, weil Waldemar Strunck weiterzuschreiben begonnen hatte. Danach hüstelte der Steuermann ein wenig. Plötzlich sagte er schroff: »Wollen Sie meine Aussage beeinflussen?«*

»Keineswegs«, sagte Waldemar Strunck mit gleicher Schroffheit, »ich will vermeiden, daß Sie die Unwahrheit sagen, denn, mir bekannt, wissen Sie nur oberflächlich, was sich zugetragen hat.« (Jahnn, Niederschrift I, 105)

Auch hierin gleicht der »Steuermann« dem Leser. Wie dieser ist er kein Augenzeuge der Ereignisse und daher auf die Informationen des Erzählers angewiesen. Doch ein »Steuermann«, der, was die »Kursbestimmung« des »Schiffes« betrifft, mit dem »Kapitän« in Konkurrenz zu treten beliebt, läßt sich so leicht nicht kleinkriegen: *»Das ist ein starkes Stück«, sagte laut der Steuermann.* Nun ist es am »Kapitän«, aus der Haut zu fahren und als letztes Mittel auf die Autorität zu verweisen, die er als Vertreter des fiktiven Autors Horn hat und die es ihm erlaubt, den Steuermann und – mit etwas Glück – auch den Leser seiner »Blätter« mundtot zu machen: *»Ich befehle Ih-*

nen, diese Blätter durchzulesen. Welche ***Nutzanwendung*** *Sie für sich daraus ziehen, ist mir vollkommen gleichgültig. Wenn es Ihnen einfallen sollte, sich Ihre Laufbahn zu verpfuschen, mein Schade wird es nicht sein. Wenn Sie glauben, mit einem Geheimnis prahlen zu können, müssen Sie sich jedenfalls hüten, entlarvt zu werden. Wenn es dazu kommt, daß jemand den Mund auftut, um von Mord und Meuterei zu faseln, werde ich die Mannschaft, einschließlich der Offiziere, als verdächtig verhaften lassen.«* (Hervorhebung durch mich)

Auch wenn er sich damit die »Laufbahn verpfuscht«, setzt der Leser, der in Horns Niederschrift vor allem Jahnns *Niederschrift* liest, sich über die Autorität des imaginären Verfassers und damit auch über die Vorstellung hinweg, die er sich zunächst vom wirklichen Verfasser gemacht hat und erhält dafür von Jahnn die Erlaubnis, das »Schiff« in seinem Sinne zu »steuern«: *Der Erste Offizier der Brücke hatte die richtige* ***Nutzanwendung*** *aus den Kenntnissen gezogen, die ihm der Aufsatz des Kapitäns vermittelt hatte. Die übrige Mannschaft war taub und stumm gewesen, obgleich ihr Tuteins Rede in der Schenke mißfallen hatte.* (Vgl. Jahnn, Niederschrift I, 111)

»Mißfallen« hat vielen Lesern auch *Die Niederschrift*, doch haben sie das »Gehörte« nicht zum Anlaß genommen, die »schrägen Töne« des Erzählers kontrapunktisch zu ergänzen und *Fluß ohne Ufer* damit zu jenem harmonikal aufgebauten Sprachkunstwerk zu machen, als das die Trilogie von ihrem »Komponisten« gedacht war und gehört wurde.

Die »taubstummen« Leser sind auch blind für die Tragödie, die sich – wie in fast jeder bürgerlichen Familie – hinter den Kulissen des Familienidylls im *Epilog* abspielt. Bezeichenderweise weist die Tragödie der Familie Bohn eine ähnlich ödipale Konfliktstruktur auf wie die Familientragödie der Horns in der *Niederschrift* und wirkt sich auch ebenso schicksalhaft auf die Zukunft der Familienmitglieder aus.

Während die aus der Sicht des Sohnes erzählte *Niederschrift* die Autorität des Vaters in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt, gewährt der perspektivisch freier erzählte *Epilog* dem Leser neben der väterlichen auch Einblick in die mütterliche Autorität und betrachtet die Auswirkungen, welche die elterliche Autorität, die auf verschiede-

nen, gesellschaftlich sanktionierten Defiziten der Eltern basiert, auf das Leben der Kinder hat.

Der *Epilog* handelt unter anderen von Horns ehemaliger Verlobter Gemma, die nach der Trennung vom »Halbmann« Horn den äußerlich das Leben eines »ordentlichen« Familienvaters führenden Pferdehändler Egil Bohn geheiratet und mit ihm zusätzlich zu Horns unehelichem Sohn drei Kinder gezeugt hat. Zwei davon, die Söhne Asger und Sverre, haben gerade die Pubertät hinter sich, das dritte Kind befindet sich noch im Bauch der stolzen hochschwangeren Mutter. Deren Sicht auf ihre eigene wie die Rolle der anderen Familienmitglieder stellt Jahnn in mehreren Textpassagen dar.

Vor allem Literaturwissenschaftler mit entsprechendem Frauenbild und Feministinnen – wie Regula Venske, die Gemma gar als *Lichtblick* bezeichnet (vgl. Venske, 41) – sehen aufgrund dieser Textpassagen in Gemma die einzige ernstzunehmende Frauenfigur in Jahnns Werk und bestätigen damit aus ihrer Sicht Gemmas klischeehaftes Mutter- und Frauenbild, das die Männer der Familie Bohn allesamt bestätigen.

Betrachtet man das Verhalten der »guten« Mutter Bohn näher, so zeigt sich, daß es ihr weit mehr als um das Gebären und Erziehen der Kinder um die Beherrschung der männlichen Familienmitglieder, sowohl ihres Mannes, ihres Vaters und des väterlichen Freundes Faltin als auch ihrer Söhne geht, die sie kühl berechnend und mit strategischem Geschick gegeneinander ausspielt; ähnlich, wie dies bereits Horns Mutter in der *Niederschrift* mit dem Sohn tut, den sie unter Berufung auf die väterlichen Zweifel zum Geständnis der Ursache seines Fernbleibens zu bringen hofft. Der *Epilog* verdeutlicht die mütterlichen Winkelzüge in Gestalt der Winkelzüge vor allem Gemmas, offenbart jedoch zugleich, warum diese so vehement gegen die männlichen Familienmitglieder intrigiert. Denn zugleich wird Gemma nicht nur von Faltin und ihrem Vater, sondern auch von ihrem Mann bevormundet. Dieser stellt gemeinsam mit den »alten Herren« den Familienvorstand und behält sich – zumindest offiziell – die Entscheidung über alle Familienangelegenheiten vor.

Den Unmut über die Bevormundung läßt Gemma an den unschuldigen Söhnen aus, die noch ohnmächtiger sind als sie und die sie, ohne daß diese sich dessen gewahr werden, zum Aufbegehren gegen die

Autorität des Familienvorstandes anstiftet. Die Väter sehen sich angesichts der Revolte gezwungen, ihre Gefühle zu verleugnen und den Söhnen mit Härte zu begegnen. Die Mutter Gemma aber bleibt in den Augen aller am von ihr geschürten Konflikt beteiligten Männer unbeteiligt und unschuldig, bleibt die »gute« Frau und Mutter, die sowohl Väter als auch Söhne jedem Mann im Leben vorziehen, auch wenn sie noch so zärtliche Gefühle für ihn hegen.

Den Konflikten, in die Gemmas Söhne aufgrund des mütter- und väterlichen Fehlverhaltens untereinander und im Verhältnis zu ihren männlichen und weiblichen, älteren und jüngeren Freunden und Geliebten geraten, widmete Jahnn mit einfühlsamen und sexuell freizügigen Schilderungen des Beziehungslebens der Söhne den größten Teil des *Epilogs*. Im Bewußtsein, daß das Werk im reaktionären Klima der Nachkriegszeit nicht würde erscheinen können, zögerte er dessen Fertigstellung bis zu seinem Tod im Jahre 1959 hinaus.

Heute läßt sich angesichts der Reaktionen nachfolgender Generationen von Literaturwissenschaftlern auf den *Epilog* und die anderen Teile von *Fluß ohne Ufer* leider nur feststellen, daß Jahnns Gesellschaftskritik bis ins einundzwanzigste Jahrhundert hinein nichts an Aktualität verloren hat. Die Abschaffung des § 175 des Strafgesetzbuches und die Verwirklichung der politischen Gleichberechtigung der Frau vermochten die sexuellen Klischees nicht zu beseitigen, die von Horn und seinen geistigen Ahnen bedient werden. Noch heute bestimmen sie die Lebenswirklichkeit der meisten und selbst der gebildetsten Männer und Frauen unserer Gesellschaft.

Von der Großartigkeit und Friedfertigkeit ihres Geschlechts überzeugte Literaturwissenschaftlerinnen, die in Jahnn einen Neider ihrer »Weiblichkeit« sehen, lassen es sich nicht nehmen, ihn mit männlicher Wucht zur Strecke zu bringen; und die männlichen, sich ihres sexuellen Defizits nicht bewußten Kollegen zögern nicht, das Defizit auszugleichen, indem sie sich von Jahnn als kriminellem und homosexuellem Element ähnlich distanzieren, wie Horn dies mit de Rochemont und von Uchri tut.

Ob männlich oder weiblich, alle zeigen sie ihrem Mitmenschen Jahnn gegenüber dasselbe unreife und unerlöste Verhalten wie der Erzähler der *Niederschrift*, verfügen sie über dessen materialistische

Weltanschauung und kleben an der wortwörtlichen Bedeutung seiner, ihrer Worte und der Worte ihres »Widersachers«. Die Welt, die Jahnn in *Fluß ohne Ufer* schuf, ist in ihren Augen nichts Konstruiertes, denn sie entspricht der Wirklichkeit ihres Daseins, die sie als solche nicht erkennen und die sie als Wirklichkeit von Jahnns Leben betrachten. Im Gegensatz zu sich selbst, die sie sich als wissenschaftlich genau und bewußt schaffende Autoren erleben, versuchen sie den Autor Jahnn als »demiurgischen Schöpfer« zu entlarven – als Schöpfer, der nicht weiß, was er tut.

Ich hoffe, es ist mir gelungen, zu zeigen, daß das Gegenteil der Fall ist; zu zeigen, auf welch geringem Reflexionsniveau wissenschaftliche Deuter und Biographen bis heute ihre Forschung betreiben; zu zeigen, daß sie sich nicht ansatzweise die Mühe machen, sich kritisch mit den Vorurteilen und Projektionen auseinanderzusetzen, die sie an die Werke von Autoren literarischer Texte herantragen.

Gleichgültig, ob Deuter sich – wie etwa Boëtius, Vogt, Bachmann oder Hassel – ihrem Studienobjekt überwiegend werkbezogen und in Absehung von Persönlichkeit und Leben des Autors nähern, ob sie – wie Bürger oder Reemtsma – dies unter Einbeziehung der Biographie tun oder – wie Stach und andere – ein Mischverfahren wählen – ihre Arbeiten weisen alle dieselbe Neigung zur Projektion auf, die mit einer ebenso unbewußten Identifikation der Interpreten mit den Figuren der von ihnen gedeuteten Texte einhergeht. Dabei führt die Projektion nicht nur zu massiven subjektiven Verzerrungen der Bilder von Autoren literarischer Texte, sie verhindert auch, daß die betreffenden Interpreten ein Gespür für die Sichtweise des Autors entwickeln.

Von jener – leider allgemein praktizierten – Ignoranz, die stets mit mangelnder Kenntnis der literarischen Werke einhergeht, zeugt auch der erste Band von Stachs Kafka-Biographie. Wie erwähnt, untersucht Stach hier auch Kafkas Beziehung zu Geisteskranken oder solchen, die es zumindest in den Augen des Biographen Stach sind. Dieser schreibt – und geht dabei offensichtlich vom eigenen lebhaften Interesse an Autoren wie Jahnn oder Kafka und deren »fixen Ideen« aus –: *Menschen mit ausgeprägten fixen Ideen, flößten ihm weder Furcht noch Widerwillen ein, selbst dann nicht, wenn die Grenzzone zum Wahn schon eindeutig durchschritten war.* (Stach 2002, 232)

In der Tat hielt Jahnns »Wahnsinn« Stach nicht davon ab, mehrere Aufsätze über dessen Werk zu schreiben und dadurch Jahnns Leben und Charakter zu studieren. *Im Gegenteil beobachtete er die Selbstgewissheit und Überzeugungstreue, die solche Kranken ausstrahlen, mit Neugierde und latenter Bewunderung.* (Stach 2002, 233)

Was sich in dieser Selbstbeschreibung Stachs nicht findet, ist die Feststellung, daß die »Neugierde« und »latente Bewunderung« für »kranke« Autoren bei ihm – und möglicherweise auch bei Kafka hinsichtlich dessen Bekannten – mit einem gewissen distanzierten Abscheu einhergeht. Da Stach im Hinblick auf Kafka unbewußt von sich ausgeht und er den eigenen mit Bewunderung gepaarten Abscheu gegenüber Autoren wie Jahnn und Kafka als solchen nicht realisiert, vermag er diesen zweiten, und – wie sich zeigen wird – tatsächlich vorhandenen Aspekt von Kafkas Verhältnis zu den »Wahnsinnigen« auch im Hinblick auf sein Studienobjekt Kafka nicht zu realisieren und zeichnet von diesem ein Bild, das so wenig der Realität entspricht wie sein, Stachs Bild von sich selbst.

Er aber glaubt, in seiner Biographie tatsächlich über Kafka zu sprechen, wie er auch zu wissen glaubt, wer er selbst ist – nämlich eine, wie er meint, im Gegensatz zu Autoren wie Jahnn und Kafka verhältnismäßig intakte Persönlichkeit. Wenn Stach auf der Suche nach Erklärungen für Kafkas Faszination feststellt: *Das Glück unbeschädigter Identität. Es ist, als beneide Kafka den methodischen Wahn geradezu um seine Stabilität und Unanfechtbarkeit* (vgl. Stach 2002, 234), dann sagt Stach hiermit etwas Wahres, wennzwar wiederum nicht über Kafka, sondern über sich. Denn Stachs »Identität« ist gerade aufgrund der von ihm selbst nicht wahrgenommenen inneren Zerrissenheit so »unbeschädigt« und sein »Wahnsinn« von derart wissenschaftlicher Methode, daß man Stach fast ein wenig darum »beneidet«, ein wenig auch dafür bedauert, aber auch ein klein wenig Abscheu davor verspürt.

All diese möglicherweise vorhandenen Aspekte in Kafkas Verhältnis zu »Wahnsinnigen« sieht Stach aufgrund der Beschränktheit seiner eigenen Perspektive nicht. Er sieht nur Kafkas »Neid« auf die »Wahnsinnigen« – dieser ist allerdings zu mindestens fünfzig Prozent sein eigener Neid auf Kafka. Diesen zählt Stach zwar zu den eher fragilen Persönlichkeiten, dafür aber hat Kafka ein ungleich viel

fesselnderes Werk hinterlassen als sein Biograph Stach – ein Werk, das von der gesamten Bandbreite menschlicher Regungen geprägt ist. Um seine gewaltige, wenn zu Lebzeiten auch ungeahnte Popularität zu erlangen, mußte Kafka sich nicht einmal das Geschwätz an den einschlägigen Orten des Literaturbetriebs anhören, wie Stach dies offenbar tun zu müssen glaubte, um dahin zu gelangen, wo er heute ist: *Er, der so wählerisch war im Umgang mit Menschen, den das witzelnde Literatengeschwätz so langweilen konnte, dass er die einschlägigen Kaffeehäuser schon zu meiden begann – er starrte gebannt auf die gänzlich vernagelte, doch selbstgenügsame und auf keinen Zuspruch mehr angewiesene Betriebsamkeit eines verirrten Geistes.*

Stach hingegen erschien es effektiver, sich mit weniger »selbstgenügsamen« und auf den »Zuspruch« von geschäftstüchtigeren Menschen wie ihm unbedingt »angewiesenen« »Kranken« wie Jahnn und – ein wenig auch – Kafka zu befassen.

Doch nicht nur Kafkas Umgang mit all den kleinen »vernagelten«, »selbstgenügsamen« und »verirrten« Geistern nimmt Stach in seiner Biographie mehr kritisch als selbstkritisch unter die Lupe: *Kafkas Toleranz gegenüber naivstem Sektierertum, dem er während seiner Aufenthalte in Naturheilsanatorien zwangsläufig immer wieder begegnete, gehorchte demselben Impuls. Besonders charakteristisch jene Begegnung mit einem christlichen Landvermesser in der Kuranstalt Jungborn, nur wenige Tage nach dem denkwürdigen Besuch bei Schlaf* [einem anderen »Kranken«, über dessen Begegnung mit Kafka Stach zuvor berichtete].

Im Zusammenhang mit jenem »christlichen Landvermesser« bringt Stach dann eines der wenigen längeren Kafka-Zitate, die sich im ersten Band der Biographie finden. Es handelt sich um eine Tagebuchnotiz vom 14. Juli 1912, in der Kafka dem Freund Max Brod eine bemerkenswerte Begegnung schildert: *Ich liege im Gras, da geht der aus der »Christl. Gemeinschaft« (lang, schöner Körper, braungebrannt, spitzer Bart, glückliches Aussehn) von seinem Studierplatz in die Ankleidehütte, ich folge ihm nichtsahnend mit den Augen, er kommt aber, statt auf seinen Platz zurückzukehren, auf mich zu, ich schliesse die Augen* [womit Kafka – soviel zum Thema »Neugier, latente Bewunderung und Neid« auf den »Wahnsinnigen«, den er schon im Voraus als solchen erkannte – zunächst offenbar der Begegnung auszuweichen versuchte], *er stellt sich*

aber schon vor: Hitzer, Landvermesser, und gibt mir 4 Schriftchen als Sonntagslektüre.

Aus dem Landvermesser H. und seinen »4 Schriftchen« machte Franz K., der im Gegensatz zu vielen seiner Interpreten und Biographen dem Schicksal stets ins Auge sah, zehn Jahre später, als er das *Das Schloß* in Angriff nahm, offenbar die »Gehilfen« des Landvermessers K., Artur und Jeremias. K. begegnet ihnen erstmals und – wie im »wirklichen« Leben – ohne zu wissen, daß es sich um seine Gehilfen handelt, auf der Gasse des Dorfes, in dessen Wirtshaus er sich einquartiert hat. Im *Schloß*-Roman heißt es: *In diesem Augenblick rief der Vollbärtige* [mit dem die Hauptfigur K. sich eben noch unterhielt] *mit erhobener Hand: »Guten Tag Artur, guten Tag Jeremias!« K. wandte sich um, es zeigten sich in diesem Dorf also doch noch Menschen auf der Gasse! Aus der Richtung vom Schlosse her kamen zwei junge Männer von mittlerer Größe, beide sehr schlank, mit engen Kleidern, auch im Gesicht einander sehr ähnlich, die Gesichtsfarbe war ein dunkles Braun, von dem ein Spitzbart in seiner besondern Schwärze dennoch abstach.* (Kafka 1992, 20)

Daß Artur und Jeremias den schlanken Körperbau, den dunklen Teint und den auffälligen Spitzbart mit dem Landvermesser Hitzer gemeinsam haben, entging Kafkas Biograph Stach trotz des Berufs, den Hitzer mit der Romanfigur K. teilt, völlig. Er nimmt mit keinem Wort Bezug auf diese Textstelle im *Schloß*; dabei gibt es sogar einen augen- und sinnfälligen Zusammenhang zwischen dem von Kafka im Tagebuch bemerkten »glücklichen Aussehn« des von »seinem Studierplatz in die Ankleidehütte« gehenden Hitzer und der beschwingten Art und Weise, in der Artur und Jeremias sich im Gegensatz zu ihrem angehenden Vorgesetzten K. fortbewegen, der beim Gehen ständig Verschnaufpausen einlegen muß. Die Romanfigur K. bemerkt neidisch: *Sie gingen bei diesen Straßenverhältnissen erstaunlich schnell, warfen im Takt die schlanken Beine.*

Aus dem Landvermesser H. sind unter Kafkas Feder zwei vom Landvermesser K. als solche nicht erkannte Spiegelbilder seiner selbst, seine Doppelgänger im wahrsten Sinne des Wortes geworden. Die sich in ihrer Gangart ausdrückende Sorglosigkeit scheinen sie mit dem Landvermesser K. allerdings nicht zu teilen. In eben dieser Hinsicht scheint auch der Landvermesser Hitzer in den Augen des Schriftstellers Kafka diesem überlegen gewesen zu sein, was, wenn

es wahr wäre, wiederum ganz der Meinung seines Biographen Stach entspräche, der glaubt, daß Kafka den »armen Irren« Hitzer um seine Sorglosigkeit beneidete.

Stach zitiert nach Auslassung zweier Sätze weiter aus Kafkas Tagebuchnotiz (vgl. Stach 2002, 234) über die Begegnung mit dem Landvermesser Hitzer: *Ich lese ein wenig und gehe dann zu ihm zurück und versuche, unsicher durch den Respekt, den ich vor ihm habe* [und den Hitzer Kafka nie hätte einflößen können, wenn dieser sich der teilweisen Unangemessenheit seines Gefühls in Anbetracht des religiösen Eifers seines Gegenübers nicht bewußt gewesen wäre] *ihm klarzumachen, warum gegenwärtig keine Aussicht auf Gnade für mich besteht. Darauf redet er* [wie von Kafka von Anfang an befürchtet, von dem ihm innewohnenden Doppelgänger K. jedoch offenbar zugleich begrüßt] *1 1/2 Stunden zu mir (gegen Schluss* [diese eingeklammerte, Kafkas Amüsement beim Lauschen des Vortrags deutlich zum Vorschein bringende Bemerkung läßt Stach in seinem Zitat weg] *gesellt sich ein alter weißhaariger, magerer, rotnasiger Herr im Leintuch mit einigen undeutlichen Bemerkungen zu uns) mit schöner nur aus Wahrhaftigkeit möglicher Beherrschung jedes Wortes.* (Kafka 1967, 484)

Kurz darauf spottet Kafka zugleich über Hitzer und einen Teil seiner selbst: *Er sieht mir an dass ich nahe an der Gnade bin. – Wie ich selbst alle seine Beweise abbreche und ihn an die innere Stimme verweise.* Die leider – wenn auch für Kafkas Werke überaus fruchtbar – oftmals das Gegenteil von dem sagte, was der ihm innewohnende andere – dessen Interessen offenbar (Kafka ganz und gar bewußt) der Landvermesser Hitzer bediente – für sie beide anstrebte.

Hitzers Auftritt in der Kuranstalt Jungborn beurteilt Kafka: *Gute Wirkung*, und gibt damit bereits Jahre, bevor er *Das Schloß* zu schreiben beginnt, zu erkennen, daß der Landvermesser H. ihm eines Tages vielleicht doch einmal behilflich sein könnte. Keineswegs jedoch in der Weise, in der K. es im *Schloß* anstrebt und in der Stach es Kafka in seiner Biographie unterstellt. Nachdem nämlich Artur und Jeremias dem »Vollbärtigen« verkündet haben, sie seien auf dem Weg in eben jenes Wirtshaus (vgl. Kafka 1992, 20), in dem auch K. einquartiert ist, äußert K. sich folgendermaßen: *»Dorthin gehe auch ich«, schrie K. auf einmal mehr als alle andern, er hatte großes Verlangen von den zwei mitgenommen zu werden; ihre Bekanntschaft schien ihm zwar nicht sehr*

ergiebig aber gute aufmunternde Wegbegleiter waren sie offenbar. Sie aber hörten K.'s Worte, nickten jedoch nur und waren schon vorüber. Kaum aber ist K. im Wirtshaus angelangt, wird er sich der Tatsache gewahr, daß die beiden attraktiven, sich jedoch innerhalb kurzer Zeit als schreckliche Nervensägen entpuppenden jungen Männer in Gestalt seiner Gehilfen seine ständigen Begleiter geworden sind. Einerseits wäre er sie, wie Kafka Hitzer, gerne sofort für immer losgeworden, und andererseits hängt er fortan an ihnen, weil sie ihn mit ihrer steten Sorglosigkeit und guten Laune über sein scheinbar in jeglicher Hinsicht scheiterndes Dasein hinwegtrösten.

Kafka hätte die Beziehung K.s zu den Gehilfen niemals so facettenreich schildern können, wenn er sich der Ambivalenz seiner Gefühle für Hitzer – und damit auch der teilweisen Distanz zu sich selbst in der Übertragung auf ihn – nicht bewußt gewesen wäre. Doch Stach, der weder die Ironie noch die Selbstironie in Kafkas Beschreibung seiner Begegnung mit Hitzer wahrnimmt, behauptet im Anschluß an das Tagebuch-Zitat: *Nicht einmal die Tatsache, dass diese Notizen ausschließlich für Brod bestimmt sind, veranlassen Kafka zu einem Augenzwinkern ironischer Distanz.* (Stach 2002, 234)

Einmal abgesehen davon, daß das in Kafkas Notizen angeblich fehlende »Augenzwinkern ironischer Distanz« dem Leser von Stachs Biographie sichtbar gewesen wäre, wenn Stach es im Zitat nicht weggelassen hätte, distanziert Stach sich in Gestalt Kafkas durch diese Behauptung unbewußt – und das heißt tatsächlich: kein bißchen – von sich selbst und präsentiert sich damit genau in der Situation, in der er Kafka Hitzer gegenüber wähnt. Stach schreibt und meint auch hiermit, ohne es zu merken, mehr sich selbst als Kafka: *Geschickt versteht er, wie schon gegenüber dem Rezitator* [jenem Mann namens Schlaf], *die Ansprüche des anderen zu entschärfen, und dabei vermeidet er noch jede Kränkung.* Wie auch Stach die »Ansprüche« Kafkas auf eine realistische Darstellung von dessen Gefühlen »entschärft« und dabei jede explizite »Kränkung« Kafkas »vermeidet«: *Die innere Stimme – dagegen kann nicht einmal der christliche Landvermesser etwas haben, wenngleich es ihn von weiteren Missionierungsversuchen nicht abhalten wird. »Gute Wirkung«, schreibt Kafka, und wenn er in den Schriftchen blättert, dann gewiss nicht, um sich erwecken zu lassen.* So »blättert« vor allem Stach »gewiss nicht« in Kafkas Schriften, »um sich erwecken zu las-

sen«. *Und doch fällt auch hier wieder das Wort »Glück«; sogar von »Respekt« und »Wahrhaftigkeit« ist die Rede; unverkennbar ist der Ton der Sympathie.* Die Stach zweifellos, wenn auch, wie bei Kafka hinsichtlich des Landvermessers Hitzer, gepaart mit einem gewissen, in Stachs Fall sogar recht hohen Maß persönlicher Skepsis gegenüber dem anderen empfindet. Da er im Gegensatz zu Kafka in Bezug auf Hitzer jedoch weder ein Bewußtsein für seine spontane Sympathie noch für den spontanen Ekel besitzt, den der andere, den er für Kafka hält, in ihm auslöst, vermag er weder ein differenziertes Bild von sich noch ein entsprechend differenziertes Bild von Kafka zu zeichnen.

Subjektive Eindrücke wie Sympathie oder Ekel schließt Stach als Beweggründe und Maßstäbe seiner Arbeit aus. Daß sie sich auf dem Umweg seiner Betrachtung des anderen dennoch in die Untersuchung einschleichen, will er nicht wahrhaben und sieht er daher auch nicht. Dabei ist jeder Satz, den er über Kafka schreibt, geladen mit leidenschaftlichen Gefühlen der Faszination und Bewunderung, aber auch des Abscheus und der Verachtung.

Dies zeigt sich besonders deutlich an Stachs abschließender Bewertung von Kafkas Verhältnis zu Hitzer. Stach stellt fest: *Noch Monate später – es ist der zweite Tag der VERWANDLUNG – beschließt der von Einsamkeit gepeinigte Kafka allen Ernstes, sich zu seiner »einzigen Rettung« an ebenjenen Hitzer zu wenden.* (Stach 2002, 235)

Als »einzige Rettung« bezeichnet Kafka die Absicht, »sich an Hitzer zu wenden«, mit derselben feinen Ironie, von der auch die Tagebuchnotiz geprägt ist, in einem Brief vom 18. November 1912 gegenüber Felice Bauer (vgl. Kafka 1993, 105). Von dieser hat er soeben ein überaus willkommenes Telegramm erhalten, wodurch die »Rettung« durch Hitzer sich erübrigte. Stach schreibt: *Nur ein gerade noch rechtzeitig eintreffendes Telegramm Felices verhindert, dass Kafka zu Papier und Feder greift und sich eine neue Enttäuschung bereitet.*

Die Tatsache, daß Stach die von Kafka tatsächlich nie in Anspruch genommene Hilfe Hitzers so sehr betont sowie das sich in seiner Äußerung artikulierende, an Herablassung grenzende Mitleid verraten, daß Stach weit mehr von seinen persönlichen Gefühlen geleitet über Kafka schreibt, als er selbst einräumt. In der Einführung zur Biographie prangert er die »unbeherrschte Identifikation« mit dem

Studienobjekt als Todsünde des Biographen an (vgl. Stach 2002, XXIV). Bezeichnenderweise äußert er sich mit keinem Wort darüber, worin genau diese »unbeherrschte Identifikation« besteht, die nur dann »unbeherrscht« sein kann, wenn sie unbewußt ist wie Stachs Identifikation mit Kafka.

Die unbewußte Identifikation verhindert denn auch, daß Stach sich in dem weitgehenden Maße, in dem er es zu tun beansprucht, in Kafka einzufühlen vermag. Dieser ist für den Biographen in all den Winkeln seiner Seele, in denen er selbst sich nicht kennt, ein Stück seelische Terra Incognita; und so wird aus Kafkas Begegnung mit Hitzer – die Kafka immerhin beim Schreiben eines der größten Romane des zwanzigsten Jahrhunderts inspirierte – unter der Feder des Biographen eine sogenannte »Enttäuschung« – eine Platitüde, die mit den wesentlich komplexeren wirklichen Verhältnissen von Kafkas Leben und Schreiben nichts oder kaum etwas zu tun hat.

Kafka hingegen verspürte weder mit Menschen wie Hitzer noch mit seinen Romanfiguren falsches Mitleid; beziehungsweise, falls er gelegentlich Mitleid verspürte, so verhinderte sein weitreichendes Bewußtsein über die eigenen Schwächen und Eigenarten, daß das Mitleid in Herablassung ausartete. Vielmehr vermochte Kafka – und davon zeugt vor allem sein emotional vielschichtiges literarisches Werk – die Gefühle anderer – ob Menschen aus Fleisch und Blut oder papierener Helden – nachzuvollziehen, auch wenn sie sich nur teilweise mit den eigenen Gefühlen deckten. Er machte in seiner Einfühlung offenbar auch vor den Gefühlen des Verlangens und der Enttäuschung nicht halt, die Stach so peinlich berühren und mit denen dieser sich nicht tiefergehend auseinandersetzen möchte, um von den eigenen Enttäuschungen absehen zu können.

Daß ausgerechnet seine Begegnung mit Kafka daran etwas ändert, ist unwahrscheinlich. Daß aber, wenn herauskommt, daß Stach in Kafka eine weitaus blassere Figur geschaffen hat als die, die sich in Gestalt seiner selbst zwischen den Zeilen seiner Kafka-Biographie zeigt – daß Stach die Begegnung mit Kafka dann dennoch eine kleine »Enttäuschung« bereiten wird, ist nicht ganz unwahrscheinlich.

Augenblicklich beansprucht Stach allerdings, für seine Leistung in den Adelsstand des Klassiker-Biographen erhoben zu werden. Nachdem er dem Leser seiner Biographie in der Einführung einen kurzen

und recht oberflächlichen Überblick gegeben hat, was die Forschung und das Internet hinsichtlich Kafka zu bieten haben, bemerkt er: *Erschöpft richtet der interessierte Laie seine Hoffnungen auf die Biographik.* (Stach 2002, XVI)

Auch in Bezug auf den Leser seiner Biographie läßt sich hier Stachs permanente unbewußte Identifikation mit dem jeweiligen Gegenüber nachvollziehen. Im nächsten Satz läßt er den indirekt angesprochenen »interessierten Laien« sich angesichts der Flut der Kafka-Literatur nach dem biographischen Werk sehnen, das Stach geschrieben und dem Leser vorgelegt zu haben glaubt: *Eine intelligente, farbige Lebensbeschreibung, möglichst illustriert, verfasst von einem Autor, der auf dem Stand der Forschung ist, ohne damit ständig paradieren zu müssen – dies ist, so eine verbreitete Meinung, noch immer der Königsweg, um sich mit einem Klassiker bekannt zu machen.*

Daß die »verbreitete Meinung« in erster Linie Stachs eigener entspricht, die er hier in der Manier eines Handlungsreisenden, der sein Produkt anpreist, verallgemeinert, um das Interesse des »interessierten Laien« an seiner Kafka-Biographie zu wecken, könnte beim einen oder anderen »interessierten«, aber nicht halb so dummen »Laien« auch das Gegenteil bewirken. Wenn der »interessierte Laie« dann auch noch feststellen muß, daß die Kafka-Biographie, die er sich zugelegt hat, um etwas über den »Klassiker« zu erfahren, nicht der »Königsweg« zum Verständnis Kafkas, sondern der »Königsweg ins Unbewußte« seines Biographen Stach ist, dann werden auch die aufmunternden Worte Stachs nicht mehr verhindern können, daß der Leser sich betrogen fühlt: *Schließlich muss niemand mehr fürchten, mit chronologischen Daten und hagiographischen Gemeinplätzen abgespeist zu werden, denn die Zeiten, da Biographien wie Konfektionsware produziert wurden, sind vorüber.* Jetzt gibt es Biographien über bedeutende Persönlichkeiten, die das Leben dieser Persönlichkeiten noch besser darstellen, als herkömmliche Biographien es tun. *Die Ansprüche sind drastisch gestiegen, und die jüngsten Standardbiographien zu Goethe, Schopenhauer, Wittgenstein, Thomas Mann, Virginia Woolf, Nabokov, Joyce und Beckett werfen zu Recht die Frage auf, ob man die Biographie nicht als eigenständige literarische Kunstform endlich nobilitieren solle.*

Darauf ist zu antworten, was man als aufgeklärter Kunde einem fahrenden Händler antworten würde, der einen an der Haustür eine

Weile mit seine Sprüchen genervt und dem man gleichzeitig gebannt ob des mit Naivität gepaarten bewundernswerten Selbstbewußtseins zugehört hat: Solange der Biographie-Verkäufer Stach nicht überzeugend darlegt, inwiefern das gepriesene Produkt den Ansprüchen des Verbrauchers sowie desjenigen genügt, der zur Herstellung des Produkts sein Leben zur Verfügung stellte, ist eine »Nobilitierung« – und gar in Gestalt einer »eigenständigen Kunstform« – nicht angebracht.

Erst einmal müßte man sich – wie auch im Hinblick auf die »Kunstform« des literarischen Textes, bei der dies selbstverständlich vorausgesetzt wird – darüber klar werden, worin eigentlich die Kunstfertigkeit des Biographen besteht; und dann würde sich – genau wie hinsichtlich manches literarischen Textes – herausstellen, daß einige Biographen, die – wie Stach – das Prädikat »Kunstform« beanspruchen, weder dieses noch das Prädikat »Biograph« verdienen, sondern das des Romanciers, dessen Figur ein liebloser Abklatsch seiner eigenen Persönlichkeit ist.

Dennoch unterscheidet sich Stachs »Roman« über Franz Kafka in einem kleinen, doch bemerkenswerten und für die ethische sowie ästhetische Dimension seines Schaffens überaus bedeutsamen Punkt vom Werk eines schlechten Schriftstellers: Während dieser bei aller offensichtlichen Verwandtschaft mit seinem Helden doch stets über eine Figur schreibt, schreibt Stach über einen Menschen, der einmal gelebt hat und nutzt dessen Lebensgeschichte bis in intimste Details zu jener Selbstdarstellung, als die sich seine Kafka-Biographie bei näherem Hinsehen entpuppt. Von einem Biographen, der, was die Kunstfertigkeit betrifft, über einem schlechten Schriftsteller rangieren möchte, ist also eine überaus selbstkritische Haltung und eine entsprechend große persönliche Zurückhaltung bei der Beurteilung des Menschen zu fordern, über den er schreibt.

Abgesehen davon ist es wesentlich aufschlußreicher, sich der Persönlichkeit eines Menschen über dessen Werk zu nähern. Wie die hier vorgenommene Analyse von *Fluß ohne Ufer* sowie die abschließende Textstellenanalyse von Kafkas *Schloß* zeigt, tritt der Facettenreichtum der Autorenpersönlichkeiten in den literarischen Werken deutlicher zutage, ist sie stets greifbarer als in autobiographischen Äußerungen. Diese zeugen oftmals von Stimmungen und momentanen

Einschätzungen der Autoren, wohingegen die Polyperspektivität der für die Öffentlichkeit bestimmten Werke jegliche Form der Subjektivität durchbricht und die vielseitige Persönlichkeit des Schöpfers in der semantischen und emotionalen Vielschichtigkeit des Textes zum Vorschein bringt. Autobiographische Zeugnisse liefern im Verhältnis zu literarischen Werken nie mehr als Skizzen von der Persönlichkeit ihrer Autoren und wurden – auch wenn sie gelegentlich von hoher literarischer Qualität sind – von diesen daher meist auch nicht zur Veröffentlichung vorgesehen. Zeugnisse von Zeitgenossen – und wenn sie den Betreffenden noch so nahestanden – sind, wie beispielsweise anhand von Helwigs Zeugnissen über Jahnn erkennbar, mit noch größerer Vorsicht zu genießen – mit wieviel mehr Vorsicht also, was selbsternannte Biographen verbreiten.

Wollen wir etwas über die Menschen erfahren, deren Werke wir lesen, ob es sich um Autoren literarischer Werke, literaturkritischer, interpretierender, biographischer oder sonstiger Werke handelt, dann haben wir mit deren autorisierten Werken immer das richtige zur Hand. In seinem Werk steckt der Autor mit allen, den schönen und häßlichen Seiten seiner Persönlichkeit und kann sich – wie es die Interpreten von Jahnns Werken so häufig versuchen – auch nicht hinter dem Bild eines anderen verstecken, ob dies nun die Hauptfigur oder deren Erfinder ist, mit dem Deuter und Biographen die Figur beziehungsweise sich selbst so häufig verwechseln.

Die deutsche und die internationale Literaturwissenschaft hat über die auf Projektionen basierenden Verwechslungen bisher entweder hinweggesehen und so getan, als fänden sie nicht statt, oder dort, wo sich das Problem besonders offensichtlich zeigt (nämlich auf dem Gebiet der Biographik), so getan, als handele es sich um ein unlösbares Problem, mit dem Biograph und Leser leben müssen und das sich mit Faktenreichtum aus der Welt schaffen läßt.

Dieser Auffassung ist auch der Jahnn-Biograph Freeman, der in seinem 1994 gehaltenen Vortrag *Haupttendenzen der Jahnn-Forschung. Ein Überblick* feststellt: *Bei den biographischen Studien wie meiner Jahnn-Biographie oder der Rowohlt-Monographie* [von Elsbeth Wolffheim] *ist die Manipulation des Jahnn-Bildes und die Vermischung der Identität Jahnns mit der des Biographen unvermeidlich.* (Freeman 1996, 365)

Hiermit ist für Freeman das Thema abgehandelt. Was er selbst beim Schreiben seiner Biographie möglicherweise Unschönes und Unvorteilhaftes von sich auf Jahnn übertragen hat, interessiert Freeman offenbar nicht. Viel mehr Interesse zeigt er daran, daß die Forschung das bisherige Jahnn-Bild von Idealisierungen befreit und man sich dem Autor und dessen Werk endlich kritisch nähert. Freeman moniert: *Es gibt immer noch Jahnn-Forscher, die behaupten, sie seien die einzigen, die Jahnn richtig verstehen, und die dazu neigen, Jahnn eher als den kultischen Meister zu beschwören, als ihn kritisch zu untersuchen.* (Freeman 1996, 379)

Die offenbar seiner persönlichen Auffassung entsprechende These versucht Freeman sodann mit dem Verweis auf die Äußerung eines anerkannten deutschen Literaturwissenschaftlers abzusichern: *Deswegen hat Hans Mayer 1989 bei der damaligen Tagung der Jahnn-Forscher dringend von der Gründung einer dauernden Jahnn-Gesellschaft abgeraten.* Über den genauen Wortlaut von Mayers Aussage und den Kontext, in dem sie stattfand, äußert sich Freeman nicht.

Dies ist keineswegs der einzige Aspekt, den Freemans Kritik an den nicht genannten Literaturwissenschaftlern, die Jahnn »als kultischen Meister beschwören«, verdächtig macht. Unter dem Gesichtspunkt, daß Freeman es für überflüssig hält, die eigenen Vorurteile und Projektionen hinsichtlich Jahnn kritisch zu untersuchen, ist seine Kritik an etwaigen, Jahnn idealisierenden Interpreten keineswegs angebracht. Eine Überprüfung von Freemans Standpunkt könnte immerhin erweisen, daß dessen angeblich zu Recht geforderte kritische Sicht auf Jahnn ein Ergebnis negativer Übertragungsleistung ist; so gesehen käme die literaturkritisch angeblich so fundierte Forderung Freemans einer Aufforderung zur Diskriminierung Jahnns gleich.

Über die seines Erachtens inzwischen so konstruktive Auseinandersetzung mit dem Werk Jahnns in wissenschaftlichen Beiträgen freut Freeman sich: *Aber was die jetzige Phase der Jahnn-Forschung vor allem von der früheren unterscheidet, ist die schon erwähnte Bereitschaft, zumindest einiger Forscher, das Werk Jahnns äußerst kritisch zu betrachten, wobei es sich keineswegs wie früher um eine Diffamierung handelt, sondern um eine Ablehnung auf Grund sachlicher Untersuchung.*

Wie »sachlich« die »Untersuchung« ausfällt, wenn die Kritik sich auf das Untersuchungsobjekt beschränkt und das untersuchende Sub-

jekt nie in Betracht gezogen wird, war am Beispiel der Arbeiten Reemtsmas, Stachs und anderer Literaturwissenschaftler zu erkennen. Es gibt Beispiele mit ungleich verheerenderen Auswirkungen, die zeigen, wohin rein »sachliche Untersuchungen« Menschen und Wissenschaftler geführt haben und immer wieder werden führen können, wenn die Untersuchung nicht endlich weniger sachorientiert ausfällt, sondern auf den Interpretationsspielraum bezogen, von dem die »Sache« umgeben ist und der sie im Sinne Wittgensteins als Wahrheit in vielerlei Hinsicht lediglich erscheinen läßt.

Auch der hörende Mensch Kayser äußert sich am Ende seiner Studie zum Thema »Sachlichkeit«. Am Vorabend der nationalsozialistischen Machtergreifung schrieb er: *Wir sprachen, besonders in der Einleitung zu diesem Buch, mehrfach von einer »Haptifizierung« des heutigen Denkens und Empfindens, wobei wir sahen, daß ein verhältnismäßig dumpfer, tauber und blinder Sinn, nämlich der Tastsinn, unser gesamtes Weltbild vorzüglich belastet. Diese »Haptifizierung« erzeugte aber etwas Seltsames. Sie nahm den Raum von den Dingen weg und stellte diese isoliert vor das Denken. Die Atmosphäre wurde evakuiert, ja, sie mußte mit allen Mitteln unter allen Umständen weg, damit die vermeintliche Realität klar und deutlich erscheine.* (Kayser, 339)

Nicht anders, als es Kayser am Beispiel der modernen Naturwissenschaften beschreibt, erging und ergeht es noch heute der Literaturwissenschaft im Rahmen der modernen Geisteswissenschaften: *So stehen wir heute allenthalben vor Phantomen, und die vermeintliche heutige »Sachlichkeit« entpuppt sich als die größte Utopie der letzten beiden Jahrhunderte.*

Die hier vorgenommene Untersuchung literarischer und wissenschaftlicher Texte hat ergeben, daß die wissenschaftlichen Texte aufgrund mangelnder Reflektiertheit von Form und Inhalt weit weniger beanspruchen können, als Aussage über die Wirklichkeit aufgefaßt zu werden als die fiktionalen literarischen Texte. Dennoch werden diese von Literaturwissenschaftlern häufig mit Prädikaten wie »phantastisch« oder »surreal« versehen. Vor unseren Augen wendet sich die literarische »Phantastik« und »Surrealität« ins Reale, präsentiert sie sich als – und ist sie zweifellos auch – ein angemessener und reflektierter Ausdruck der wirklichen Verhältnisse. Diese bedingen zwar auch den Entstehungsprozeß wissenschaftlicher Texte, führen

in diesen jedoch massenhaft zu unzutreffenden Aussagen hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes Text. Denn die Wissenschaftler sind sich der Verhältnisse, auf deren Grundlage sie arbeiten, weit weniger bewußt als die Dichter, deren Texte sie untersuchen und begutachten.

Über die wirklichen Verhältnisse schreibt Kayser: *Kein Ding ist wirklich ohne den Raum, in dem es steht; nichts Sichtbares gibt es ohne ein Unsichtbares und kein Lebendiges gibt es ohne die Form, die Gestalt, in welcher allein die wahre Realität besteht. Hier ertönen die Urbilder zum »Klang der Welt«.*

Bis heute verleugnet die Literaturwissenschaft die klangvoll tiefe Bedeutung der Worte und Sätze wissenschaftlicher Texte. Ich hoffe, es ist mir gelungen, zu zeigen, daß das Selbstbild dieser Wissenschaft auf einer Täuschung beruht, und den Grundstein für ein wissenschaftliches Textschaffen zu legen, das sich seiner selbst und des anderen bewußt ist. Die zwanghaft gezogene Grenze zwischen einem weitgehend arhythmischen und amelodischen wissenschaftlichen Diesseits und einem fast rein rhythmischen und melodischen literarischen Jenseits sollte in Zukunft und zum Wohle sowohl der Wissenschaft als auch der Dichtung aufgehoben werden.

Literarische Werke und wissenschaftliche Untersuchungen sind eines Wesens. Beide Textformen sind auf das musikalische sowie projektiv-bildhafte Urbild der Sprache und des Denkens zurückzuführen. Dieses ermöglicht nicht nur, sondern bewirkt hinsichtlich der Texte auch tatsächlich, daß Autoren und Leser sowie ihre Gedanken und Gefühle über große Zeiträume hinweg miteinander im Einklang stehen.

Besonders anschaulich stellt sich dies anhand einer Textstelle im ersten Band der *Niederschrift* dar. Wir wollen sie abschließend deuten und damit das Werk noch einmal erklingen lassen. 1954 veröffentlichte Jahnn diese Textpassage einzeln in dem hauptsächlich aus Ausschnitten seiner großen Romane bestehenden Erzählungsband *Dreizehn nicht geheure Geschichten*. Dort erschien die Passage unter dem Titel *Der Uhrenmacher* und wurde von Jahnn *Dem Andenken meines Urgroßvaters Matthias Jahnn* gewidmet.

In der Passage erzählt Horn, wie sein verstorbener Freund Tutein in trauter Runde eine Geschichte aus seiner Kindheit in Angoulême

erzählt habe. Als Sohn eines Uhrmachers, der im ersten Stock eines mittelalterlichen Hauses einen Laden besessen habe, habe der junge Tutein dem Vater bisweilen einen Besuch abgestattet, um sich die neu erbauten, kunstvoll gearbeiteten Uhren zeigen zu lassen. Eine solche Vorführung der väterlichen Uhren läßt Horn beziehungsweise Jahnn Tutein den Männern am Tisch im Buch ebenso schildern wie dem Leser davor. Betrachtet dieser die ihm vorliegende Textpassage noch mit derselben Faszination wie der junge Tutein die Uhren des Vaters, wird es ihm nicht entgehen, daß die kleineren unter den beschriebenen, üppig mit Figuren verzierten Zeitmesser Motive aus dem Buch aufgreifen; zumal die Uhren, die Tuteins Vater präsentiert, wie das Werk, das der Leser sich Seite für Seite erarbeitet, Stück für Stück größer und wuchtiger werden. So vermag der Leser, nachdem im Laden eine riesenhafte Planetenuhr ihr Spiel beendet und den Zodiakus einmal durchlaufen hat (wie es die dreizehn Monatskapitel der *Niederschrift* beim Lesen tun), mit etwas Glück und Vertrauen auf den Gedanken zu kommen, daß es sich bei den »Uhren« nur scheinbar um Uhren handelt und der »Vater« Tuteins persönlich dem Leser hier den Mechanismus und die Magie des Gegenstandes vorführt, den er als Buch in Händen hält.

So wird es den Leser zunächst nicht wundern, wenn der »Vater« den »Sohn« gegen Ende der Vorführung auffordert: *»– Setz dich auf die Fensterbank –«* und: *»– rühr dich nicht –«* (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 682). Es wird den Leser kaum wundern, wenn der Vater den Sohn daraufhin im »Laden« allein läßt und sich in die Werkstatt begibt, die im Stockwerk darüber liegt. Denn vertiefen müssen sich Tutein und der Leser in den Gegenstand der Betrachtung selbst. So tun sie, wie ihnen geheißen wurde, und beobachten, was geschieht, wenn das nächste, noch gewaltigere »Uhrwerk« im »Laden« des »Vaters« erscheint: *»Aus der Tiefe dringt wie ein Erdbeben das erzene Brummen einer Kirchenglocke. Das große Regal vor mir beginnt sich zu bewegen. Geschmeidig, wie wenn es ein Segel vorm Winde wäre, entweicht es nach rückwärts.«* (Jahnn, Niederschrift I, 683)

Der Leser wundert sich. Doch als er einen Augenblick ratlos vom Buch aufsieht, in dessen Lektüre er vertieft war, erkennt er, was im »Laden« des »Uhrmachers« vor sich geht. Denn wie sich im Buch das Ladenlokal vor Tuteins Augen auflöst, so hatte sich in dem Au-

genblick, als der Leser sich ins Buch vertiefte, auch dessen unmittelbare Umgebung einschließlich des Buches selbst aufgelöst und war erst wieder zum Vorschein gekommen, als der Leser die Lektüre unterbrach, um über das Gelesene zu nachzusinnen. *»Der Schrank, in den der Gehilfe die Folianten verschlossen hatte, versinkt.«* Mit derselben Spannung, die sein Spiegelbild im Buch ergriffen hat, hat der Leser sich wieder dem Gegenstand der Betrachtung zugewandt und die Gegenstände in der unmittelbaren Umgebung einschließlich des Buches wieder ebenso aus den Augen verloren wie Tutein die Gegenstände im Laden des Vaters: *»Jetzt saugt die Wand auch das große Regal auf. Die Standuhren wenden ihr Zeigergesicht ab und verkriechen sich in einen bereitstehenden Schatten. Der Raum wird leer.«* Ungeduldig fragt sich der Leser, was der Auflösung der Welt wohl folgen wird: *»Noch steht mein Herz nicht still; aber ich vermag mich nicht mehr zu rühren.«* Ein Schauer jagt ihm über den Rücken angesichts der Gleichzeitigkeit seiner Empfindung mit der Tuteins im Buch. *»Da fällt es, wie Staub erst, dann mit deutlicher Gestalt von den Wänden, der Boden öffnet sich. Der Ton der Glocke kommt, ein Bündel zerbrochener Blitze, aus dem Spalt, der anzuschauen ist wie eine dunkle Gruft, von der die Deckelquader abgewälzt sind, daß die unheimliche Gestalt ruheloser Toter emporsteigen könne.«*
Durch diesen »Spalt«, der sich im »Boden« der imaginären Welt aufgetan hat, sieht der Leser das Leben in den »Laden« strömen, das Tutein zum Menschen macht. Dieses Leben, das er in dem Tuteins »zu Gesicht« bekommt, ist ebenso sein eigenes wie der Glockenton, den er durch Jahnns Worte im Ohr hat, ein Teil seiner Erinnerung an all die Glockentöne, die er jemals hörte. Verliehe der Leser Tutein nicht seine Erinnerungen und Empfindungen und böte ihnen zur Entfaltung den Raum seiner Seele, wäre Tutein eine Person in einem Drama, das sich fühl- und seelenlos vor dem inneren Auge abspielt wie die Bühnenmaschinerie vor dem Auge eines unbeteiligten Theaterzuschauers. Der Leser vernimmt: *»Geräusche, ein leises Knacken; eine Empore schiebt sich vor.«* Stünde er nicht im Einklang mit dem Gelesenen, empfände er es als geschmacklos: *»Ich erkenne fleischfarbene Engel, die in einem Gebüsch aus Lorbeer, Akanthus, Petersilie und Buchsbaum schweben.«* Es würde nichts helfen, wenn Jahnn ihm in Tuteins Worten erklärte, was der Leser schon weiß und was ihn an dieser Stelle trotzdem entzückt: *»Es ist eine winzige Barockorgel, die*

über die Brüstung der Empore hervorragt.« Denn nur weil das, was er beim Lesen vor dem inneren Auge erblickt, mehr ist als »eine winzige Barockorgel«, weil er darin zugleich die Orgeln Jahnns sowie den »geräumigen« Text sieht, dessen Figuren der Leser mit seinen Erinnerungen und Empfindungen zum Leben erweckt, sind diese Worte in seinen Ohren die Musik, als die sie beim Schreiben von Jahnn gedacht waren. Ein unsichtbarer Chor hebt zu singen an: *»Seltsame Lauben, von buntbeschnitztem Holzwerk umrahmt, stehen vor den Mauern. Niedrige Betschemel sind aus der Gruft aufgestiegen.«* Sie laden ihn und andere Leser zum Platznehmen, Zuhören und zur Vertiefung ins Geschehen ein. Fremden und eigenen Klängen lauschend, liest er: *»Ich sehe menschliche Gestalten sich zwischen ihnen bewegen. Ich weiß nicht, sind es Lebende, Tote, ist es ein Räderwerk, das man wie Puppen bekleidet hat?«*
Nun, da er »Tuteins« Frage mit der Feststellung beantworten kann, daß es auf den Standpunkt ankommt, von dem aus man das Geschehen betrachtet, erkennt der Leser auch, daß es sich um ein lebendiges Abbild der Wirklichkeit handelt: *»Zum ersten Male spüre ich, daß ein mechanisches Wunderwerk sich vor meinen Augen aufgebaut hat.«* Und da er die Wirklichkeit des »Wunderwerkes« einmal aufgefaßt hat, sieht er auch, wie Jahnn es Jahrzehnte zuvor schuf: *»Ich höre das Ticken der Uhren hinter den Wänden.«*
Jahnn hat die Geschichten der Menschen gebündelt, auf daß jeder dem Zeilenzwischenraum die seine würde entnehmen können – ganz wie der Leser es hier mit der Kindheitsgeschichte Tuteins tut. *»Eine Nockenwalze bewegt die Ventile vor den Mündern der Pfeifen.«* Denn in der Melodie des sich aus der Geschichte herauskristallisierenden Schicksals klingen die Lebensmuster derer an, die sich im Klangraum des Textes bewegen. *»Der Tag hat sich geneiget – –«*, hallen die im Raum stehenden Worte in der Seele des Lesers wider, und in der kurzen, durch Gedankenstriche markierten Pause blitzt es kühl funkelnd vor dem inneren Auge auf: *»Ein Uhrwerk baut ihm einen kleinen Tempel, damit er nicht ohne Anerkennung ins Grab der Nacht sinkt.«* Dies hört er die Stimme des »Vaters« sprechen. *»– Später, wenn sich der Tag neigt – hatte der Vater gesagt –, sollte ich sein schönstes Werk sehen.«* Dies hört er die Kinderstimme Tuteins sagen. *»Jetzt knackt es wieder in allen Teilen des künstlichen Raumes.«* Das Schieben, Wuchten und Rollen der Wort- und Satzkulissen spürt er bis in den hintersten Winkel des Be-

wußtseins. *»Die Verwandlungen heben an. Die Grüfte der Wände öffnen sich und verschlingen die Erscheinung.«* Aber wo bleibt die nächste Uhr? Zwischen den Zeilen vernimmt er Tuteins Stimme: *»Kahl steht der Raum. Ich sitze noch immer auf der Fensterbank.«* Auch ich sitze, nachdem ich, was Tutein im Laden des Vaters erlebt hat, beim Lesen weniger Seiten miterlebt habe, noch mit dem Buch in der Hand auf dem Sessel. *»Ich gewahre im Hintergrund die Wendeltreppe.«* Und weiß, daß das Buch, das aufgeschlagen vor mir liegt und einem Tor in eine andere Welt gleicht, die Himmelsleiter ist, die »Tutein« in Gestalt einer »Wendeltreppe« in die verborgenen Gemächer des »Vaters«, des Uhrmachers Matthias Jahnn, und mich mit jeder gelesenen Seite in die Schreibwerkstatt seines Urenkels führt. *»Ich fliehe nach oben. Ich durchquere den Werkstattraum, auf dessen Tischen Teile unvollendeter Uhren liegen. Gerüste aus schön poliertem, gelben Metall, in denen der feingliedrige Organismus hängen wird. Weißglänzende Achsen und die Tausendzahl der Zacken an genau gefrästen Zahnrädern.«*

Nachdem ich das »Uhrwerk« aus der »Werkstatt« des »Urgroßvaters« in die Bestandteile zerlegt habe, aus denen er es einst zusammenfügte, und einen Eindruck davon gewonnen habe, wie kunstvoll er sie in jahrelanger mühseliger Arbeit miteinander verzapfte und ineinander verzahnte, erkenne ich, was Tutein, der verloren in der Werkstatt des Vaters steht, nicht sieht. *»In einer Nische vor einem Fenster, das zur Straße gewendet ist, sitzt mein Vater mit seinem Gehilfen an einem Tisch, trinkt Wein, bricht Brot, ein paar schwarze Oliven verzehren sie dazu.«* – Dies ist zweifellos des Meisters schönste Uhr. Denn sie hebt nicht nur die Zeit zwischen ihm und uns auf, jeder von uns hilft ihm, ihr Ziffernblatt lesend, auch dabei, dieses vor langer Zeit bereits vollendete Werk zu vollenden.

Zur Zitierweise

Im Hinblick auf Jahnns Werk mahnte Loerke einst: *Man zerlegt den Elephanten, aber man sieht ihn nicht.* (Loerke, 681)
Um das »Großwild« *Fluß ohne Ufer* »sichtbar« zu machen, wird es auch in der vorliegenden Studie »zerlegt«. Doch »entstellt« die vorgenommene Mikroanalyse den »Elephanten« nur, um in denkbar gründlichster Form zum Vorschein zu bringen, was im Sinne Wittgensteins »dahinter steht« (vgl. Kapitel 1.2.1 und 1.4). Dasselbe Verfahren wird auch bei den Textcorpora der »Jäger« des »Großwilds« angewandt. Im Gegensatz zu ihren Arbeiten, die bisher fast alle in nur einer Fassung ediert sind, bedarf die Wahl der Textfassung im Fall *Fluß ohne Ufer* näherer Erläuterung:
Als Grundlage der Textanalyse zu *Das Holzschiff* wurde die 1959 erschienene Fassung letzter Hand gewählt. Im Vergleich zur Erstausgabe ist diese Fassung von Ausdrucksfehlern bereinigt. Der Autor selbst nahm die Korrekturen vor, fügte Absätze ein oder entfernte sie und perfektionierte die Zeichensetzung ganz im Sinne der tieferen Bedeutung des fiktiven Geschehens. Die Eingriffe, die Jahnn vornahm sind – auch und gerade, was die Zeichensetzung betrifft – mitunter bedeutend (vgl. z.B. Kapitel 2.1.1.3). Um so bemerkenswerter ist, daß diese Eingriffe im kritischen Apparat der auf der Erstausgabe basierenden Hamburger Werkausgabe des *Holzschiffes* als Varianten nicht vollständig verzeichnet sind.
Als Grundlage der Textanalyse zur *Niederschrift* wurde die inzwischen vergriffene Jubiläumsausgabe von 1994 gewählt, deren Textgestalt auf der Hamburger Werkausgabe basiert, die aber laut Herausgeber von Druckfehlern bereinigt ist (vgl. Bitz/Schweikert 1994, 436).
Offensichtliche Druckfehler – soweit in den verschiedenen Fassungen der Trilogie wie in den untersuchten Interpretationen vorhanden – sind in den angeführten Zitaten korrigiert. Sonstige Fehler und Eigenarten in der Schreibweise, auch wenn sie der Rechtschreibung nicht entsprechen, wurden hingegen in der Regel beibehalten.
Alle Zitate sind zur deutlichen Unterscheidung vom Text der vorliegenden Studie kursiv gesetzt. Die zitierten Werke werden in folgender Form angegeben: (Autor, Erscheinungsjahr oder Kurztitel, gegebenenfalls kombiniert mit Bandangabe, Seitenzahl). Die Herkunft

von Briefzitaten wird in der Regel anhand des Datums ausgewiesen. Alle zitierten Werke sind mit vollständigen Angaben im Literaturverzeichnis aufgeführt. Um eine Fülle der Lektüre hinderlicher Literaturangaben zu vermeiden, werden diese nur gemacht, wo unbedingt nötig (beim Wechsel der Quelle oder der Seitenzahl). Findet sich keine Angabe, wird weitgehend in Folge zitiert. Zum exakten Nachvollzug der Zitate und Argumente empfiehlt sich die Parallellektüre der Originaltexte.

Danksagung

Ich danke G. Christian Lobback, der mich stets unterstützt und sachverständig die musik- und orgelbauwissenschaftlichen Kapitel dieser Studie gegengelesen hat. Ich danke Lotti Sandt und dem verstorbenen Walter Amman, die gemeinsam die Mitglieder des ehemaligen »Kreises der Freunde um Hans Kayser« zur Spende für mein Buchprojekt aufgerufen haben. Ich danke Yngve Jan Trede für seine tätige Hilfe bei der Suche nach der Quelle von Jahnns De-Rais-Kenntnissen. Ich danke Camilla Pape, die mich über die Fernleihverbindung zwischen Bornholm und Kopenhagen informiert und für mich die Königliche Bibliothek kontaktiert hat. Ich danke all jenen, die das Erscheinen dieser Studie finanziell unterstützt haben, und den vielen anderen, die auf ihre Weise mehr und weniger absichtlich dazu beigetragen haben, daß die Studie heute in dieser Form vorliegt.

Handschriftenverzeichnis

Aus dem in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky aufbewahrten Manuskript der *Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*:

Signatur: NHHJ

76 d, Seiten 54 und 28,

76 i, Seiten 42-61,

76 l, Seite 5

76 m, Seiten 18-21 (inkl. Nachtragnr. 470-474),

76 q, Seite 41 a.

Aus dem in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky aufbewahrten Typoskriptfragment der *Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*:

Signatur: NHHJ

76, Seiten 1000-1008.

Literaturverzeichnis

Bab, Julius: Unterwelt. In: Die Weltbühne 24/1921, 649-653.

Bachmann, Jürg Kristof: Die Handschrift der Niederschrift. Manuskriptlektüre des Romans »Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war« von Hans Henny Jahnn. Bern, Frankfurt/ a. M. und Las Vegas 1977.

Baines, Anthony: Lexikon der Musikinstrumente. Stuttgart und Kassel 1996.

Bataille, Georges: Gilles de Rais. Leben und Prozeß eines Kindermörders. Hamburg 1967.

Bataille, Georges: Le procès de Gilles de Rais. Oevres complètes, X. Paris 1987.

Baumann, Jürgen: Paragraph 175. Über die Möglichkeit, die einfache, nichtjugendgefährdende und nichtöffentliche Homosexualität

unter Erwachsenen straffrei zu lassen (zugleich ein Beitrag zur Säkularisierung des Strafrechts). Berlin und Neuwied am Rhein 1968.

Bettighofer, Siegfried: Übertragung und Gegenübertragung im therapeutischen Prozeß. Stuttgart, Berlin und Köln 1998.

Bezzel, Chris: Wittgenstein zur Einführung. 2. Aufl., Hamburg 1989.

Bibel, Die/ Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes. Nach den Grundtexten übersetzt und hrsg. von Vinzenz Hamp, Meinrad Stenzel und Josef Kürzinger. 26. Aufl., Aschaffenburg 1976.

Biedermann, Hans: Materia Prima. Eine Bildersammlung zur Ideengeschichte der Alchemie. Graz 1973.

Biedermann, Hans: Lexikon der magischen Künste. München 1986.

Bilder-Lexikon der Erotik, I. Bilder-Lexikon Kulturgeschichte. Kulturgeschichte – Sittengeschichte – Folklore – Ethnographie. Hrsg. vom Institut für Sexualforschung Wien. Wien und Leipzig 1928.

Bitz, Ulrich (Hg.): Jahnn lesen: Fluß ohne Ufer. Ein Lektürebuch. München 1993.

Bitz, Ulrich und Schweikert, Uwe: Nachwort. In: Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen, III. Epilog. Hamburg 1994, 435-438.

Bitz, Ulrich, Bürger, Jan und Munz, Alexandra (Hg.): Hans Henny Jahnn. Eine Bibliographie. Aachen 1996.

Boëtius, Henning: Utopie und Verwesung. Zur Struktur von Hans Henny Jahnns Roman »Fluß ohne Ufer«. Bern 1967.

Boëtius, Henning: Phönix aus Asche. München 2000.

Boëtius, Henning: Der Lesereiser. Gifkendorf 2001.

Bornemann, Ernest: Sex im Volksmund. Reinbek 1991.

Bossard, Eugène: Gilles de Rais. Maréchal de France, dit Barbe-Bleue. 1404-1440. D'après les documents inédit réunis par M. René de Maulde. 2. Aufl., Paris 1886.

Brück, Max von: Zwischen Kriminalroman und Symbolismus. In: Die Gegenwart. Eine Halbmonatsschrift 1/1949, 21-22. Zitiert nach: Vogt, Jochen: Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identi-

tät in Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«. Reprint, München 1986, 48-49.

Büchner, Georg: Dantons Tod. Ein Drama. Stuttgart 1988.

Bürger, Jan: Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahnn. Die Jahre 1894-1935. Berlin 2003.

Carter, Howard und Mace, A. C.: Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab. Entdeckt von Earl of Carnarvon und Howard Carter, I. Leipzig 1924.

Carter, Howard: Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab. Entdeckt von Earl of Carnarvon und Howard Carter, II. Leipzig 1927.

Danzel, Theodor-Wilhelm: Magie und Geheimwissenschaft in ihrer Bedeutung für Kultur und Kulturgeschichte. Stuttgart 1924.

Dornseiff, Franz: Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig und Berlin 1925.

Dwinger, Edwin Erich: Auf halbem Wege. Jena 1939.

Duden, Der: Fremdwörterbuch. 5. neu bearbeitete Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien und Zürich 1990.

Freeman, Thomas: Hans Henny Jahnn. Eine Biographie. Hamburg 1986.

Freeman, Thomas: Haupttendenzen der Jahnn-Forschung. Ein Überblick. In: Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Uwe Schweikert und Hartmut Böhme. Stuttgart 1996, 362-380.

Freud, Sigmund: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe, X. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/ a. M. 1969.

Freud, Sigmund: Schriften zur Behandlungstechnik. Ergänzungsband der Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt/ a. M. 1975.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Frankfurt/ a. M. 1988.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt/ a. M. 1991.

Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum. Frankfurt/ a. M. 1992.

Gerdes: Die Schuld-Thematik in Hans Henny Jahnns »Fluß ohne Ufer«. Frankfurt/ a. M. 2000.

Gilgamesch-Epos, Das. Hrsg. von Arthur Ungnad und Hugo Greßmann. Göttingen 1911.

Glock, Hans-Johann: Wittgenstein-Lexikon. Darmstadt 2000.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Hrsg. von Lothar J. Scheithauer. Stuttgart 1985.

Goethe, Johann Wolfgang: Prometheus. In: Deutsche Gedichte, I. Hrsg. von Karl Krolow. Frankfurt/ a. M. 1990, 259-261.

Greenson, Ralph R.: Technik und Praxis der Psychoanalyse. Stuttgart 1975.

Hagers Handbuch der Pharmazeutischen Praxis, I. Für Apotheker, Ärzte, Drogisten und Medizinalbeamte. Hrsg. von G. Frerichs, G. Arends und H. Zörnig. Berlin 1925.

Hassel, Jürgen: Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnns Erzählen. Köln 1971.

Hassel, Jürgen: Zeit und Inversion der Zeit. Zur »Niederschrift« des Gustav Anias Horn. In: Text und Kritik: Hans Henny Jahnn 2-3/3. Aufl. 1980, 86-96.

Hengst, Jochen und Lewinski, Heinrich: Hans Henny Jahnn. Ugrino. Die Geschichte einer Künstler- und Glaubensgemeinschaft. Hannover 1991.

Hengst, Jochen und Lewinski, Heinrich (Hg.): Hans Henny Jahnn. Fluß ohne Ufer. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. Hamburg 1994.

Hengst, Jochen: Ansätze zu einer Archäologie der Literatur. Mit einem Versuch über Jahnns Prosa. Stuttgart und Weimar 2000.

Holland, Merlin (Hg.): Oscar Wilde im Kreuzverhör. Die erste vollständige Niederschrift des Queensbury-Prozesses. München 2003.

Hornung, Erik: Geist der Pharaonenzeit. 2. Aufl., Zürich und München 1990.

Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl., München 1994.

Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen, I. Das Holzschiff. Frankfurt/ a. M. 1959.

Jahnn, Hans Henny: Die Nacht aus Blei. München 1962.

Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen, III. Epilog. Bornholmer Aufzeichnungen. Erzählungen und Texte aus dem Umkreis von »Fluß ohne Ufer«. Hrsg. von Uwe Schweikert und Ulrich Bitz. Hamburg 1986.

Jahnn, Hans Henny: Dreizehn nicht geheure Geschichten. Leipzig 1987.

Jahnn, Hans Henny: Dramen, I. 1917-1929. Dramen, Dramatische Versuche, Fragmente. <Fragmente einer Offensive> Öffentlichkeit - Theater – Dramatiker. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg 1988.

Jahnn, Hans Henny: Schriften zur Literatur, Kunst und Politik, I. Leib – Baukunst – Musik 1915-1925. Gesellschaft – Kunst – Handwerk 1926-1935. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1991.

Jahnn, Hans Henny: Schriften zur Literatur, Kunst und Politik, II. Politik – Kultur – Öffentlichkeit 1946-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1991.

Jahnn, Hans Henny: Dramen, II. 1930-1959. Dramen, Dramatische Versuche, Fragmente. <Fragmente einer Offensive> Öffentlichkeit - Theater – Dramatiker. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert, Hamburg 1993.

Jahnn, Hans Henny: Briefe, I. Stellingen-Langenfelde, Norwegen, Klecken, Hamburg, Altona-Blankenese, zwischen Stockholm und Marseille, Bondegaard, 1913-1940. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer und Sebastian Schulin, Hamburg 1994.

Jahnn, Hans Henny: Briefe, II. Granly, Granly – Reisen nach Deutschland, Hamburg-Blankenese, 1941-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer und Sebastian Schulin, Hamburg 1994.

Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen, II. Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war, I und II. Jubiläumsausgabe in acht Bänden, basierend auf der durchgesehenen und verbesserten Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1994.

James, Henry: Erzählungen. Frankfurt/ a. M. 1958.

Kafka, Franz: Tagebücher 1910-1923. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/ a. M. 1967.

Kafka, Franz: Das Schloß. Roman in der Fassung der Handschrift. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt/ a. M. 1992.

Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt/ a. M. 1993.

Kafka, Franz: Der Prozeß. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/ a. M. 1994.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg 1956.

Kayser, Hans: Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes. Berlin 1932.

Laplanche, Jean und Pontalis, J.-B.: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt/ a. M. 1994.

Leisegang, Hans: Die Gnosis. Stuttgart 1985.

Loerke, Oskar: Hans Henny Jahnn. In: Die Weltbühne 25/1921, 680-684.

Lurker, Manfred: Götter und Symbole der alten Ägypter. Bern und München 1992.

Luther, Martin: Eine feste Burg ist unser Gott... In: Das große deutsche Gedichtbuch, von 1500 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Karl Otto Conrady. 2. Auflage, München und Zürich 1992, 6.

Masters, Brian: Leblose Liebhaber. Die Morde des Dennis Nilsen. Reinbek 1994.

Miers, Horst E.: Lexikon der Geheimwissens. 6. Aufl., München 1986.

Muschg, Walter (Hg.): Gespräche mit Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Aachen 1994.

Niehoff, Reiner: Hans Henny Jahnn. Die Kunst der Überschreitung. München 2001.

Ovid: Metamorphosen. Epos in fünfzehn Büchern. Hrsg. von Hermann Breitenbach. Stuttgart 1998.

Peters, Sabine: Himmel, Hölle und geschlachtete Buben. Ein Brief. In: Weiberjahnn. Eine Polemik zu Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Frauke Hamann und Regula Venske. Hamburg 1994, 11-25.

Pietzcker, Carl: Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte. Würzburg 1992.

Poszár, Christine und Farin, Michael (Hg.): Die Haarmann-Protokolle. Reinbek 1996.

Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Neuausgabe in einem Band. Reinbek 1993.

Reemtsma, Jan Philipp: Die Blutkur oder Die Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche und warum alles immer wieder auf den Mord hinausläuft. In: Rowohlt Literaturmagazin 35/1995. Hrsg. von Martin Lüdke, Delf Schmidt und Uwe Schweikert, 93-107.

Reemtsma, Jan Philipp: Die Blutkur oder Die Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche und warum alles immer wieder auf den Mord hinausläuft. In: Schweikert, Uwe und Böhme, Hartmut (Hg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Stuttgart 1996, 43-60.

Reichardt, Sven: Klaus Theweleits „Männerphantasien“ – ein Erfolgsbuch der 1970er-Jahre. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 3 (2006) H. 3. URL: http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Reichardt-3-2006

Reiners, Hans Peter: Hans Henny Jahnn und die Orgel der St.-Maximilian-Kirche in Düsseldorf. In: »Orgelbauer bin ich auch«. Hans Henny Jahnn und die Musik. Hrsg. von Uwe Schweikert. Paderborn 1995, 73-82.

Roob, Alexander: Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik. Köln 1996.

Schieb, Roswitha: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahnn und Peter Weiss. Stuttgart 1997.

Schweikert, Uwe: Nachwort. In: Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen, III. Epilog. Bornholmer Aufzeichnungen. Erzählungen und Texte aus dem Umkreis von »Fluß ohne Ufer«. Hrsg. von Uwe Schweikert und Ulrich Bitz. Hamburg 1986, 959-1045.

Schweikert, Uwe: Hans Henny Jahnn. In: Genie und Geld. Vom Auskommen deutscher Schriftsteller. Hrsg. von Karl Corino. Reinbek 1991, 448-464.

Schweikert, Uwe: »Das Ganze ist die Musik«. Musik in Hans Henny Jahnns »Fluß ohne Ufer«. In: »Orgelbauer bin ich auch«. Hans Henny Jahnn und die Musik. Hrsg. von Uwe Schweikert. Paderborn 1995, 125-143.

Schweikert, Uwe und Böhme, Hartmut (Hg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Stuttgart 1996.

Schweitzer, Albert: Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. 2. Aufl., Leipzig 1927.

Settgast, Jürgen (Hg.): Tutanchamun in Köln. Katalog zur Tutanchamun-Ausstellung in Köln vom 21. Juni – 19. Oktober 1980. Mainz 1980.

Sonnaillon, Bernard: Die Orgel. Vom Zauber eines Instruments. Geschichte. Musik. Technik. München 1985.

Sophokles: König Oidipus. München 1954.

Sophokles: König Ödipus. 182. Hamburger Leseheft. Hrsg. von Elke und Uwe Lehmann. Husum 2007.

Sophokles: Tragödien. Düsseldorf und Zürich 2002.

Stach, Reiner: Die fressende Schöpfung. Über Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«. In: Forum Homosexualität und Literatur 15/1992, 41-50.

Stach, Reiner: Stil, Motiv und fixe Idee. Über einige Untiefen der Jahnn-Lektüre. In: Rowohlt Literaturmagazin 35/1995. Hrsg. von Martin Lüdke, Delf Schmidt und Uwe Schweikert, 79-92.

Stach, Reiner: Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt/ a. M. 2002.

Stach, Reiner: Das Ärgernis Hans Henny Jahnn. In: Literaturen 5/2003, 52-57.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien I und II. Basel und Frankfurt/ a. M. 1986.

Theweleit, Klaus: Buch der Könige, I. Orpheus und Eurydike. 2. überarb. Aufl., Basel und Frankfurt/ a. M. 1991.

Theweleit, Klaus: Objektwahl. (All You need Is Love ...) Über Paarbildungsstrategien & Bruchstück einer Freudbiographie. Basel und Frankfurt/ a. M. 1990.

Thimus, Albert Freiherr von: Die harmonikale Symbolik des Alterthums, I und II. 2. Nachdruckaufl. der Ausgabe von 1868 und 1876. Hildesheim, Zürich und New York 1988.

Twain, Mark: Tom Sawyers Abenteuer. München 1997.

Ullmann, Manfred: Die Natur- und Geheimwissenschaften im Islam. Zweiter Abschnitt des Ergänzungsbandes VI der ersten Abteilung des Handbuches der Orientalistik: Der nahe und der mittlere Osten. Hrsg. von B. Spuler. Leiden und Köln 1972.

Venske, Regula: Fluß ohne Ufer. Sieben Wunden. Vier Versuche. In: Weiberjahnn. Eine Polemik zu Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Frauke Hamann und Regula Venske. Hamburg 1994, 25-88.

Vogt, Jochen: Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«. Reprint, München 1986.

Wagner, Rüdiger: Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel. Dichtung. Mythos. Harmonik. Murrhardt 1989.

Wittgenstein, Ludwig: Briefwechsel mit B. Russell, G. E. Moore, J. M. Keynes,f. P. Ramsey. W. Eccles, P. Engelmann und L. von Ficker. Hrsg. von B.F. McGuinness und G. H. Wright. Frankfurt/ a. M. 1980.

Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe, I. 6. Aufl., Frankfurt/ a. M. 1989.

Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe, VIII. 6. Aufl., Frankfurt/ a. M. 1994.

Wittgenstein, Ludwig: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben. Hrsg. und zusammengestellt aus Notizen von Yorick Smithys, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett. Düsseldorf und Bonn 1994.

Wittgenstein, Ludwig: Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937 (MS 183), I und II. Hrsg. von Ilse Somavilla. Innsbruck 1997.

Wolff, K. D. (Hg.): 15 Jahre. Almanach aufs Jahr 1986. Basel und Frankfurt/ a. M. 1985.

Yeats, William Butler: Die chymische Rose. Hellerau 1927.

Unveröffentlichte Bibliotheksverzeichnisse

Anonym: Hans Henny Jahnn. Contents of the Bornholm Library as compiled by Frau Signe Trede (sog. Bornholmer Bücherliste). 1965.

Bitz, Ulrich und Hiemer, Sandra: Lektüren und Literatur (Handbibliotheksverzeichnis und Verzeichnis schriftlicher Erwähnungen von Lektüren und Literatur im gesichteten Nachlaß Hans Henny Jahnns). 1993.

Filmverzeichnis

Brabin, Charles: Die Maske des Fu-Manchu, 65 Min., USA 1932.

Whale, James: Frankenstein, 71 Min., USA 1931.

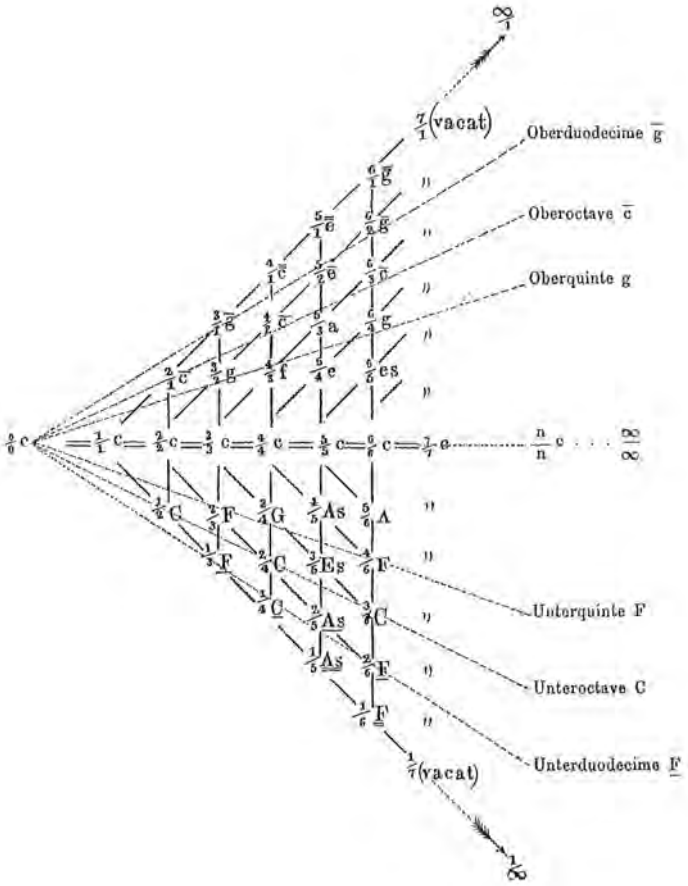


Abbildung 1

Das Lambdoma nach Albert Freiherr von Thimus
aus
Thimus: Die harmonikale Symbolik des Alterthums I, 137.

Abbildung 2

Das Verlagssignet der Glaubensgemeinde Ugrino
aus
Hengst/Lewinski: Hans Henny Jahnn. Ugrino, 166.

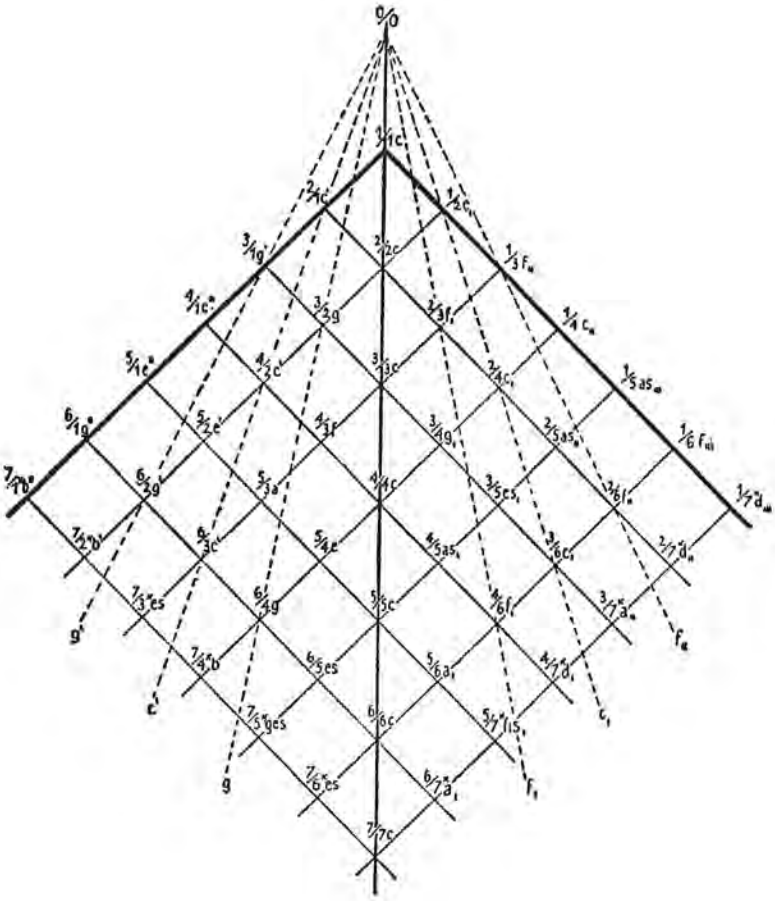


Abbildung 3

Das Teiltonkoordinatensystem (Lambdoma)
nach Thimus und Kayser
aus
Text und Kritik: Hans Henny Jahnn. 2-3/3. Aufl. 1980, 111.

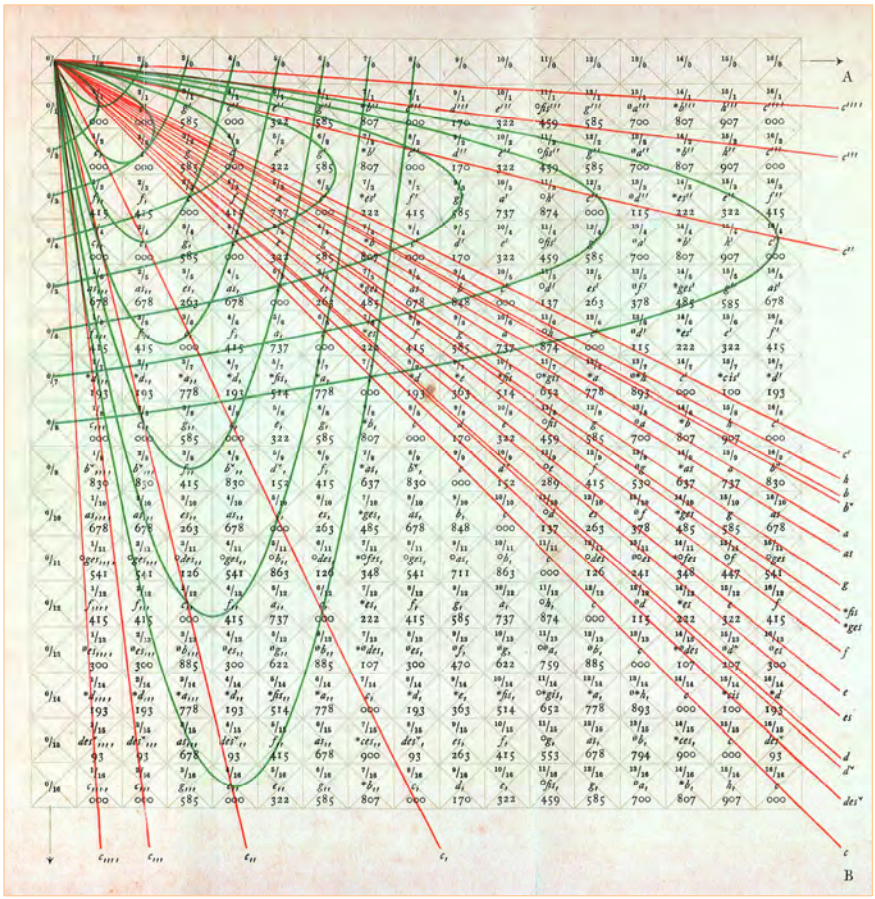


Abbildung 4

Das Teiltonkoordinatensystem mit *roten Strahlen*
aus
Kayser: Der hörende Mensch, Tafel I
(ohne die *beiden übergeklebten durchsichtigen Blätter*).

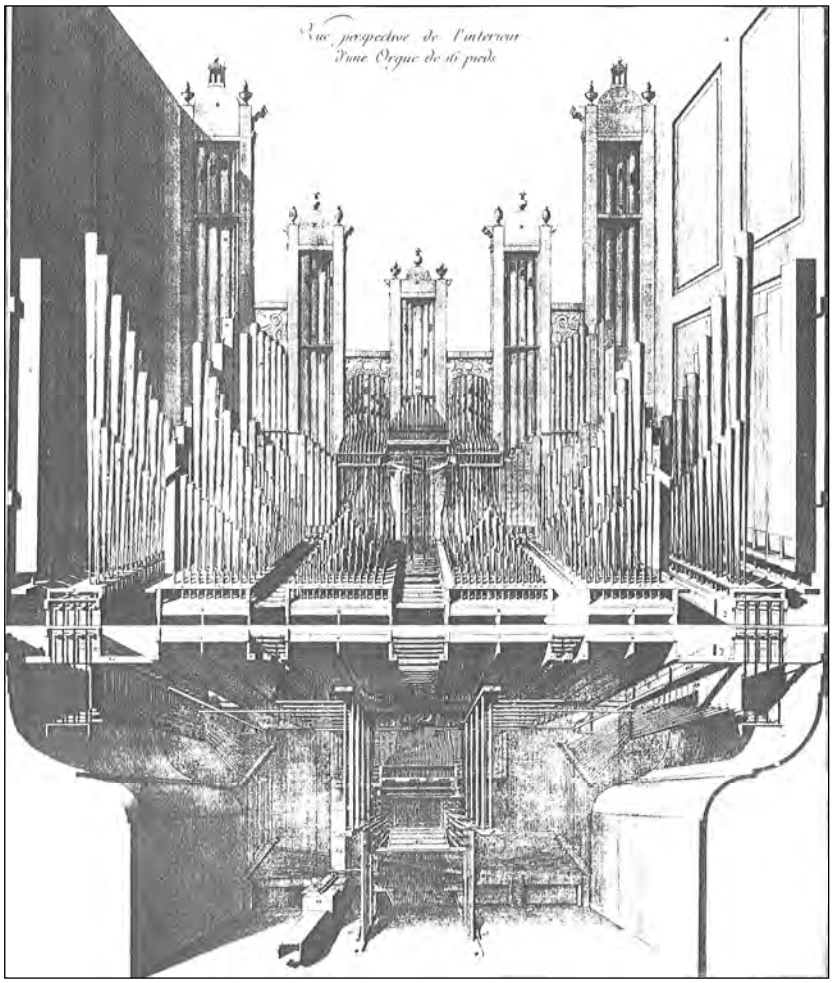


Abbildung 5

Die schiffartige Form einer gewöhnlichen 16'-Orgel
(nach Dom Bédos 1766-1778, I. Teil, Abschnitt IV, Tafel 50,
einem Werk, das im Besitz Hans Henny Jahnns war)
aus
Sonnaillon: Die Orgel, 31.

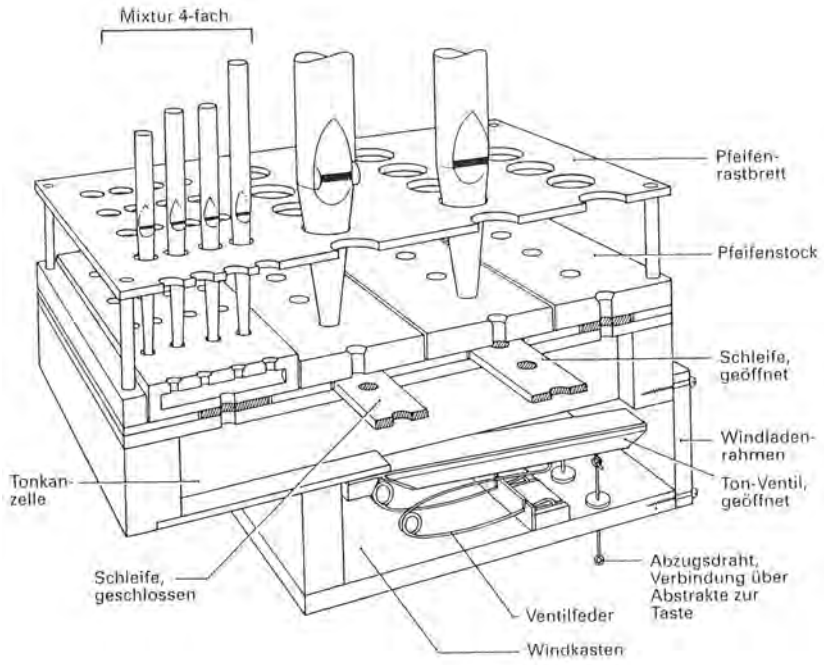
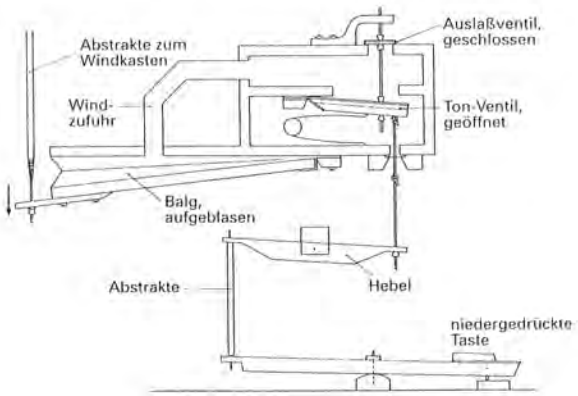


Abbildung 6

Schnitt durch eine Schleifenwindlade
aus
Baines: Lexikon der Musikinstrumente, 233.



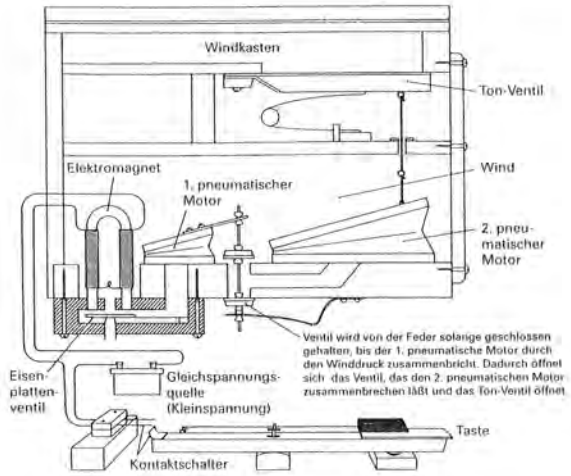


Abbildung 7

Barker-Hebel (oben) und elektropneumatische Traktur (unten)
aus
Baines: Lexikon der Musikinstrumente, 235.

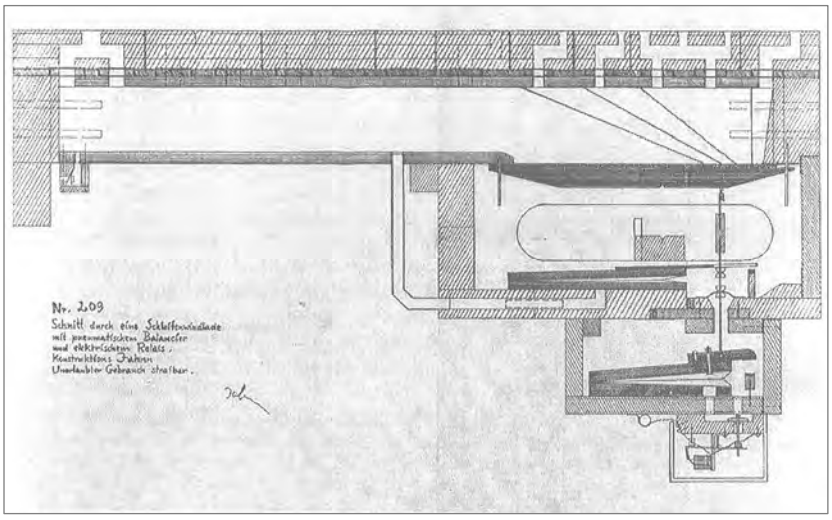


Abbildung 8

Konstruktionszeichnung Nr. 209 aus der Feder Hans Henny Jahnns: *Schnitt durch eine Schleifenwindlade mit pneumatischem Balancier und elektrischem Relais* (am Beispiel einer Orgel mit elektropneumatischer Traktur), *Konstruktion: Jahnn. Unerlaubter Gebrauch strafbar*
aus
Begleitheft zur CD *Hans-Henny-Jahnn Orgel in der Heinrich-Hertz-Schule, Hamburg*, Detmold 1994.

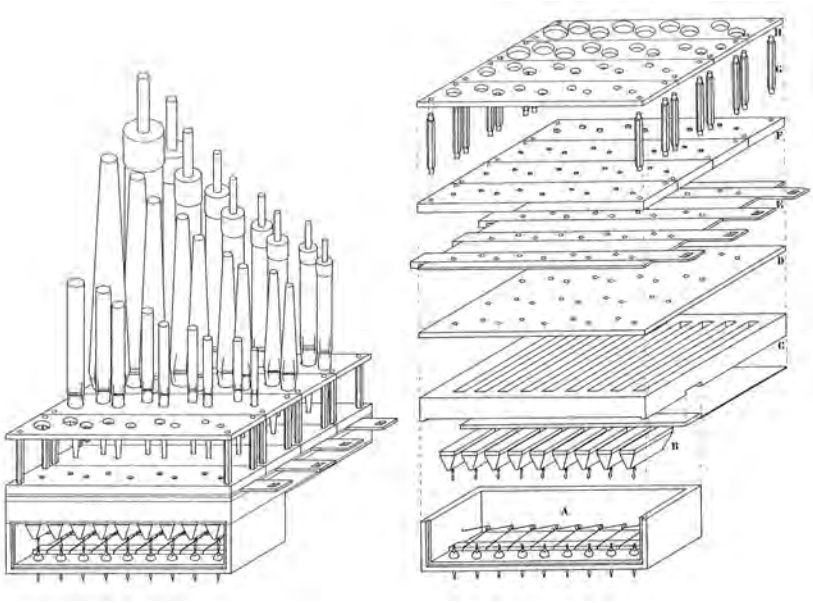


Abbildung 9

Schema einer Schleifenwindlade mit offenem Windkasten
und einem Teil des Pfeifenwerkes (links)
und Aufbau einer Windlade (rechts):
A Windkasten mit Federn und Pulpeten,
B Ventile, **C** Tonkanzellen und Kanzellenschiede,
D Fundamentalbrett, **E** Schleifen und Dämme,
F Pfeifenstöcke, **G** Stützen der Pfeifenrastbretter,
H Pfeifenrastbretter
aus
Sonnaillon: Die Orgel, 30.

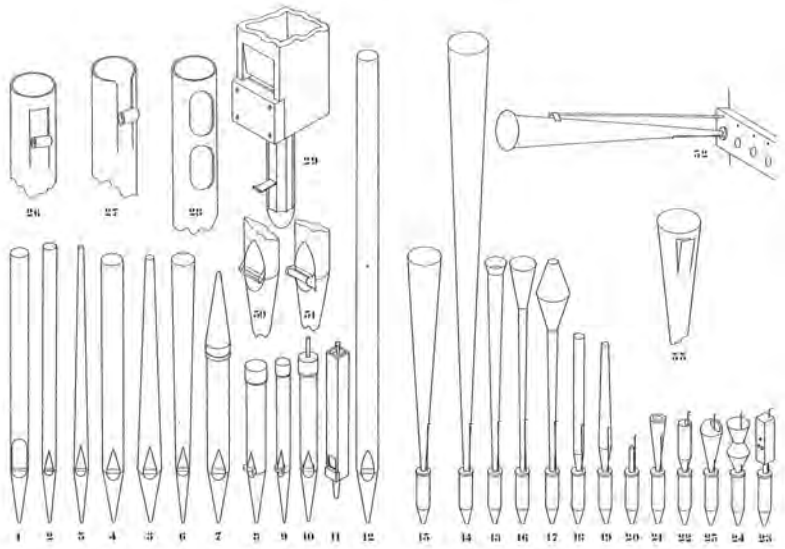


Fig. 11 Lippenpfeifen
1 Principal – 2 Gambe – 3 konische Gambe – 4 Flöte – 5 Spitzflöte – 6 Trichterflöte – 7 Koppelflöte – 8 Gedackt – 9 Quintatön – 10 Rohrflöte – 11 Holzgedackt – 12 Flûte harmonique (überblasende Flöte)
Stimmvorrichtungen
26 Expressionsschlitz – 27 Stimmrolle (heute vorwiegend verwendet)
Die Zeichnungen 1 bis 6 zeigen Pfeifen, die auf Ton geschnitten sind, das heißt, sie verfügen über keine besonderen Vorrichtungen zum Stimmen. Das Stimmen erfolgt vielmehr durch ein spezielles Werkzeug, das Stimmhorn, mit dem der Metallrand der Pfeifenmündung entweder zur Erhöhung des Tones etwas nach außen gebogen oder zur Vertiefung des Tones etwas nach innen gebogen wird.
28 In die Rückseite von Prospektpfeifen werden oft runde Öffnungen eingeschnitten, wenn diese Pfeifen aus optischen Gründen länger sein sollen, als es ihrer Tonhöhe entsprechen würde – 29 Vorrichtung zur Regulierung des Winddurchflusses im Fuß einer Holzpfeife – 30, 31 Zwei Arten von Pfeifenbärten

Fig. 12 Zungenpfeifen
13 Trompete – 14 Trompette harmonique (überblasende Trompete) – 15 Schalmey – 16 Oboe – 17 Englischhorn – 18 Krummhorn – 19 Musette – 20 Regal – 21 Trompetenregal – 22 Vox humana – 23 Vox humana – 24 Bärpfeife – 25 Rankett – 32 Horizontaltrompete am Äußeren des Gehäuses, auch Chamadetrompete genannt – 33 Aufsatz oder Schallbecher mit Intonierschlitz

Abbildung 10

Pfeifentypen, Nr. 10: Rohrflöte
aus
Sonnaillon: Die Orgel, 19.

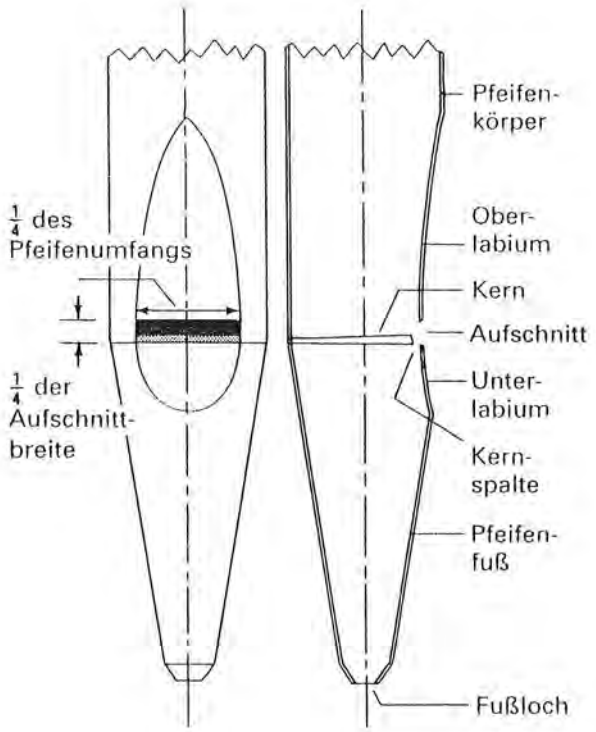


Abbildung 11

Labialpfeife, Vorderansicht und Querschnitt
aus
Baines: Lexikon der Musikinstrumente, 231.

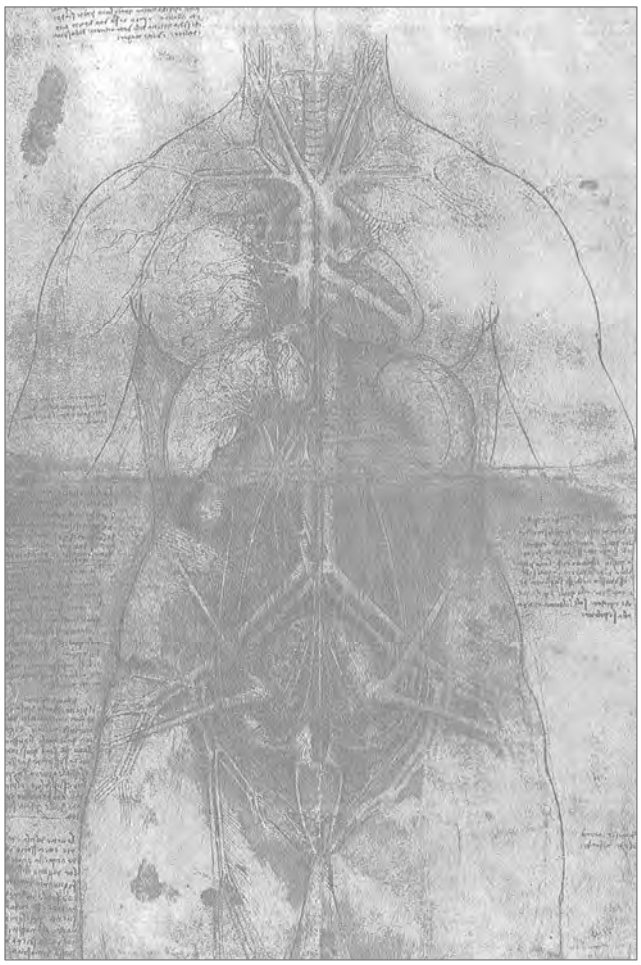


Abbildung 12

Das große Weib von Leonardo da Vinci
aus
Jahnn: Schriften zur Kunst, Literatur und Politik I, 703.

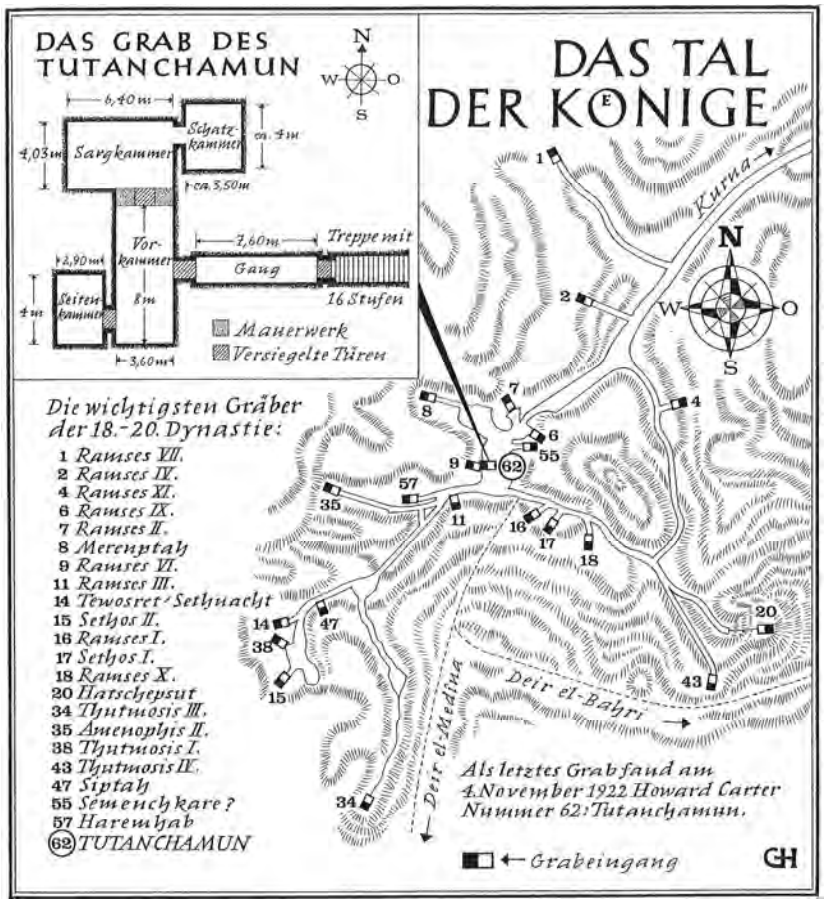


Abbildung 13

Lageplan der Gräber im Tal der Könige
und Grundriß des Grabes von Tut-ench-Amun
aus
Settgast: Tutanchamun in Köln, 13.

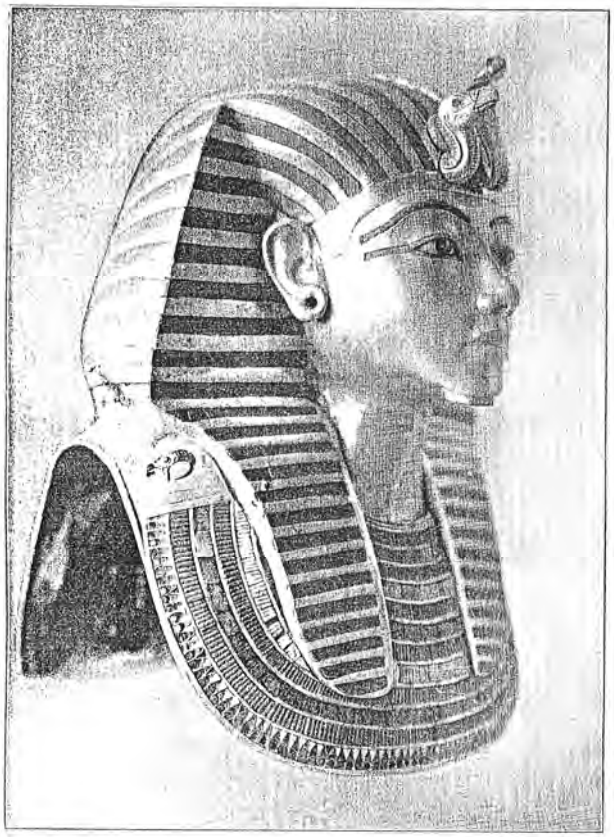


Abbildung 14

Frontispiz gegenüber der Titelei
im zweiten Teil von Howard Carters Grabungsbericht
aus
Carter: Tut-ench-Amun, II.

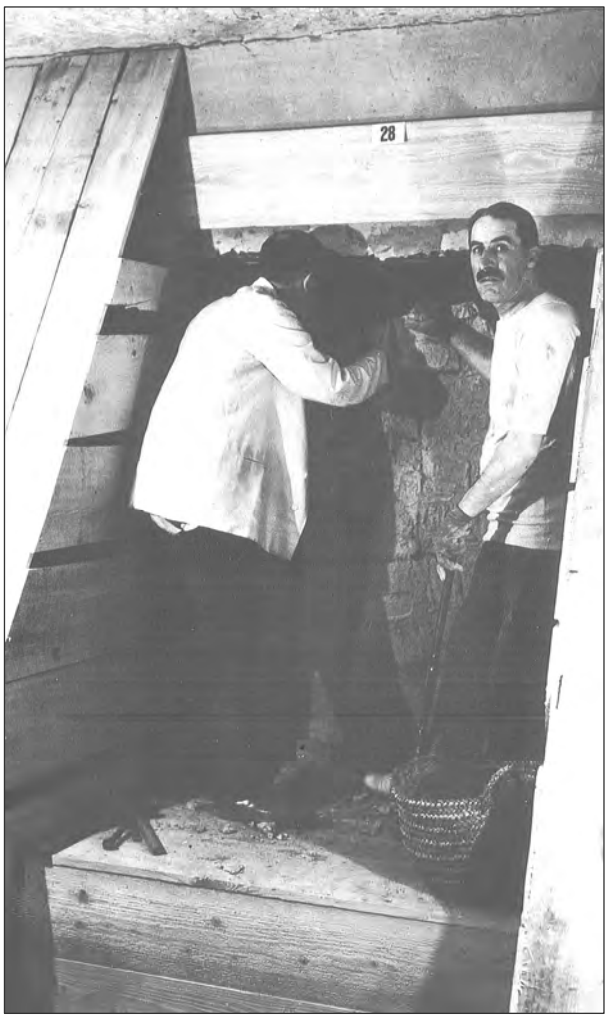


Abbildung 15

Howard Carter (rechts) und Lord Carnarvon
beim Öffnen der versiegelten Tür
zur Sargkammer Tut-ench-Amuns
aus
Settgast: Tutanchamun in Köln, 15.

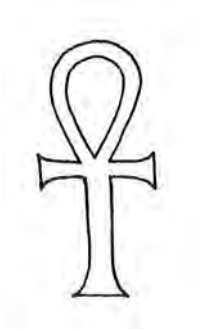


Abbildung 16

Ench-Zeichen (oben) und Symbol für Mercurius (unten)
aus
Lurker: Götter und Symbole der alten Ägypter, 158.
Biedermann: Lexikon der magischen Künste, 300.

„Die Polizei hat heute Nacht gearbeitet!"
Zeichnung von Grandjouan aus „Assiette au beurre"

Rays, Gilles de, berüchtigter Sadist des Mittelalters und eines der Urbilder des Blaubartes, da er tatsächlich den Beinamen Barbe-bleue führte. Geb. 1404, trieb R., nachdem er tapferer Soldat gewesen, allerlei mystische Studien, Teufelsbeschwörungen und verfiel dann ungeheuerlichen sexuellen Ausschweifungen, war Päderast, Kinderräuber, Mörder, Sadist und Leichenschänder. Er lockte über 100 Kinder in sein Schloß, mißbrauchte und ermordete sie, um ihr Blut zu alchimistischen Zwecken zu gebrauchen. Es wurde ihm schließlich der Prozeß gemacht und er wurde am 25. Oktober 1440 hingerichtet (s. Bossard et de Maule, Gilles de Rays, maréchal de France, dit Barbe-bleue).

Razzia oder Aufgreifen der Prostituierten durch die Polizei, in allen Ländern üblich, sobald das Treiben der Prostituierten in gewissen Stadtteilen überhand nimmt, besonders auch in hygienischer Hinsicht durchgeführt, um die venerisch kranken Dirnen in Spitäler zu bringen. In Paris griff man sie schon im 18. Jahrhundert auf, um sie in das Spital Bicêtre zu schicken, wie in Wien nach St. Marx in den Kontumazhof usw.

Receptaculum seminis, s. Condom.

Receptes des filles, s. Hurensteuer.

Recht der ersten Nacht, s. Jus primae noctis.

Recuno, s. Tanz.

Recutitio, s. Epispasmus.

Redingote anglaise, s. Condom.

Razzia
Zeichnung von Grandjouan aus „Assiette au beurre"

Redoute (franz.). Das Wort stammt eigentlich von dem italienischen ridotto = wohin man sich zurückzieht, wo man sich sammelt und von anderen abgeschlossen ist. R. bezeichnet eigentlich ein vollkommen abgeschlossenes Festungswerk ohne einspringende Winkel. Voltaire tadelt, daß man in einigen Städten öffentlichen Lokalen, wo getanzt und gespielt wird, diesen Namen beigelegt hat. Vermutlich gab das Spa-

Abbildung 17

Stichwort »Rays« im Bilder-Lexikon der Erotik
aus
Bilder-Lexikon der Erotik I, 708.

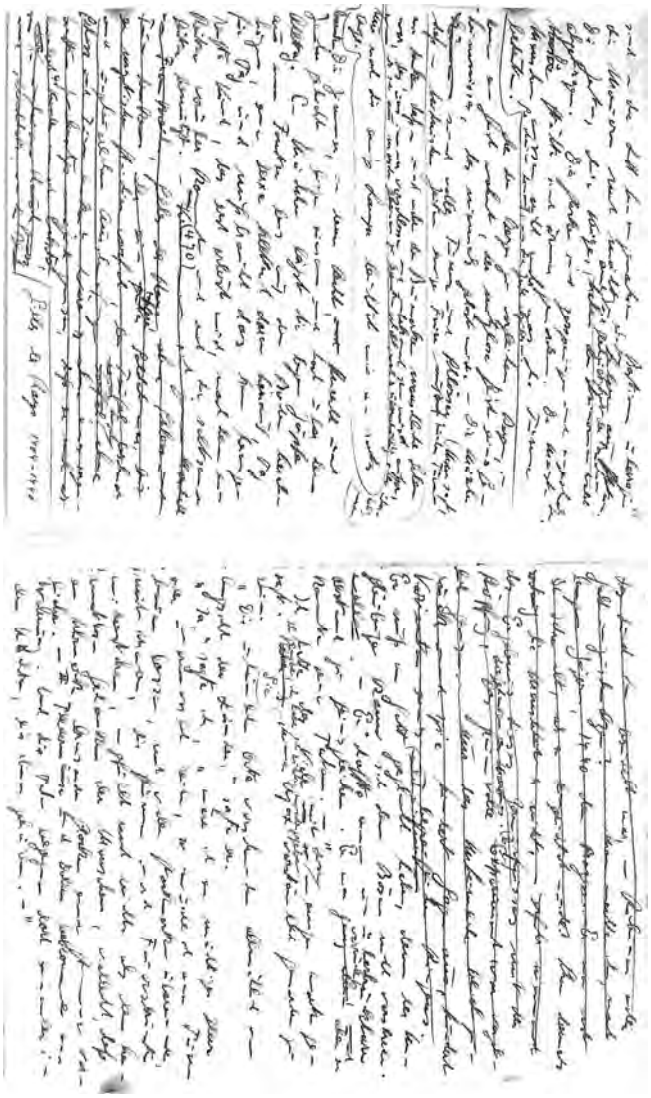


Abbildung 18

Doppelseiten 18 rechts und 19 links des Manuskriptheftes 76 m
im Querformat zu betrachten

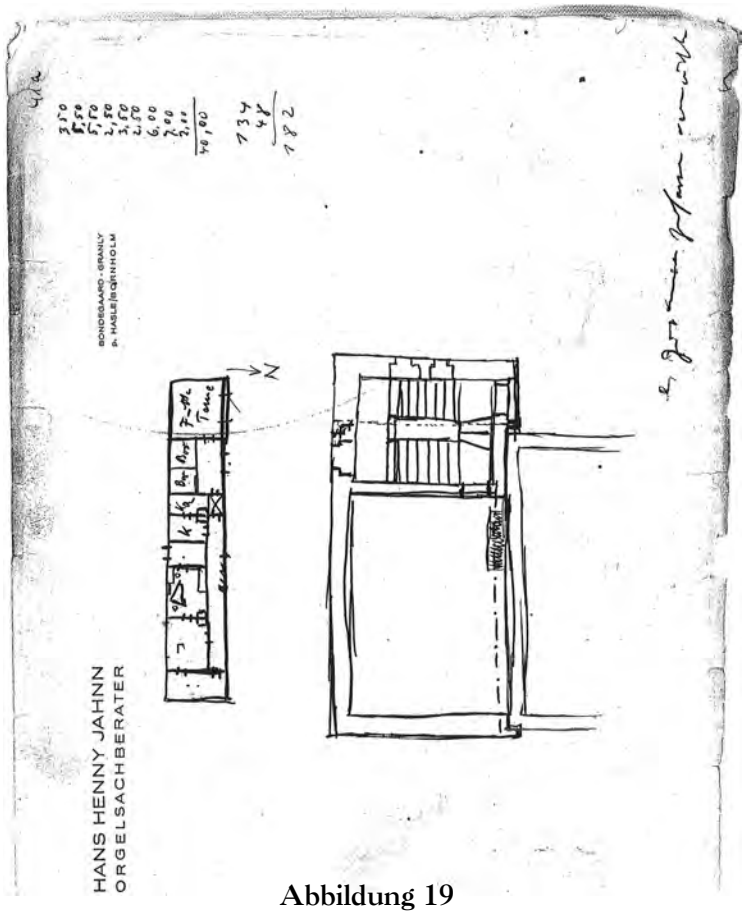


Abbildung 19

Blatt 41 a des Manuskriptheftes 76 q der Niederschrift;
im Querformat:
Grundriß von Horns Haus auf Fastaholm (oben):
Drei Stuben, deren Fenster nach Osten und Süden weisen, schreibt Horn (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 12). Von links nach rechts: Tuteins Zimmer, Wohnzimmer, Horns Zimmer (mit dem Flügel), Eingangsbereich. *Küche* (K), *Futterkammer*, *Stall und Tenne*, *ein langer Korridor nach Norden, der alle Räume miteinander verbindet.*
Darüber hinaus zeigt Blatt 41 a möglicherweise den Plan eines Treppenhauses (unten)

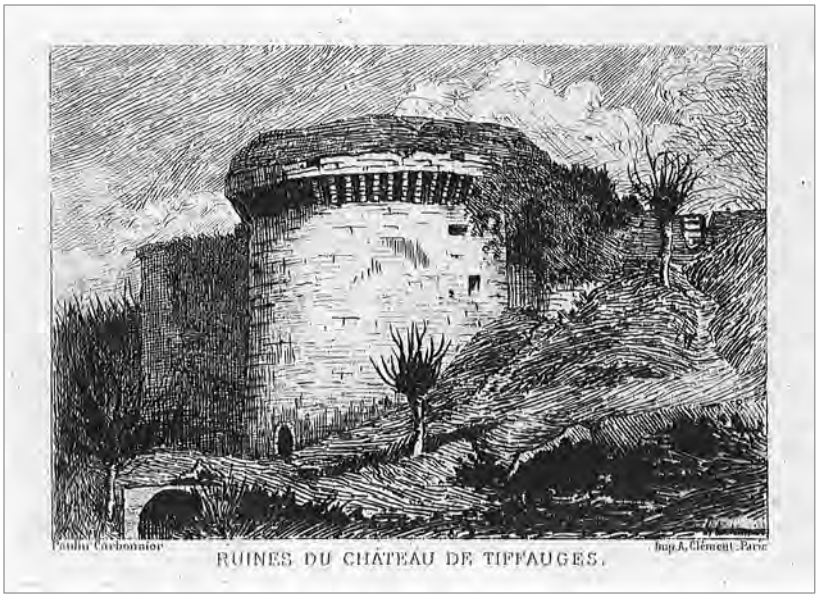


Abbildung 20

Frontispiz gegenüber der Titelei von Eugène Bossards Studie
Gilles de Rais, Maréchal de France, dit Barbe-Bleue. 1404-1440
aus
Bossard: Gilles de Rais.

Abbildung 21

Maria umringt von Seraphinen und Cherubinen von Jean Foucquet
aus
Hengst/Lewinski: Hans Henny Jahnn. Fluß ohne Ufer, 151.

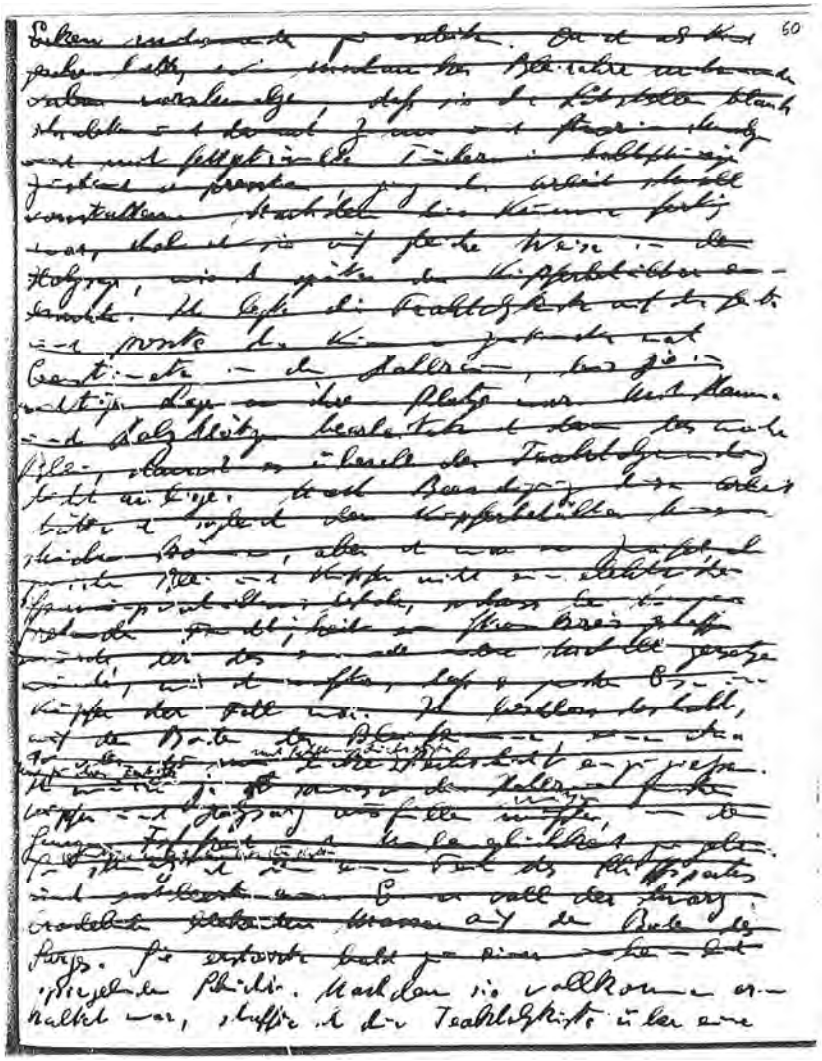


Abbildung 22

Rechte Seite von Doppelseite 60 des Manuskriptheftes 76 i der *Niederschrift* zum Beleg der Lesbarkeit der gestrichenen Textstelle

Der erste gestrichene Satz der Textstelle auf der linken Seite der Doppelseite 60:
Am nächsten Tag begann ich mit der Herstellung der Bleikimme. Ich hatte nur die Bleiplatten entsprechend der ...maße des Holzsarges zuzuschneiden und die **(Fortsetzung der gestrichenen Textstelle auf der rechten Seite:)** ... miteinander zu vergleichen. Da ich als Kind gesehen hatte, wie Mechaniker Bleirohre miteinander ... verschmelzen, daß sie die Lötstellen blank schabten und ... mit fettgetränkten Tüchern in halbflüssigem Zustand anpassten, ging die Arbeit schnell vonstatten. Nachdem die Kimme fertig war, hob ich sie auf gleiche Weise in den Holzsarg, wie ich später den Kupferbehälter einbrachte. Ich legte die Teakholzkiste auf die Seite und presste die Kimme ... in den Hohlraum, bis sie in der richtigen Lage an ihrem Platze war. Mit Hammer und Holzklötzen bearbeitete ich dann das weiche Blei, damit es ... der Teakholzwandung leicht anläge. Nach Beendigung dieser Arbeit hätte ich sogleich den Kupferbehälter ... können, aber ich war im Zweifel, ob zwischen Blei und Kupfer nicht ein elektrisches Spannungsverhältnis bestehe, so dass bei auftretender Feuchtigkeit ein Stromkreis geschaffen würde, wie ... Kupfer der Fall war. Ich beschloss deshalb, mit den Borten der Bleikimme ... dicke Wachsschicht einzugießen ... Kupfer- und Holzsarg ausfüllen müssen ... einen Teil des Schiffspeches und entleerte einen Eimer voll der schwarzbrodelnden, blakenden Masse auf den Boden des Sarges. Sie erstarrte bald zu einer unheimlich spiegelnden Schicht.

Abbildung 23

Wiedergabe des Textes der gestrichenen rechten Seite von Doppelseite 60 des Manuskriptheftes 76 i – soweit entzifferbar

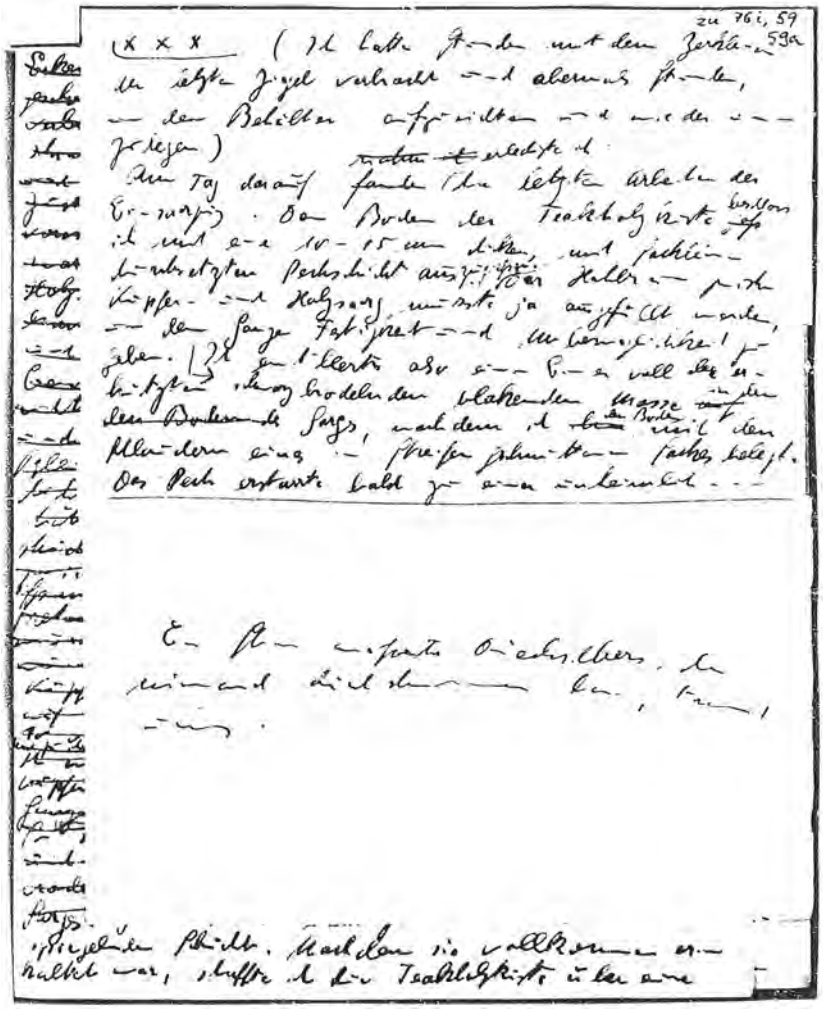


Abbildung 24

Blatt 59 a des Manuskriptheftes 76 i, von dem Bachmann behauptet, es handle sich um eine Neufassung der gestrichenen Textstelle auf Doppelseite 60

HANS HENNY JAHNN
ORGELSACHBERATER

Abbildung 25

Blatt 44 a des Manuskriptheftes 76 i, auf dem das saugfähige Ziegel- beziehungsweise Tonmehl und damit zugleich Ajax von Uchris »unzureichende Schminke« in *Die Niederschrift* eingeführt wird