

Tina-Karen Pusse

## **Namenssetzungen.**

### **Taufakte, Testamente und Pseudonyme in Hans Henny Jahnns *Fluss ohne Ufer***

Hans Henny Jahnns *Fluss ohne Ufer*<sup>1</sup> ist vor allem als Text martialischer sexueller Gewaltakte in die Literaturgeschichte eingegangen. Eine Perspektive, die ich aufbrechen oder verschieben möchte, indem ich sie in eine poetologische Fragestellung überführe. Die obsessive Beschäftigung mit dem Tod im Text soll also nicht, wie dies in der bisherigen Forschung häufig der Fall ist, als Deckdiskurs eines nekrophilen homosexuellen Autors verstanden werden. Meine These ist, dass sie auf eine poetologische Konzeption des Textes selbst verweist, der an der Selbstzerstörung des Protagonisten aufzeigt, dass es kein Ohneeinander von Schreiben, Schrift und Tod gibt. Oder: dass die Obsession, die Nekrophilie, schon *im Schreiben* liegt und nicht etwa bloß *beschrieben* wird. Eine wesentliche Funktion kommt in diesem Zusammenhang der Setzung von Eigennamen unter Schriftstücke, der Signatur, sowie feierlichen Akten der Umbenennung zu. Wer wann welchen Namen tragen kann und unter welchen Bedingungen dieser Name etwas bezeugt – dies ist das zentrale Thema vor allem des zweiten Teils der Romantrilogie *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war*.

Jahnns *Fluss ohne Ufer* ist in drei Teile gegliedert, die sich nicht zuletzt in ihrem Genre und somit in ihrer Erzählperspektive unterscheiden. So ist der erste Teil, *das Holzschiff*, allem Anschein nach ein klassischer Seefahrts- und Abenteuerroman. Dieser Text stellt in einer auktorialen Perspektive eine vorgebliche Realität her, auf die der zweite Teil, *die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, im Rahmen einer Autobiographiefiktion referiert. Einer der Protagonisten dieses ersten Teils übernimmt im zweiten Teil die Erzählperspektive. In diesem Perspektivenwechsel setzt sich ein Bemächtigungsgestus oder auch eine Kontrollwut fort, die bereits im ersten Teil des Textes auf inhaltlicher Ebene sichtbar wird. Zudem verweist bereits dieser erste Teil auf die Verwerfungen von Fiktionalität und Faktizität, wie sie für das Genre der Autobiographie

---

<sup>1</sup> Hans Henny Jahnns: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe. Hg. Uwe Schweikert. Hamburg 1986. Im laufenden Text werden die Einzelbandnummern der Trilogie und die Seitenangabe zitiert.

bestimmend sind. Mehrfach nimmt der Text auf Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* Bezug.<sup>2</sup> Bereits dieser Text betreibt ein Verwirrspiel mit Signaturen: In einem Vorwort, das von A.G. Pym signiert ist, wird behauptet, dass der Text ein als Roman getarnter autobiographischer Reisebericht sei. Die Tarnung sei deshalb notwendig gewesen, weil die Geschehnisse, die der „Autor“ (Pym) zu berichten hat, derart phantastisch sind, dass ihm – präsenzierte er sie als Tatsachenbericht – niemand glauben würde. Da er aber auf weite Verbreitung hofft, habe er sich einverstanden erklärt, sie offiziell als Roman deklariert unter Edgar Allan Poes Namen erscheinen zu lassen. Und wirklich, so Pym, habe sich der erhoffte Erfolg eingestellt. In der Folge seien einige Leserbriefe bei Poe eingegangen, in denen sich die Überzeugung ausdrückte, dass es sich bei diesem Roman doch sicher um eine wahre Begebenheit handle.

Der Text spricht hier also aus, was fast 100 Jahre später Paul de Man in seinem Aufsatz *Autobiographie und Maskenspiel* thematisiert hat, dass der Leser autobiographische Texte grundsätzlich der Fiktionalität verdächtige, während man bezüglich allem Fiktionalen einen Autobiographieverdacht hege.<sup>3</sup> A.G. Pym wolle nun dem Leserwunsch nach Aufklärung entgegenkommen und seinen unausgeschmückten Bericht an den durch Poe getarnten anhängen und es dem Leser überlassen zu bemerken, wo

---

<sup>2</sup> Siehe auch Edgar Allan Poe: Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket (übersetzt von Arno Schmidt). Frankfurt a.M. 1980.

<sup>3</sup> Während die traditionelle Autobiographie-Forschung noch immer an der Vorstellung festhält, um eine Autobiographie handle es sich dann, wenn ein tatsächlich existierender Mensch Rechenschaft von seiner Subjekt-Werdung ablegt (oder auch, konstruktivistisch gewendet, sich im Schreiben der Autobiographie als Subjekt konstituiert), hat Philippe Lejeune 1975 in *Der autobiographische Pakt* ein rezeptionsästhetisches Konzept vorgeschlagen. Lejeunes These ist, dass die Autobiographie durch einen Lektürevertrag definiert ist (Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1980, S. 15, 23 f.). Gegen diese Annahme wiederum wendet sich Paul de Man in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*. De Man definiert die Autobiographie nicht mehr als Gattung oder Textsorte, sondern als Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftrete. Zugleich im Anschluss an und in Abgrenzung von Philippe Lejeune schreibt Paul de Man in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*, jedes Buch mit einem lesbaren Titelblatt sei in gewisser Hinsicht autobiographisch. „Autobiographie ist [...] keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt. [...] [P]rosopon poien, eine Maske oder ein Gesicht (prosopon) geben. Die Prosopopöie ist die Trope der Autobiographie [...]. Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration. [...] Die dominierende rhetorische Figur des epitaphischen oder autobiographischen Diskurses ist [...] die Prosopopöie, die Fiktion der Stimme-von-jenseits-des-Grabes [...]“ (Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: ders. *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, S. 131–146, hier S. 132).

‚Poes‘ Text ende und ‚seiner‘ beginne. An die in auktorialer Perspektive geschriebene Erzählung des Schiffsunglücks, das A.G. Pym als blinder Passagier erlebt, schließen sich später Tagebucheinträge an.

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

Gustav, der sich selbst plötzliche Anias nennt, legt hier mit einem zeitlichen Abstand von 25 Jahren Tagebuchaufzeichnungen vor, aus denen sich nach und nach erschließt: Ellena wurde von eben dem Mann getötet, mit dem Gustav/Anias seitdem in intimer Partnerschaft, zunächst in Afrika, dann in Norwegen, zusammenlebt.

Die Tagebuchaufzeichnungen setzen allerdings erst mit dem Tod dieses Partners ein, dessen Leichnam sich, perfekt mumifiziert – und in ebenso perfekter Ökonomisierung der Trauerarbeit – unter dem Schreibtisch des Tagebuchschreibers befindet. Am Ende des zweiten Teils erfahren wir von einer dritten Leiche, Gustav selbst – denn nach über 2000 Seiten Tagebuchlektüre stellt sich heraus, dass wir es außerdem mit einer Herausgeberfiktion zu tun hatten. Das Tagebuch ist nurmehr ein Teil eines umfangreicheren Nachlasses und was wir vorfinden, ist eher eine fiktionale Werkausgabe als eine Autobiographie. Teil dieses Textkorpus ist auch der *Brief an die tote Mutter*. Der dritte Teil der Trilogie, der schlicht unter dem Titel *Epilog* erschienen ist, besteht wiederum aus Textfragmenten die keinem festen Erzähler und auch keinem fiktiven Nachlassverwalter zugeordnet werden können; sie fallen aus der Herausgeberfiktion also wieder heraus.

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

„Da wurden meine Arme gepackt [...]. In meine entsetzten Augen wurde eine Laterne getan. Ich, überrumpelt, unfähig, mich einer Deutung hinzugeben, leistete nur schwache Abwehr. [...E]he ein Laut kam, preßte sich ein [...] bekleidetes Knie eines Menschen, mir in den Mund. Ein lähmender Ruck keilte die Kiefern fest. [...]. Ein heftiger Schmerz in den Mundwinkeln, als risse das Fleisch der Wangen auseinander. [...]. Neben meinem Bett stand Alfred Tutein. Er hielt ein Messer in der rechten Hand [...]. Er setzte sich die Spitze des Messers auf die nackte Brust. Ich sah überdeutlich zwischen den beiden braunen Warzen, sie waren tiefdunkel, klein, genau abgezirkelt, den Punkt, in den das Messer eindringen sollte. [...D]as Bild, überraschend, war irdisch genug, standfest, fleischlich, ohne trügerische Dämmerung [...]. Wie aber war die plötzliche Vertauschung der Personen zu erklären? Die Verkehrung der Handlung? Dass ich vom Überfallenen [...] zum bestellten Zuschauer einer Selbstopferung wurde?

Ich begriff nun, daß die Figur auf mich wartete. Ich richtete mich langsam auf, streckte die Hand behutsam aus, um, nach einer gewissen Zeit, den Schaft des Messers zu berühren. Der junge Matrose hielt still. [...M]eine Hand [...] umklammerte den Griff, zugleich die Faust des anderen. Mit einem Ruck riß ich Faust und Messer an mich. [...] ‚Sie tun das Falsche‘, sagte Alfred Tutein.“ (I 474 f.)

Die Begegnung der beiden Protagonisten, des Komponisten Gustav Anias Horn und des Matrosen Alfred Tutein, die am Ende dieser Episode in ein Treuegelöbnis bis zum Tode mündet (also sozusagen in ein Eheversprechen), steht im Zeichen massiver Verwerfungen der Kommunikationsordnung, als deren offensichtlichste zu nennen wäre, dass sie einen Angriff auf den Mund des Überrumpelten darstellt.

Als besondere Pointe dieser Textstelle kann gelten, dass nicht nur Gustavs Mund durch Tuteins Knie geknebelt wird, sondern auch seine Arme fixiert werden. Damit arretiert und markiert Tutein in ihrer ersten entscheidenden Begegnung die beiden Orte, von denen aus künftig alle Gewalt gegen ihn (nämlich in Form des gesprochenen und geschriebenen Wortes) ausgehen wird. Denn diese Szene ist der Auftakt eines Geständnisses: Tutein lüftet das Rätsel des ersten Romanteiles und gesteht, Gustavs Verlobte Ellena in einem Zustand sexueller Raserei ermordet zu haben. Damit steht er für den Rest seines Lebens in Gustavs Schuld. So zumindest sehen es die beiden Männer. Es kommt zu einem Treueeid zwischen beiden, letztlich ist es also Ellenas Mörder, der ihre Stelle als Gustavs Braut zu besetzen hat.

Das Treuegelöbnis der beiden Männer wird jedoch selbst nach Tuteins Tod nicht hinfällig. Vielmehr verbringt Gustav den Rest seines Lebens – schreibend – an der Seite des nach allen Regeln der Kunst konservierten Leichnams. Der Text ist auch als umfangreiche Grabschrift aufzufassen, beginnen die Tagebucheinträge doch am Tag nach Alfred Tuteins Tod, an dem Gustav Anias Horn nicht ganz unschuldig ist.<sup>4</sup>

Die *Niederschrift des Gustav Anias Horn*, inszeniert also den testamentarischen Charakter der Schrift, sie fungiert als Nekrolog. Ihr fiktiver Autor umschreibt die Abwesenheit seines toten Freundes, dessen Ambivalenz nicht nur durch dieses Schreiben, sondern auch in der (beschriebenen) Behandlung seines Leichnams verkörpert ist.

Der tote Körper *im* Text fungiert dabei als paradigmatischer Prätext des Textes selbst. Wenn die Prosopopöie nach Paul de Man die *master trope* der Autobiographie ist – so ist sie es hier in doppelter Hinsicht. Zum einen ist die Prosopopöie Allegorie – Fiktion einer Stimme von jenseits des Grabes, sie „belebt“ den toten Gustav. Zum anderen führt sie ihn aber bei

---

<sup>4</sup> Dieser stirbt an körperlicher Schwächung nach einer Bluttransfusion, die zur Bereinigung einer Vertrauenskrise vorgenommen wurde (beide Männer haben sich für einige Stunden einen gemeinsamen Blutkreislauf legen lassen) – in der Annahme, sie könnten sich besser verstehen, wenn erst dasselbe Blut durch ihre Adern flösse.

einer Tätigkeit vor, die man als allzu buchstäbliche, geradezu groteske Herstellung des ursprünglichen Wortsinns der Prosopopöie beschreiben kann: dem Erstellen einer Maske, der Belebung toter Gegenstände. Wo die Leistung der Prosopopöie gerade darin liegt, den Widerspruch zwischen Leben und Schrift *allegorisch* zu überbrücken, bezeugt Gustavs brachialer Umgang mit dem Leichnam seines toten Freundes, dass er diesem Gegensatz von Schrift und Leben grundsätzlich die Anerkennung verweigert. Und so fährt er alles an Wiederbelebungsmaßnahmen auf, was die Kulturen, die ihm bekannt sind, bereithalten.

Die allmähliche Verwandlung des Leichnams in Schrift, also von Soma zu Sema, laut Assmann Produkt jahrtausendelanger Kulturarbeit, führt Gustav ohne Auslassung eines einzelnen Schrittes innerhalb eines Jahres durch.<sup>5</sup> „Die Geschichte der Repräsentationen – der materiellen Stellvertretungen – beginnt mutmaßlich im Einklang mit der Geschichte der Totenkulte“,<sup>6</sup> schreibt Macho. In alten Kulturen werde zunächst der Tote als realer Korpus bewahrt (zum Beispiel als Mumie). In einer späteren Kulturphase werde ein mimetisches Abbild hergestellt. Schließlich werde die mimetische Abbildungspraxis allmählich ersetzt durch eine symbolische.

Ein Schrift-Alphabet ermöglicht zunächst Ergänzungen der Abbildungen – schließlich aber finde eine symbolische Skelettierung statt, bei der die organische Materialität der Knochen und Bilder in die Materialität der Buchstaben übersetzt werde. Gustav vollzieht diese Schritte einen nach dem anderen. Er konserviert den Leichnam, indem er ihn ausnimmt, mit Formalin füllt und schließlich mit Kupfer überzieht;<sup>7</sup> er schiebt ihn als

---

<sup>5</sup> In seinem Essay *Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten* schreibt Jan Assman über die enge Beziehung zwischen Grab und Schrift: „Gerade darin geht das ägyptische Monumentalgrab besonders weit über das hinaus, was wir normalerweise mit dem Begriff von Totenkult und Totenkultur im engeren Sinne verbinden würden. Seine Stellung in der ägyptischen Welt läßt sich nur mit unseren Vorstellungen von Kunst, Autorschaft und Werk vergleichen.“ (Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, Frankfurt a.M. 2000, S. 67f.).

<sup>6</sup> Thomas Macho: *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, in: Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, Frankfurt a.M. 2000, S. 89–120, S. 104f.

<sup>7</sup> Der konservierte und kupferumhüllte Leichnam unterhöhlt dabei die Unterscheidung zwischen Abbildung und Gegenstand, der Körper wird zum Abbild seiner selbst. Gustavs Arbeit an seiner Autobiographie, die als Arbeit *an* der Autobiographie beschrieben wird und den zweiten Teil der Romantrilogie umfasst, unterhöhlt die Unterscheidung zwischen Abgebildetem und Abbildendem. Indem der Text also beide Referenzen fraglich werden lässt (die auf den Autor und die auf den Gegenstand), führt er einen Prozess der Selbstreferentialisierung vor und wirft damit grundsätzliche Fragestellungen

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

Die Arbeit an der *Niederschrift* ermöglicht die ewige Fortführung des Gesprächs mit dem Toten als Selbstgespräch, in dem die restlose Vereinigung (das Hauptthema ihrer Liebesbeziehung), also die vollständige Tötung dessen, was an Tutein noch fremd war, zunächst gelingt. Die an den Toten gerichteten Fragen bedürfen keiner Antwort des anderen mehr. Das Schweigen des anderen, beziehungsweise der ewige Aufschub der Antwort ist Bedingung des Schreibens. Wenn die Ferne des anderen – die der Grund des immer möglichen Missverstehens, der Unbeherrschbarkeit des Gesprächs gewesen ist – in dieser drastischen Weise gelegnet wird (der Leichnam wird unter der Schreibtisch geschoben, also *buchstäblich* einer Ökonomie unterworfen, die Trauer in Produktion umsetzt), liegt die Obsession in einem unbeendbaren Sichselbst-reden-Hören oder in einem unbeendbaren Schreiben, das den Toten verschlingt.

Das Gelingen dieses Verschlingens, dessen Produkt der Text ist, ist aber zugleich seine Strafe. In Gustavs obsessiver Trauerarbeit führt der Text vor, wie eine aus metaphysischen Bedürfnissen zehrende Gewalt gegen den anderen (durch Idealisierung des anderen diesen vollständig kontrollieren zu können) in Selbstzerstörung umschlägt. Es ist Ajax von Uchri, wieder ein *Fremder*, der Tutein vor dieser Vereinnahmung<sup>8</sup> rettet – und damit sich selbst aus seiner Vereinnahmung als bloßer Ersatz für den Toten. So wie der mythische Ajax den Leichnam Achills den Händen der Trojaner entreißt, bringt er Gustav dazu, Tuteins Sarg ins Meer zu werfen. Auch den den Sarg ersetzenden Textkorpus, die biographischen Notizen, stört er durch seine Nachforschungen und Einwände. Nachdem er Tuteins Zeichnungen gefunden hat, bemerkt er:

„Du hast gesagt, er habe deine Braut erdrosselt. Ich antworte dir: du hast ihn ermordet. *Schweig* still. Ich weiß, daß du es bestreiten mußt. Du wirst alles leugnen, aber *mein Wort ist so gut wie das deine*. Du beschuldigst ja auch ihn. Er kann sich nicht mehr verteidigen. [...]. Wer weiß denn überhaupt, ob er Tutein hieß? [...] ‚Lien hat ihn gekannt‘, brachte ich in höchster Verzweiflung vor. ‚Lien, der so unablässig belogen wurde, [...] sprach von einem Pferdehändler, er wußte gar nicht, daß dieser Mann ein Maler war‘.“ (II 542 v.m.h.)

---

nach dem Umgang mit Literarizität auf – und zwar gerade dort, wo diese sich als Authentizitätsfiktion positioniert.

<sup>8</sup> „[E]r [Tutein, T.P.] ist ein Fabelwesen geworden; ein Raubtier Leib: der Matrosen-Mörder; eine beflügelte Brust: die Freund-Erlösung“ (II 149).

Doch auch Ajax ist in Gefahr: So verspricht sich Gustav am Tag seiner Ankunft „womöglich täglich, wenn auch nur mit wenigen Zeilen, das neue Leben, das bei mir einziehen wird, *einzufangen*.“ (II 240, von mir hervor-gehoben, T.P.). Insofern ist die Ermordung Gustavs eher als ein Akt der Notwehr zu verstehen. Die Infragestellung der Glaubwürdigkeit Gustavs benennt dabei ein weiteres zentrales Thema der Autobiographie oder auch der Signatur, denn abgesehen von der Tatsache, dass eine Signatur immer nur im eigenen Namen erfolgen kann, will sie schließlich auch eine wahre Aussage beglaubigen, z.B. dass es sich bei einem signierten Kunstwerk tatsächlich um das eigene handelt. Erst in der Signatur wird die Instanz eines Autors gesetzt – sie ist eine juristische Form, die die Selbstzuschreibung eines Textes gegenüber der Außenwelt bestätigt.<sup>9</sup>

Die Frage, wer in der Autobiographie für die Wahrheit bürgen soll, stellt sich innerhalb der fiktiven Autobiographie insofern anders, als es hier keinen Zweifel geben kann, dass die ‚Wahrheit‘ der Autobiographie als eine Funktion innerhalb des Textes gelesen werden muss. Untersucht man eine fiktive Autobiographie, so verschiebt sich der ‚autobiographische Pakt‘ auf die Ebene der Handlung.

Die Frage nach Wahrheit oder Lüge stellt sich von da an nicht mehr aus moralischer, sondern nur noch aus ästhetischer Perspektive: Welche Wahrheitsinstanzen liefert der Text, um die Glaubwürdigkeit seines Protagonisten zu unterstreichen oder in Abrede zu stellen. Die Grundspannung zwischen Fiktionalität und Faktizität wird also ganz auf der Ebene der Handlung austariert, ohne Referenz auf ein Textäußeres. Wenn der obsessiv schreibende Gustav in seinem Autobiographieprojekt dabei einen literarischen Vorgänger hat, so ist dies sicher Jean-Jacques Rousseau, dessen *Confessions* ja ebenfalls ein permanentes Anschreiben gegen eine internalisierte Anklage sind. Die Wahrhaftigkeit der Aussage, bei Rousseau durch die Einfalt des Herzens verbürgt, der er allein wahre Aussagekraft zubilligt, krankt daran, dass er auf die Vermittlung durch Sprache angewiesen ist. Ein Angewiesensein, das er nachträglich tilgen muss, indem er versichert, nichts zu verschweigen.

„Ich muß mich unaufhörlich ihren Blicken aussetzen, damit sie mir in alle Irrungen meines Herzens, in alle Winkel meines Lebens folgen können, ohne mich jemals aus dem Blick zu verlieren; denn ich habe Furcht, sie möchten bei der geringsten Lücke, der geringsten Leere, die sich etwa in

---

<sup>9</sup> Derrida schreibt in *Signéponge* über diesen Aspekt der Signatur: „Celle qu'on nommerait la signature au sens propre représente le nom propre, articulé dans une langue et lisible comme tel: acte de celui qui ne se contente pas d' écrire son propre nom (comme s'il remplissait une fiche d'identité) mais s'engage à authentifier [...] qu'il est bien celui qui écrit: voici mon nom, je me réfère à moi-même, tel qu'on me nomme [...] je soussigné, j'affirme [...].“ (Jacques Derrida: *Signéponge*. Paris 1988, S 46 f.)

meinem Bericht findet, sich fragen: was hat er denn während dieser Zeit getrieben, und mich beschuldigen, ich hätte nicht alles sagen wollen.“<sup>10</sup>

Die Wahrheit, die eigentlich dem (schweigenden) Herz angehört, zu vermitteln, kann für Rousseau nur bedeuten, keine Lücke in der Vermittlung zu lassen. Der Defizienz der Sprache wird ausgerechnet durch Redezwang begegnet, indem wiederum *behauptet* wird, nichts zu verschweigen. Auch hier müsste der Leser sich auf die Wahrhaftigkeit der *Rede* verlassen, wiewohl Rousseau sich im *selben Text* auch als guter Lügner präsentiert.

Derselbe Text, der also implizit behauptet: „Ich, Rousseau, bin so ehrlich, dass ich euch auch meine Lügen nicht verschweige“, kann, von dem Moment an, wo die Lüge aufgetaucht ist, Rousseau also seine Unschuld verloren hat, immer ebenso heißen: „Ich, Rousseau, bin so gerissen, daß ich euch selbst mit dem Geständnis meiner Lügen noch täuschen kann.“ Denn die Wahrheitsbürgen, die Schamesröte, das Zittern, die Rousseau angeblich unfähig zur Lüge machen, kann der Text nicht mitliefern. Für Gustav ist es gerade die Scham,<sup>11</sup> aufgrund derer er zu lügen befürchtet:

„Ich werde ihr nicht entgehen, denn ich bin erzogen worden. Ich werde sie mal um mal zurückweisen müssen [...]. Sie wird mich demütigen, wird mein Wort verfälschen, sie wird die Wahrheit schwer machen. Sie wird die Genauigkeit meines Entsinnens hassen, mein eigenstes Eigentum. Sie wird mir einflüstern wollen, daß ich schuldig werde, wenn ich [...] das Maß, ihre Sittlichkeit, ihr Maß, nicht zwischen mich und mein Schicksal stelle. Ich begreife, es ist leicht, sich zu schämen und zu vergessen.“ (I 244)

Für seine Glaubwürdigkeit steht lediglich die Problematik seiner Krankheit ein: Gustav schreibt, um nach einem Gedächtnisverlust *wieder* der werden zu können, der er zuvor war. Sein Text ist also nicht bloß an den toten Freund adressiert, sondern mehr noch, an sich selbst: an den Toten, der *er* sein wird und den er in der Schrift antizipiert – und den er mit derselben Schrift zugleich wiederbeleben will. Gustav leidet nämlich unter Erinnerungsausfällen. Er wird von starken Kopfschmerzattacken geplagt, die ihn immer wieder Teile seines Gedächtnisses einbüßen lassen. Seine größte Angst ist diejenige, eines Tages aufzuwachen und gänzlich ohne Gedächtnis zu sein.<sup>12</sup> In diesem Fall sollen seine Aufzeichnungen sein

<sup>10</sup> Jean-Jacques Rousseau: Bekenntnisse. Aus dem Französischen von Ernst Hardt. Frankfurt a.M., Leipzig 1985, S. 108.

<sup>11</sup> In der Bezeugung seines Willens, die Scham zu überwinden, trifft er sich mit Nietzsches Zarathustra, denn das Ja zu sich selbst, das seine Wiederkehr *will*, muß damit auch ein Ja sein zu allem, was war, denn nur wenn *alles* wiederholt würde, könnte derselbe entstehen.

<sup>12</sup> Der Gedächtnisverlust, den Gustav befürchtet, ist in *Perrudja* beschrieben. Perrudja hat keine Biographie, er kann sich nicht einmal an seinen Nachnamen erinnern und versucht lesend sein Dasein (das von unbestimmten

Gedächtnis ersetzen und die frühere ‚Identität‘ wiederherstellen. Er lebt also in dem Phantasma, in und aus seinen Schriften wiederauferstehen zu können wie Phönix aus der Asche.<sup>13</sup>

Gustav hat dabei jedoch etwas Entscheidendes vergessen. Sollte es tatsächlich zu einer totalen Amnesie kommen, wie er sie befürchtet, so müsste er ebenfalls seinen Namen vergessen und könnte das hinterlegte

---

Schuldgefühlen getrieben ist) zu ergründen. Dabei wird ihm das Erzählen von schon Gelesenem zur einzigen Möglichkeit, etwas über sich auszusagen. So wird er in der Neukombination des Gelesenen selbst zum Dichter, produziert dabei aber keinen schriftlichen Text. Schon eine fragmentarische Kenntnis dieses Textes sollte ausreichen, die Ausgangshypothese einiger Jahnns-Monographien zu entkräften, die der Selbststilisierung Jahnns als ungebildetem Wenigleser folgen, mag diese nun Understatement sein, eine idealistische Genieästhetik zitieren oder einfach berechnende Abgrenzung von Thomas Mann sein (vgl. Brief an Werner Helwig vom 20.3. 1946). Ebenso wie *Fluß ohne Ufer* (und eben *Doktor Faustus*, der im gleichen Zeitraum entstanden ist und inhaltlich und strukturell so viele Ähnlichkeiten mit der *Niederschrift* aufweist, dass man geneigt ist, einen weiteren bisher unentdeckten gemeinsamen Ausgangstext zu vermuten) ist *Perrudja* stellenweise als Faust-Variation zu erkennen. *Perrudja* liest explizit unter anderem das Gilgamesch-Epos, die anatomischen Schriften von Leonardo da Vinci, Texte von Ernst Toller, von James Joyce und Jahnns (*Pastor Ephraim Magnus*). Zwar ist in *Fluß ohne Ufer* nicht von Gustavs Lektüre die Rede (die Problemstellung ist ja auch eine andere, zudem ist Gustav Komponist), es ist aber wenig kriminalistisches Gespür nötig, um z.B. Spuren von Kleist (*Die Verlobung von Santo Domingo*), Poe (*Die Aufzeichnungen des Arthur Gordon Pym*), Rilke (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), Büchner (*Dantons Tod*) feststellen zu können.

<sup>13</sup> Jahnns referiert hier auf Nietzsches *Ecce Homo*. Nietzsche will die Welt in Anführungszeichen setzen, sie also als Zitat, als Text sehen, als etwas immer schon Verdoppeltes, denn wer sich wünscht, einen Augenblick wiederzuerleben, kann sich nur wünschen, diesen *als derselbe* wiederzuerleben, er verdoppelt also sich selbst in diesem Wunsch – paradoxerweise führt diese Verdoppelungsperspektive gerade zu Selbstverlust, womit sich die Inflation der Signaturen in *Ecce Homo* erklären lässt. Aus dieser Distanz wird alles Vergangene zu Gewolltem, also zum Text eines *auctor*, der aber im allernächsten Augenblick selbst wieder ein Teil des Textes wird, was natürlich zu einer unendlichen Verdopplung sowohl der Textanfänge als auch des Selbstschöpfungphantasmas führt. In *Ecce homo* wird genau dieser Verstehensprozess ausbuchstabiert, indem der Text, der eine Autobiographie sein will, immer wieder zu einem neuen Vorwort, einer neuen Einleitung ansetzt (jeweils von neuen Signaturen begleitet) und letztlich doch nichts weiter tut, als die eigenen Texte noch einmal zu kommentieren. Die Texte Nietzsches verweisen also aufeinander, und mit den Worten „Und so erzähle ich mir mein Leben“ (Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, Kritische Studienausgabe 6. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 2., durchgesehene Auflage. München; Berlin; New York 1988, S. 262) wird die Suggestion einer bloßen Selbstbezüglichkeit erzeugt, die aber überhaupt erst in der Dimension des Sozialen lesbar ist.

und mehrfach signierte Schriftstück sich selbst gar nicht sicher zuordnen. Die Signatur wäre dann zwar in ihrer Funktion nicht eingeschränkt, der Pakt weiterhin gültig (glaubt man Derridas Celan-Lektüre in *Schibboleth*, geht es ja ohnehin um die Ablösung des Eigennamens von einer Person, darum, das Verschwundene als Verschwundenes zu adressieren),<sup>14</sup> doch Gustav in seiner Selbstvergewisserungsraserei genügt das keinesfalls.

Er will ein Dokument schaffen, das schon im Titel seine Identifizierungsmerkmale enthält, und so ist der Titel seines Textes, der autobiographische Pakt, den er mit seinem späteren Ich abschließt: *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*. Der vollständige Name und die Zeitangabe sind Insignien einer Signatur, die Wahrheit verbürgen soll. (Das Datum bezeichnet den zeitlichen Geltungsanspruch der Signatur). Dass derselbe Titel aber auch einen ganz anderen Status haben kann, zeigt sich schon darin, dass wir ihn unter ganz anderen Vorzeichen kennengelernt haben. Es ist nämlich ebenfalls der Titel des zweiten Teils der Romantrilogie, der in Kombination mit paratextuellen Informationen gerade für die Fiktionalität des Geschriebenen entsteht (einmal dadurch, dass ein anderer Autorname, Hans Henny Jahnn, auftaucht, zum anderen durch den Untertitel: *Roman in drei Teilen*).

Diese buchstäblich äußerste Infragestellung der Signatur beweist immerhin, dass eine Signatur niemals für sich selbst, für ihre eigene Echtheit bürgen kann, sondern immer nur für ein *anderes* Dokument. Die Amnesie, aufgrund der er sich selbst Ehrlichkeit verspricht, würde ihn aber auch davor schützen, sich als Lügner zu überführen. Selbst, wenn er seinen Namen nicht vergäße: Die erhoffte Selbstbezeugung wäre nur eine *Selbstauskunft*, die besagte, dass er derjenige ist, der dies schreiben konnte. Die fast vollkommene Einsamkeit, in der er lebt, und die Verschwiegenheit selbst gegenüber seinen besten Freunden ließen es nicht einmal zu, den Fiktionalitätsgrad des Geschriebenen mit Hilfe anderer zu erschließen. Niemand könnte ihm seinen Text als wahr gegenzeichnen.

Wenn Jahnn ein Grabmal errichtet, indem er einen fiktiven Autor bei der Arbeit an seinem Grabmal, seiner Autobiographie, zeigt (in der dieser wiederum einen Weg vom realen zum symbolischen Totenkult beschreitet), so wird in dieser *Mise-en-abîme*-Komposition nicht nur überdeutlich auf den testamentarischen Charakter der Schrift verwiesen, sondern zugleich auch ein Überleben durch die Schrift gesichert, weil der Text zumindest dies aufgezeigt: dass der Tod des anderen kein Abbruch von Kommunikation sein muss. Wenn das Ich auch und gerade in Abwesenheit funktioniert, setzt sich der Tote im geschriebenen Text selbst, so lange wir lesend neue Kontexte an ihn herantragen. Der Name Alfred Tuteins, den Gustav übrigens durchgehend immer nur „Tutein“ nennt, steht dafür ebenfalls ein, liest er sich rückwärts doch fast als „NIE TOT“.

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida: *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris 1986, vgl. S. 87 und S. 102 f.

Genau dieses Kalkül permanenter Wiederbelebung durch Lektüre bestimmt die Schlussfigur des Textes, die uns durch ein Spiel mit Nachträglichkeitskonzepten in eine autobiographische Gewaltspirale eintreten lässt: Wir haben bereits festgestellt, dass in der *Niederschrift* ein intrafiktionaler autobiographischer Pakt wirksam ist, insofern das Ich, dem der Text innerhalb dieser fiktiven Relation zugeschrieben wird, und das erzählende Ich namensgleich sind. Genauer: *Die Niederschrift* handelt von einem Protagonisten, der seine Autobiographie schreibt, deren größter Teil dem Zusammenleben mit dem gewidmet ist, dessen Leichnam sich immer in der Nähe des Schreibenden befindet.

Gustav bewahrt den Freund nur um den Preis seines Todes. Er ‚schändet‘ außerdem den Leichnam, indem er ihm dessen Totsein streitig macht und ihn immer wieder auferstehen lässt, ihn sozusagen permanent wieder ausgräbt. Zugleich opfert er sich selbst, indem er den Rest seines Lebens in den Dienst an Toten stellt, nicht nur in den Dienst an dem toten Freund, sondern auch in den Dienst an dem Toten, der *er* sein wird und den er im Schreiben antizipiert. Doch auch für sich selbst hält Gustav eine groteske Wiederbelebungsmaßnahme bereit, die zunächst recht harmlos daherkommt. Er hinterlässt nämlich, dies erfahren wir am Ende, auch einen Brief an seine tote Mutter, der neben der Autobiographie von einem unbekanntem Herausgeber bei seinem Nachlass gefunden wird und der den fiktiven autobiographischen Raum erweitert und umwälzt, weil er *vor* dem Beginn der *Niederschrift* datiert ist und so erst am Schluss die Lektürevoraussetzungen des Anfangs liefert.

Der Brief ist also als vor der *Niederschrift* verfasst zu lesen, gleichzeitig wird er – eine lineare Lektüre vorausgesetzt –, da er im Text als Anhang positioniert ist, am Schluss gelesen.<sup>15</sup> Der Leser oder die Leserin steht nun vor einer unlösbaren Aufgabe: Lesen wir im Sinne Gustavs, so muss alles zuvor Gelesene nun vergessen werden.

Der Gustav am Beginn der *Niederschrift* ist ein anderer als der am Ende der *Niederschrift*. Das ist natürlich nicht möglich. Wir können den Text nicht mehr als ein der *Niederschrift* vorgängiges Dokument verstehen, ihn also nicht aus seinen quasi-eigenen Voraussetzungen heraus lesen. *Innerhalb* Textes wird durch den Brief als ‚konkurrierendes‘ (auto)biographisches Dokument *das* herausgefordert, was wir mit Paul de Man „autobiographisches Verstehen“ nennen, ein Verhältnis „doppelter Spiegelungen“<sup>16</sup>: Dem Gustav des Briefes an die Mutter, also dem Gustav *vor* der *Niederschrift* wird *nach* der *Niederschrift* *das* *in* der *Niederschrift*

<sup>15</sup> Siehe dazu auch Joachim Wohlleben: Der Brief Gustav Anias Horn an seine verstorbene Mutter und seine Stellung in Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*; 5. Kasseler Hochschulwoche. In: Bernd Goldmann, Hedda Kage, Thomas Freeman (Hg.). Hans-Henny-Jahn-Woche 27. bis 30. Mai 1980: Eine Dokumentation. Kassel 1981. S.114–133.

<sup>16</sup> Vgl. Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. Christoph Menke. Frankfurt a.M 1993, S. 131–145. Siehe vor allem S. 134.

Beschriebene zugeschrieben. Lesen wir vom Textganzen ausgehend, dann kommen wir geradewegs von Gustavs Tod her, denn der Text ist Teil seines Nachlasses. Wir erleben ihn also als Brief eines Toten an eine Tote. Damit *figuriert* er die doppelte Abwesenheit, auf die vor allem die autobiographische Schrift verweist, seitdem sie nicht mehr als Bekenntnisschrift im Sinne Augustinus' funktioniert: die Abwesenheit des Adressaten und die Abwesenheit des Autors. Oder wie es schon bei Rousseau angedeutet ist – wenn wir Paul de Mans Rousseau-Lektüre folgen wollen – den doppelten Verzicht der Literatur, durch den sie erst wirklich Trauerarbeit geworden ist: den Verzicht auf das Selbst *und* auf die Präsenz der Welt.<sup>17</sup>

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

Dass sich der Brief an die tote Mutter richtet, ist aus Gustavs Perspektive nicht widersprüchlicher, als das Projekt der *Niederschrift*, sofern sie als Brief an ein amnetisches Ich gelesen wird. Der Brief an die tote Mutter richtet sich an den vergessenen Anfang der Lebensgeschichte, die Niederschrift an den Tod des schreibenden Ichs, der ebenfalls als Vergessen gedacht ist.

Der Brief an die Mutter liegt damit genau in der Spalte des Stilbruchs, des Perspektivenwechsels, der zwischen dem *Holzschiff* und der *Niederschrift* stattfindet, er bezeichnet damit einen nicht erwähnten *Ausgangspunkt* zur Abfassung der Niederschrift, den wir erst an ihrem Ende erfahren. Mit diesem Wissen müssten wir nun an den Anfang zurückkehren und den Text unter der Voraussetzung des Briefes neu zu lesen beginnen, doch dann kämen wir schließlich wieder beim Brief an, von dem wir ausgegangen sind, und es zeigte sich, dass wir ihn unter seiner *durch ihn* ausgelösten Neuinterpretation ganz anders lesen und das hieße schließlich wieder von vorn beginnen müssten. Und so müssten auch wir als Lesende, wenn wir uns darauf einließen, immer wieder konstatieren: „November, abermals“ (so lautet eine der letzten Tagebuch-Überschriften Gustavs). Das doppelte Ja des Lesens kann auf diese Weise sehr leicht in das ‚Jaja‘ der Ungeduld umschlagen.<sup>18</sup> Hier funktioniert die Spiegelung

<sup>17</sup> Vgl. Paul de Man: Madame de Stael et Jean Jacques Rousseau. In: Preuves 190 (1966), S. 35–40.

<sup>18</sup> Wie ein Datum innerhalb einer ‚ewigen Wiederkehr‘ zu verorten ist, wie also das Kommen einer autobiographischen Erzählung beschrieben werden kann, beschäftigt Derrida in: Nietzsches Otobiographie oder Politik des Eigennamens. Die Lehre Nietzsches: „Das Datieren eines Ereignisses, aber auch das Identifizieren eines Textanfangs, eines Lebensursprungs oder der ersten

umgekehrt (und hier muss die Chronologie des *Lesens* zugrunde gelegt werden): dem Gustav *vor* dem Brief an die Mutter (also von *uns* aus dem der *Niederschrift*) wird *nach* dem Brief an die Mutter das *in* dem Brief an die Mutter Erzählte zugeschrieben. In der Vereinnahmung durch diese doppelte Prosopopöie, der Niederschrift und des Briefes, die sich *gegenseitig* ihre Stimmen leihen, müssen wir uns auf unser eigenes Grab verweisen lassen, denn dem – nur durch den Tod abgebrochenen – unendlichen Schreiben entspricht strukturell ein unendliches Lesen (das nicht mit dem Tod Gustavs abrechnen kann, sondern erst mit dem eigenen abrechnen dürfte). Hier wird nun der Leser/die Leserin einer double-bind-Situation ausgesetzt: Um dem Text gerecht zu werden, müsste man in dieser Schleife gefangen bleiben, bricht man aus ihr aus, so ist dies ein willkürlicher Gewaltakt. Andererseits kann man es aber auch als Gewaltakt des Textes verstehen, dieser Situation ausgesetzt zu werden. Wenn der Leser/die Leserin nicht gezwungen sein will, den Rest des Lebens mit dem Lesen dieses Textes zu verbringen, so muss er/sie den Lektüreakt eben gewaltsam, an einer beliebigen Stelle abbrechen: Er oder sie muss damit aufhören, Gustav verstehen *zu wollen*.

Ist die Sender-Empfänger-Konstellation im *Brief an die tote Mutter* die eines Lebenden an eine Tote, so ist es mit der *Niederschrift* genau umgekehrt. Sie hat die Form eines Vermächtnisses. Ein Toter ‚spricht‘ zu den Lebenden. Er teilt ihnen mit, dass er sein Ziel nicht erreichen konnte, dass er gestorben ist, bevor er es zu einer Deutung seines Daseins gebracht hat. Doch dieses Gescheitert-Sein ist nicht das, was es zu sein vorgibt. Im Gegenteil: Ermordet zu werden ist der einzig mögliche Abschluss seines Unternehmens, also kein Unterliegen oder Scheitern, sondern eigentlich sein Gelingen: Gustavs Ermordung ist einerseits grandiose Rechtfertigung all seiner paranoiden Ängste, andererseits finaler Akt der Selbsterschaffung in der Selbstopferung (aus der Beichte ist so unter der Hand eine Passionsgeschichte geworden)<sup>19</sup> und zum dritten eine Befreiung von der

---

Bewegung einer Unterzeichnung, sind ebensoviele Probleme der Randung. Die Struktur des Exergon als Randung oder der Randung als Exergon muss sich notwendig überall abdrucken, wo das Leben [...] in Frage steht. Zwischen einem Titel oder Vorwort einerseits, dem kommenden Buch andererseits [...] situiert diese Exergon-Struktur den Ort, von dem aus das Leben *wiedererzählt* und d.h. *wiederbejaht* wird.“ (Jacques Derrida: Nietzsche Otobiographie oder Politik des Eigennamens. Die Lehre Nietzsches. In: Manfred Frank, Friedrich A. Kittler, Samuel Weber (Hg.): Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Olten, Freiburg 1980, S. 64–98, S. 78, Unterstreichung von T.P.). Nietzsches Konzeption der ‚ewigen Wiederkunft‘ wird also, in Bezug auf literarische Texte, als Figur ständiger Nachträglichkeit verstanden.

<sup>19</sup> Die Ermordung und ihre Vorankündigung in der Kneipe des Rotna-Hotels enthält das Inventar der christlichen Passionsgeschichte. Ajax von Uchri gibt seinen Komplizen den zu Ermordenden durch freundschaftlichen Handschlag (statt Judaskuss) zu erkennen (die andere Faust stößt er ihm in den Magen, ein Rückverweis auf Tuteins Geständnis, er wolle Gustav so nah sein, wie ein

Schuld, nicht alles gesagt zu haben, wie er sie im *Selbstmord* niemals hätte erlangen können.

In den Schluss der Niederschrift *Gustavs* ist die Grenze des Schreibens in den Tod hinein auf Buchstabenebene in den Text eingefaltet. Der Erzählschluss thematisiert zunächst nicht die Unmöglichkeit eines Sprechens oder Schreibens in Abwesenheit, sondern setzt auf verschiedenen Ebenen ein Schreiben *in* den Tod hinein um, wobei der Tod *zugleich* zum Text *gehört*, weil er dessen einzig mögliches Ende ist. Wenn jemand sich als im ständigen Wandel begriffen begreift, sich aber zugleich bezeugen, diese Wandlungen also dokumentieren will, so *muss* er bis zur letzten Sekunde schreiben, weil er seine Vergangenheit ja immer aus der Perspektive seiner letzten Sekunde betrachten muss. Hörte er zu schreiben auf, *bevor* er stürbe, so würde er nicht seinen Text, sondern den eines Vergangenen hinterlassen.

Erst, wenn keine *Zeit zwischen* Schreiben und Sterben verstriche, ließe sich ein Punkt festmachen, von dem aus sich sagen ließe, wer Gustav gewesen ist, nämlich derjenige, der sich bis hierhin und nicht weiter verwandelt hat. Die ‚Ganzheit‘ des Selbst als Endpunkt und Endergebnis der Selbsterschaffung bestimmt sich notwendig vom Tod her, denn solange noch etwas aussteht und sei es auch nur noch das Erleben des Sterbens, kann die Selbstschöpfung nicht abgeschlossen werden. Wenn *nichts* mehr aussteht aber ebensowenig. Der Tod ist also sowohl Begrenzung, wie Bestimmung, wie Grund des erschaffen(d)en Selbst. Begrenzung, insofern er den Schaffensprozess des Ich abschließt, Bestimmung, insofern er ihn vollendet und gültig macht, Grund, insofern das Wissen um den Tod, um die Endlichkeit des Daseins oder (mit Jahnn gesprochen) das ‚lebendige Verwesen‘ erst das Verlangen hervorbringt, sich irgendwie außerkörperlich zu erhalten. Die *Niederschrift* richtet sich nun auf einmal an eine Art Jüngstes Gericht und schreibt sich damit in die literarische Tradition der

---

Chirurg, der ihm den Magen öffne), beim Warten auf die Mörder muss sich Gustav selbst dazu ermahnen, nicht einzuschlafen (wie Jesus die Jünger) und schreibt (statt zu beten) über die Vergeblichkeit von Gebeten, die immer nur ins Leere gehen: „Es ist, wie es ist. Das ist der schreckliche eiserne Pol. Kein Glaube bewegt ihn [...]. Vergeblich flehe ich den Segen auf Wälder und Tiere herab [...], vergeblich wähle ich die Partei der Schwachen und Besiegten – ich errete keinen – es ist, wie es ist –.“ (II 689) und auch für Zeugen ist durch die *Niederschrift* gesorgt, auch wenn das Gegenteil geschrieben steht: „Niemand wird sehen, was mit mir geschieht“ (II 691). Die Notwendigkeit, das Opfer zu bezeugen und zu dokumentieren (das unterscheidet es vom Konzept der Gabe) ist nicht erst von Nietzsche (in *Ecce Homo*), sondern bereits von Kleist erkannt worden: „Aber wer weiß, ob Christus am Kreuz getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten.“ (an Wilhelmine, 5. September 1800. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. Helmut Sembdner. München 1977. Bd. 2, S. 548) .

Bekanntnisschriften ein, deren prominenteste Vertreter Augustinus und Rousseau sind.

Gustavs Schrift ist – so erfahren wir vom unbekanntem Herausgeber – zum Ende hin unleserlich, wodurch diese Herausgeberfiktion in eine editionswissenschaftliche Problemstellung einführt. Dieser Herausgeber entscheidet sich für eine mögliche Textfassung, lässt einfach aus, was er als unleserlich empfindet und gibt zudem noch Leseanleitungen, die sich zum Teil als irreführend oder zumindest einseitig nachweisen lassen.

„Nur zwei Buchstaben stehen mit merkwürdiger Klarheit da, ‚c.e.‘ Man kann sie zwanglos als die Abkürzung von ‚conclamatum est‘ deuten.“ (III 691)<sup>20</sup>

Ich würde vorschlagen, dass man sie ebenso zwanglos als die Abkürzung für ‚conclusum est‘ (es ist abgeschlossen, beendet, erreicht) deuten kann, und das wäre sowohl ein konstativer als auch ein performativer Akt. Gustav darf nun, angesichts seines bevorstehenden Todes seinen Text beenden und dieser erhält durch Gustavs Tod einen ‚gültigen‘ Abschluss. Ebenfalls möglich wären die Ausschreibung als ‚conatum est‘ (es ist versucht), ‚concessum est‘ (es ist verziehen / es ist freigegeben, je nachdem ob es transitiv oder intransitiv gebraucht wird), ‚conceptum est‘ (es ist ausgesprochen).<sup>21</sup> Durch jede dieser Übersetzungen schreibe sich der Text in eine andere autobiographische Tradition ein.

Doch diese Abschlussformel ist jedoch noch in anderer Hinsicht aporetisch. Zum einen wird sie durch den Ort der Signatur disloziert: Neben der Quasi-Signatur auf der Titelseite, wird der Titel des Textes am Ende wiederholt „ENDE der Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war“ (III 706). Die SchlussSignatur steht aber nicht am Ende des aus der Ich-Perspektive Gustavs geschriebenen Teils, sondern am Ende der Hinzufügungen der Herausgeber und Testamentsvollstrecker. Warum aber sollten diese im Namen Gustavs unterzeichnen, unterzeichnen sie ihren Teil doch bereits mit ihren eigenen

---

<sup>20</sup> Armin Schäfer hat das „conclamatum est“ (es ist aufgerufen worden) bereits mehrdeutig interpretiert: Zum einen ist es ein Schlachtruf (ein Signal, das derjenige gibt, der den Krieg ausruft): „Verweist [...] die Ausgangskonstellation des *Holzschiffes* auf die Unsichtbarkeit des Krieges selbst [der Verweis zielt auf eine Spekulation der ehemaligen Mannschaft ab, dass das Schiff Giftgas geladen hatte, T.P.], so halluziniert der Schluß der Niederschrift mit seinem letzten Satz dann gleichsam den Kriegsbeginn.“ (Armin Schäfer: *Biopolitik des Wissens, Hans Henny Jahnns literarisches Archiv des Menschen*. Würzburg 1996, S. 277), zum anderen eine altrömische Totenklage. Liest man c.e. als Schlachtruf, so böte sich vor dem Hintergrund einer poetologischen Lektüre an, es als ‚offizielle‘ Eröffnung des ‚Gefechtes des Lesens‘ im Sinne Paul de Mans zu verstehen und mit dem Als-ob-Leser, der sich als Herausgeber präsentiert, in Konkurrenz zu treten.

<sup>21</sup> Soviel nur, wenn wir im Lateinischen bleiben.

Namen? Wenn Gustav hier am Schluss noch einmal erscheint, dann muss er den Bericht seiner eigenen Testamentsvollstrecker gegengezeichnet haben. Dies wäre dann aber ein drittes Testament oder eine Fälschung – oder aber ein Verlassen des Genres der Autobiographie. Wenn es sich hingegen um eine Setzung der fiktiven Herausgeber im Namen Gustavs handelt, dann schlagen diese damit ihren eigenen Text (editorische Notizen, Protokolle und Zeugenaussagen bezüglich des Fundorts des Leichnams) dem autobiographischen Text Gustavs zu. Damit würde das Abschlussprotokoll, das mit einer Reihe von Signaturen endet, die zudem als notariell beglaubigt vorgestellt werden, als Textsorte genauso ad absurdum geführt wie das Projekt der *Niederschrift*.<sup>22</sup>

Eine fiktive Signatur ‚vor‘ dem Text, nämlich auf der Titelseite sowie eine unter demselben Namen auf der letzten Seite dieses Romanteiles weisen auf die Veränderung des Erzählers durch seinen Text und im Verlauf seines Textes hin, da die Notwendigkeit erkannt wird, den eigenen Text noch einmal vom Schluss her, also als sein erster Leser, gegenzuzeichnen. Wenn Gustav jedoch angesichts des Todes schreibt, dann im Bewusstsein dessen, dass der Text nach seinem Tod gelesen werden wird. Die *Niederschrift* erhält so den Charakter eines Testaments, weil sie erst durch den Tod ihres Autors gültig geworden ist, also nicht mehr (durch Gustav) abgeändert werden wird. Als unleserliches Gekritzeln in Todesangst ist das Ende der *Niederschrift* irreduzibel gegenüber phonetischer Rede. Dieser Bericht, der als unlesbares Gekritzeln endet, verweist nun zurück auf Gustavs Überlegungen zu Verhörmethoden:

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

Hier stellt Gustav innerhalb seines Textes die Gültigkeit von Signaturen in Frage. Dass Gustav bei seiner SchlussSignatur zu einem Zeitpunkt *nach seiner Testamentsvollstreckung* ganz offensichtlich die Hand von jemand anderem geführt worden sein musste (oder aber, dies wäre die andere Möglichkeit, die Signaturen der anderen von ihm gefälscht sind) stellt damit auch (innerhalb literarischer Fiktion) die Authentizität der AnfangsSignatur in Frage. Wenn die Signatur die Abzeichnung eines Werkes durch

---

<sup>22</sup> Und zwar nicht nur aufgrund literaturwissenschaftlicher, sondern auch aufgrund juristischer Gesetze: Zwischen den Signaturen der Zeugen und dem endgültigen Abschluss der *Niederschrift* findet sich der Vermerk „(loco sigilli)“ (III 706) – anstelle eines Siegels. Nun ist das Siegel aber eine Verdopplung und zusätzliche Bezeugung der Signatur des Notars. Das Setzen des Siegels markiert den Punkt, an dem das Dokument nicht mehr verändert werden darf (oder doch zumindest nicht ohne erneut von allen Beteiligten signiert und schließlich besiegelt zu werden). Dieses Gesetz wird im letzten Satz des Textes übertreten.

das Identifizierungsmerkmal eines Autors ist<sup>23</sup> (und das ist eben meist der Name) so wird, gerade wenn man das Problem der Autobiographie zugrunde legt, ganz zum Schluss eine *Identität* gesetzt, die die ganze Zeit *in Frage* stand, nämlich die Identität zwischen dem Ich vor, nach, während und *in der Niederschrift*.

Die Selbstbezeugung der Signatur, die den äußersten Rand des autobiographischen Teils von *Fluß ohne Ufer* darstellt, widerspricht der im Text geleisteten Arbeit, die diese Nicht-Identität gerade bewiesen hat; sie widerspricht ihr aber in einer Weise, in der sie ihr widersprechen *muss*. Denn erst die Perspektive, dass es sich hier um eine Autobiographie handeln *soll*, öffnet den Text für die Probleme, die mit dieser Identitätsbehauptung einhergehen, die Signatur ist also – auch innerhalb der literarischen Fiktion – nur eine *als-ob*-Signatur. Eine, die etwas voraussetzt, was sie nicht voraussetzen kann, es aber gleichwohl muss, weil der Text, der sie ad absurdum führt, ohne sie nicht in diesem Sinne lesbar gewesen wäre. Damit ist der zweite Teil von Jahnns *Fluss ohne Ufer* nicht bloß eine fiktionale Autobiographie – also ein Text, der sich im Rahmen literarischer Fiktion mit Authentizitätseffekten beschäftigt, sondern insbesondere auch ein Text, der im Rahmen dieser Fiktion vorführt, dass Signaturen nicht als Beglaubigungsinstanzen taugen – wiewohl man nicht umhin kommt, sie zu gebrauchen.

---

<sup>23</sup> So der Vorschlag Derridas. (Jacques Derrida: Glas. Paris 1974, S. 207).

---