

ICH RINGE MIT DEM FLUSS – Hans Henny Jahnns Kampf mit der Sprache

„Um ehrlich zu sein, ich ringe mit dem Fluß“: Das ist der Stoßseufzer seines allerersten Lesers, Werner Helwig, Freund des Schriftstellers Hans Henny Jahn über viele Jahrzehnte. Des ersten Lesers – wenn man nicht, und dies liegt gerade bei der „Niederschrift“ nahe, in der ein erzählendes Ich mit sich, gar über sein eigenes Schreiben kommuniziert – den Autor selbst als den ersten Leser des eigenen Textes bezeichnen mag. Dieser hat mit dem Romanungeheuer, wie er es nannte, gerungen, und der Kampf des Lesers spiegelt seinen Kampf wieder. Es ist ein Kampf, der mit und in der Sprache ausgefochten wird und daher an ihr, als Gegenstand des Schreibenden, abgelesen werden kann: Gegenstand im Sinn von Material, Gegenstand im Sinn von Instrument und Gegenstand im Sinn von Gegner.

„Ich habe den Koloß aufgestellt – mögen andere ihn stürzen“, schrieb Jahn nach dem Abschluß der „Niederschrift“ an Helwig – und dieser, aufgefordert, die ersten kritischen Kommentare zu geben, wußte sich nicht anders zu helfen als durch die Fiktion einer dritten Figur, um der Jahnnschen „Gigantomachie“, so Helwig, zu begegnen: „Um mit meinen Fragen nicht ungebührlich zu erscheinen, möchte ich den Kritiker C. auftreten lassen.“ Kritik – das ist die bescheidenste und zugleich anspruchsvollste Art der Hervorbringung, denn sie verlangt eine Versenkung ins Objekt bei klarem Kopf. Der Kritiker ist das Medium, das den Gegenstand, seinen Glanz, seine Schatten und Schrunden sichtbar machen soll – er soll die Wahrnehmung eines Dritten auf den Gegenstand schärfen, nicht mehr und nicht weniger. Im schlechtesten Fall benutzt der Kritiker den Gegenstand, unbescheiden und anspruchslos zugleich, als Medium für die Darstellung der eigenen „Meinung“. Peter Handke hat solche Kritiker als die „öffentlichen Meiner zu einer Sache“ bezeichnet, die sich selbst zu den Machern dieser Sache aufschwingen. So hat er sich ausgedrückt in einer Laudatio auf den Dichter und Filmkritiker Helmut Färber, für den das Maß der Kritik nichts anderes ist als angemessene Beschreibung und Zitation. „Begleitschreiben“ nennt Handke diese Kritiken. Darin scheint wieder, was nach den Kantschen Kritiken allgemein geworden ist: Kritik ist Herleitung, Ab-Handlung. Sie ist nüchternes Unterscheiden und freundliches Empfangen ineins, Durchsichtigmachen, Zur-Sprache-Bringen, Nahebringen: und nur so erweisen sich wirklich Scheitern oder Gelingen dessen, was sie kritisiert.

Mit meinem Begleitschreiben will ich das Gelingen und Scheitern des Projekts „Fluß ohne Ufer“ in der Sprache aufweisen. Dazu möchte ich Jahnns Kampf mit der Sprache zurückverfolgen in die lebensgeschichtliche Dimension von Spracherwerb und Sprachbeherrschung – denn das Element von Erkenntnis, das Element des Schriftstellers, ist Jahn (dem Orgelbauer, Baumeister, Naturforscher) stets feindlich gewesen, eine schwere, alle Kräfte beanspruchende Zumutung – und am Roman untersuchen. Die Ergebnisse meiner Sprachbetrachtung will ich daraufhin befragen, ob und inwiefern sie mit der in dem Roman verarbeiteten Weltsicht zusammenhängen. Denn ich vermute, daß das mythische Fundament dieser Weltsicht für eine sprachliche Durchdringung tendenziell undurchlässig ist, ja vielleicht sogar den ästhetischen Ausdruck geradezu abweist, um den Jahn gerungen hat.

Da er ein illustrierter Kritiker und Gewährsmann für ein verbreitetes Urteil über Jahnns ist, will ich ein paar Stichworte aus Walter Benjamins Charakterisierung der Sprache Jahnns auf den Fluß anwenden, obwohl sie auf das Romanfragment „Perrudja“ gemünzt ist: „Die Sprache ist geschwollen ... anmaßende Humorlosigkeit ... gewaltsamste sprachliche Mittel ... ins Archaische und Mythische abgebogen ... Es ist Heimatkunst der analen Zone“. Ein Jahr vor Jahnns Tod prägte Günter Blöcker die Urteile „degoutantes Schauspiel, verbales Muskelspiel“; die Sprache „ergeht sich in Catcherposen, in einem literarischen Athletentum für die Schaubude“. Schon Helwig bedauerte, daß es für Person und Werk Hans Henry Jahnns nicht den „Ausweg der Heiterkeit“ gebe. „Zu (!) krude, zu schwerfällig, eben zu deutsch und zu humorlos“, wiederholt denn auch summarisch eine der öffentlichen Meinerinnen im „Weiberjahn“.

Diese Kritiken sind fast allesamt verspätet. Ins Unrecht, zumindest ins Unredliche setzt sie die Tatsache, daß derjenige, der zuerst in dies Horn blies, der Geschmähte selbst war. „Ich war ein ungeheuer pathetischer Mensch, in jeder Hinsicht Übertreibungen und Gefühlen ausgeliefert“, gesteht er 1934 gegenüber Walter Muschg. Seine Schülerwerke, sagt er, „waren unmögliche Gebilde, gemischt aus Schwulst und unglaublichen Erkenntnissen, richtige Stümperarbeit mit genialen Strichen“. Zu Beginn der „Niederschrift“ verzeichnet Gustav Anias Horn in einer Art Steckbrief seiner selbst: „Meine Gedanken sind schwerfällig und wenig heiter“ (hier hat der „Weiberjahn“ also fast wörtlich den Autor zitiert). Und da die Reflexionen des Komponisten über seine große letzte Sinfonie immer auch als solche seines Schöpfers über den eigenen Text begriffen werden können, darf man auch die folgenden Bemerkungen aus dem Oktoberkapitel als Selbstkommentar lesen: „Dies ... gibt mir auch die Erklärung, warum bestimmte Arbeiten mißlingen. ... Ich war zu schwach, die Hoffnungslosigkeit zu durchstoßen. ... In meiner großen Ode-Sinfonie finden sich viele graue Flecke ... Es sind Zeugnisse einer grausamen Anstrengung meines Geistes – schweißtriefende Arbeit. ... Das Blei meiner Trauer – meine unbeflügelten Gedanken beschweren sie. ... Ich habe zuwenig Freude gehabt. ... Ich habe mich in allen meinen Arbeiten gepeinigt, den mir erreichbaren gültigsten Ausdruck zu finden. Das muß mich einigermaßen rechtfertigen.“

Der Autor des Romanungeheuers, das er bis zu seinem Tod nicht zähmen konnte, kämpfte schon als Kind um die Sprache und mit der Sprache. Die von Walter Muschg in Zürich notierten Erinnerungen Jahnns ergeben das Bild eines Kindes, dem die eigene Sprache nicht selbstverständlich zuhanden ist. Er stellt sich dar als einen, der spät sprechen lernte und spät lesen, ja er führt darauf eine fortdauernde Unsicherheit in grammatischen und orthografischen Fragen und sein extrem geringes Lesetempo zurück. Tatsächlich gehört ja auch zur Eigenart des Dichters Jahnns, daß er ungern und wenig las. Der Einfluß der Schule war im Guten und Schlechten extrem; die „furchtbare Schrift“ des Schülers und das Verfassen von Texten selbst waren eine Quelle der Peinigungen. Vor dem berühmten Sturz ins Kellerloch, der als Sturz aus der Kindheit in die Biografie auch Gustav Anias Horns eingeht, Anlaß für die Konstruktion vom „Mann, der nach 24 Stunden sein Gedächtnis verliert“ – noch vor diesem prägenden Erlebnis des Pubertierenden liegen, so Jahnns, zwei Zusammenbrüche seines Sprachvermögens, von denen vor allem der erste einer Erwähnung bedarf. Er fällt noch in die Phase des Spracherwerbs. Jahnns behauptet, seine anfängliche

Zurückgebliebenheit im Sprechen habe ihren Grund darin gehabt, daß er „ein Wort immer erst dann beherrschte, wenn (er) den (dazugehörigen) Begriff erlebt hatte“. Die Sprache, die die Sprache in ihrer konventionellen Funktion vermittelte, habe zu einem Auseinanderbrechen von Wortinhalt und Bezeichnung geführt. Hans Henny schrieb: „Dashaus“, „dastier“ in einem Wort; sein gesamter Ausdruck wurde von der Rebellion gegen die Systematik des Zeichengefüges ergriffen, der Turm zu Babel stürzte ein. Eine ganz eigene Neuerobung war vonnöten, langsam und schrittweise.

Allen Vorbehalten, die Jahnnsche Tendenz zur Selbststilisierung betreffend, zum Trotz muß diese Rekonstruktion besonders ernst genommen werden. Denn sie enthält eine mögliche lebensgeschichtliche Begründung für die Substantialität und Leiblichkeit, ja die Wahrheitslast, die die Sprache für den Schriftsteller Jahn trägt. Was bedeutet es für einen Sprachschöpfer, einen Sprachspieler, wenn für ihn das Sprachvermögen auf diese fast zwanghafte, jedenfalls zwingende Weise an die Dingerfahrung geknüpft ist? Darauf wird es meinem Blick auf den Romantext ankommen. Hier nur noch der Hinweis, daß die erwähnte Selbststilisierung ihrerseits Mechanismen zeigt, die auf die Sprache zielen. Ich spiele hier auf die mythisch-dinghafte Rolle an, die für ihn Namen haben – nicht nur die, die er seinen Romanfiguren, sondern vor allem die, die er sich selbst gibt. In den Manipulationen am eigenen Namen versammeln sich die wichtigsten Bestandteile seines Selbstbildes. Der von Jahn bevorzugte und in seiner Beziehung zu Gottlieb Harms ausschließlich verwendete weibliche Name Henny – in manchen amtlichen Dokumenten als Umformung von Henry apostrophiert – betont die homoerotische Selbstwahrnehmung, mehr noch, den Wunsch nach einer weiblichen Körperlichkeit; das von Jahn an seinen Familiennamen angehängte „n“ beschwört die Abstammung von dem Renaissancebaumeister Jann von Rostock; und schließlich scheut sich Hans Henny Jahn nicht, den in Stein gemeißelten Namenszug seines toten Bruder-Vorgängers Gustav Robert umzuwandeln in den eigenen Vornamen, um die traumatische Erfahrung, Nachfolger und Ersatz eines besseren, schöneren und geliebteren Ich zu sein, ins schockartig Konkrete zu wenden: den alljährlichen Anblick des quasi-eigenen Grabes mit der Aufschrift: HIER RUHET HANS JAHN.

Wir können zwar sicher sein, daß Jahn in einer mythischen Umdeutung seine Auffassung von der Gleichursprünglichkeit von Tod und Geburt, seine Idee von der künstlichen Zwilingsbrüderschaft in der Liebe und vom Tod der siamesischen Zwillinge, das Doppelgängertum überhaupt, auch die exorbitante Bedeutung des Verwesens bis hin zur Liebesvereinigung im Ineinanderverwesen – daß Jahn diese obsessiven Zentralvorstellungen nicht einfach aus frühen Verletzungen erwirbt, sondern sie im nachhinein in sein Kindheitsmuster einprägt. Aber gerade solche Eingriffe zeugen allemal davon, daß er die Sprache magisch besetzt, wenn auch eben absichtsvoll. Das heißt: intuitiv mit den Dingen Fühlung zu nehmen, die Zauberkraft des Wortes zu beherrschen, ist ihm nicht gegeben; er hat vielmehr zu ringen um die Fähigkeit, der in der Sprache enthaltenen objektiv-lebendigen Wahrheit zu ihrem Ausdruck zu verhelfen. Die Einsicht in die Wahrheitsfähigkeit der Sprache beflügelt den Dichter nicht, sie behindert ihn: denn sie enthält die totalitäre Intention auf die letzten Gründe hin, die er wiederum kaum anders als in totalitären Sprachgesten einholen kann.

Man weiß aus der Biografie des jugendlichen Stückeschreibers, des fanatischen Technikers und Forschers, des Auswanderers, des Initiators der Glaubensgemeinde Ugrino, des Orgelbauers, Baumeisters, Hormonforschers, Pferdezüchters: Es ging ihm nicht um die Kunst als spielerische Inszenierung, sondern um ein Leben als Gesamtkunstwerk, um die Verwirklichung eines omnipotenten Traums von der Abtrünnigkeit; darum, so wörtlich, ein neues Weltbild durchzusetzen. Ich sehe den von quälend-kleinlichen Existenznöten geplagten und von permanenter öffentlicher Ablehnung und Ignoranz entmutigten Bornholmer Halbemigranten einsam an seinem großenwahnsinnigen Projekt arbeiten, dessen unglaublich hürdenreiche Editions-geschichte ihn auch nach dem Abschluß der „Niederschrift“ nie zur Ruhe kommen ließ – und ich vergleiche ihn mit Thomas Mann, der seinen Komponistenroman zur selben Zeit im sonnigen kalifornischen Exil schrieb, satt und glänzend und im Glanz einer bewundernden Öffentlichkeit. Und da wir sie schon im Blick haben: die Niederschrift des Serenus Zeitblom über den faustischen Leverkühn ist wahrhaftig ein funkeln-der Sprachstrom mit ironisch glucksenden Strudeln und tiefgründigem Gurgeln; die des hamletschwachen Antihelden Horn hingegen ist ein trüber, aufgewühlter Fluß voller Fels-gestein und Stromschnellen, in denen sich eher zufällig das Licht bricht und plötzlich blit-zende Reflexe auslöst; unerwartet leuchten Schätze auf, seltene Fundstücke, Goldkiesel.

Ich wähle auf den ersten Blick ein paar seiner poetischen Vergleiche. „Sie ist voller Schat-ten wie ein Gehölz“ – gemeint ist die Stute Ilok – „und angenehm wie eine geheizte Stube im Winter.“ Der mabusische Doktor Bergström – hier funkelt, tatsächlich, der reine Humor – „ging an der Würde seiner Kenntnisse auf wie ein Kuchenteig neben dem warmen Herd“. Verwandtes ergibt ein Herbstbild: „Die Sonne – wie ein braunes rundes Brot duftet und die Augen der Kinder, die danach lüstern sind, erwärmt – so duftete sie und erwärmte die späte Zeit des Jahres“. Über die winterliche Leere dagegen, die die Seele ergreift, heißt es: „Die Tage, die dahingingen, waren wie Wächter, die sich ablösten“. Im Oktoberkapitel schließlich endet ein Abschnitt so: „Die Gespräche des Morgens lösten sich auf, als ob sie Rauch gewesen. Nur meine Tränen waren als Feldzeichen zurück“. Kaum kann ich mir ein überzeugenderes Inbild der Versöhnung nach dem Streit vorstellen.

Wir sind es gewohnt, im positiven Sinn vom Handwerk des Schreibens zu sprechen und sind bereit, Vorbehalte dort gelten zu lassen, wo die Fertigkeiten eines Autors allzu unver-bindlich und problemarm ins Kunsthandwerkliche abflachen. In diesen Kategorien be-nannt, ist Jahn ein Arbeiter an der Sprache; sie ist sein Steinbruch, die widerständige Masse, in die er Stollen gräbt, um solch kleine Erzadern zu finden wie die oben zitierten. Es sind Resultate einer oftmals blindwütigen Werkelei an den unteilbaren Brocken seines Weltbildes. Dabei geht es archaisch zu, biblisch-barock, oft hyperbolisch und manchmal konventionell-schwülstig. Die Lexik strotzt von solchen Füllseln wie „abermals, gleichsam, hingegen, indessen“. Häufig wird mehr mit dem Keil, um nicht zu sagen Faustkeil, gearbei-tet als mit der Feile, und manche Zinne und Zacke der Grammatik und des Tempus wird dabei geschleift; hier und da erweist sich, daß der Archäologe der Erinnerung im Bemü-hen, zu den mythischen Schichten vorzudringen, die darüberliegenden verletzt.

Gleichzeitig finden sich jedoch Naturbeschreibungen von Eichendorffscher Leichtigkeit und Stifterscher Zartheit und Seelenlektüren, deren psychedelische Hellsicht (oder sagen

wir Dunkelsicht) nicht zufällig einen Innenreisenden wie Rolf Dieter Brinkmann mitgerissen hat. Das liegt in erster Linie an Jahnns verschmelzender Sichtweise, vor der die Dualität von Innen und Außen, Körper und Geist nichts gilt und die folgerichtig auch die Hierarchie innerhalb der jeweiligen Bereiche aufbricht, die Ordnung der Affekte, die Wertigkeit der Körperzonen, die Stärkegrade der Wahrnehmungsreize. Die konsequent heidnische, antiplatonische, antirationalistische Auffassung, derzufolge – wörtlich – der Körper „der materielle Teil unserer Seele“, der Geist „der noch zartere Teil dieses hinfälligen Körpers“ ist, spendet die sprachschöpferische Energie für eine durch und durch sinnliche Beschreibungsart. Ich nenne nur einige Attribute des Begriffs „Gedanke“. Die Gedanken der Menschen sind „immer vom Blut genährt“; die Seele ist „naß vom Schweiß der Gedanken“; ein Gedanke kann „ein Schluck salzigen Wassers“ sein, oder, umgekehrt, ein frischer Einfall ist ein „noch feuchter Gedanke“. Rein seelische Vorgänge gibt es nicht. Der Körper steht für die Seele, und er schreibt sich auch in die Landschaften ein. Dabei kann es zu kaum erträglichen Peinlichkeiten kommen wie dieser Sexualmetapher: „Der Frühling lag schwer auf dem Land, gewalttätig, stieß, wie ein ungeheures männliches Tier, in den weichen Morast der aufgeweichten Erde hinein, und Milliarden und Abermilliarden wurden zum Leben auserwählt, Menschen, Tiere, Pflanzen“. Naturphänomene ihrerseits belegen wiederum die Affekte und die Tatsachen des Bewußtseins und wiederum den menschlichen Körper – bis hin zu Allegorien, die aus dem Hohelied stammen könnten: „Hände wie das Gefieder von Waldtauben“, eine „Stimme, milde und dunkel, vergleichbar dem Fell der Tiere“ oder helle Haut, „silbern, wie von betautem Spinnweb überzogen“.

Jahnns Bilder wollen ja das Widersprüchliche leisten, nicht zu malen, nicht das Objekt mit einer neuen Schicht zu überziehen, sondern gestaltend zum Gestaltlosen vorzudringen. Sie sollen, darin der Baukunst verwandt, Materie werden. Auch in der bildenden Kunst, wie sie in der Niederschrift vorgestellt wird, wird diese ästhetische Position deutlich. Auf der großen Tuschezeichnung, die der Geliebte Alfred Tutein von Gustav Anias Horn macht, ist die Haut der Aktfigur durchsichtig, das Körperinnere liegt offen, der Mensch ist „nackter als die Haut ihn macht“ – ähnlich der Vision, in der Ajax von Uchri dem Erzähler mit einer Haut aus Glas erscheint, so daß darunter die Seele sichtbar wird. Hier der Dialog, der sich der Ansicht des Bildes anschließt:

„Gefällt es dir nicht?“ fragte er spöttisch.

„Ich weiß nicht“, sagte ich zögernd.

„Wir sind nicht anders und nicht besser; was den Heiligen erlaubt ist, kann wohl einem um Wahrheit und Genauigkeit beflissenen Zeichner nicht verwehrt sein.“

„Was meinst du damit?“

„Die Welt durchsichtig zu machen.“

Genauso verhält es sich mit dem Prinzip der Erinnerung, das den Text leitet. Erinnerung ist das Durchbrechen der papierfeinen Haut der Gegenwart, deren Konsistenz als „dünn geschliffener Strich“ bezeichnet wird, hin zu der ihr zugrundeliegenden, nur dem Seziermesser der Erinnerung zugänglichen Zeit der Vorherbestimmung, eben der Vergangenheit. Auf die Ebene des Textes übersetzt, kann man schlußfolgern: Die Sprache soll, für Jahnns, das Inwendige der Wirklichkeit nach außen kehren.

Weil sich aber im einzelnen nur an ihr, der Sprache selbst, ablesen läßt, wie Jahnns mit der Formulierung kämpft und warum er kämpfen muß, will ich uns eine Textstelle genauer vor

Augen führen. Sie steht im Julikapitel, wo dem Tod Tuteins ein gemeinsamer Abgesang vorausgeht, ein Austausch von Kindheitserinnerungen, die der erinnernden Niederschrift eine weitere Schicht Vergangenheit unterlegt. Gustav Anias Horn erzählt von sich, und es sind, das ist klar, auch Hans Henny Jahnns Erlebnisse.

Mit vierzehn Jahren, vor dem Sturz ins Kellerloch, ein großes Kind noch, war ich einer unter vielen auf einer Schulreise. Ein Herr Professor voran, Manshardt hieß er, in der Mitte der Trupp der Klassenkameraden, hinterher ich, das Kind, so wanderten wir. Das kam es, unwiderstehlich, das unablässige Träumen. Die Welt der Wirklichkeit wird aus den Angeln gehoben. Die Füße gehen über die staubige Straße. Der Trupp der Schüler verschwindet um eine Wegbiegung. Das Kind bleibt zurück. Ihm wird das Bewußtsein der Füße genommen. Es spürt nicht Hunger und Durst. Nur der wirbelnde Staub um die Fußsohlen wie der Rauch aus den Öfen. (...) Es wandert dahin, das Kind, hinter dem Trupp her; der Abstand wird größer und größer. Es erfindet Musik. Es hört Musik. Es geht mit dem Takstock in der Hand vor den Posaunenstößen der Engel, vor den Kesselpauken der Schornsteinfeger, vor den dunklen Bauchlauten der Fagotte, vor den bleichen Kindergesichtern, vierzehn oder fünfzehn Jahre, der schwarzhaarigen Griechen, die Violine spielen. Aus den ungeheuren Räumen seines Gehirns schleudert das Kind Sterne, die zerplatzen und den weichen Samt der Strophen und Melodien ausbreiten. Vor seinen Füßen bricht sich das endlose Werk der neuen Musik aus. Musik seines jungen Fleisches und seines weltallweiten Hirns. Wiedergeburt aller verlorengegangenen Musiken. (...) Wenn auch hundert Meister am Tuch der Milchstraßenmusik weben, so ist ihr Urheber doch (...) immer nur das Kind, der Träumer, das aus den kleinen geballten, schweißnassen Fäusten die harmonische Verkündigung ins Weltall schleudert. Ins Weltall und vor die Sesselreihen andächtiger menschlicher Zuhörer, die ihm zujubeln, ihm Ehre erweisen, seinen Ruhm aussprechen. – Als Niko ihm das Nasenbein eingeschlagen hatte und das Kellerloch die schweren Drüsen seiner Lenden betäubt hatte, und ein Jahr des Vergessens vorüber war, fragte ihn der Arzt: „Was willst du werden?“ Und er antwortete: „Berühmt will ich werden.“ Das Kind, dies Ich. Ich stieß wieder zum Trupp. Träume erschöpfen. Sie sind ein Bluterguß der Seele. Träume enden. Die Musik endet.

Das Weltall, das Unerfüllbare, die Tatsachen des Daseins, die Gräber, eine Verkündigung, die Milchstraße: der typisch Jahnnsche titanische Griff ins Ungreifbare. Aber zugleich ist die Rede von einem Kind, das auf dem Schulausflug hinter dem Pulk der Klassenkameraden hertrödelt. Es gerät in Distanz zu dem Trupp und fängt so an zu träumen – oder umgekehrt: weil es ein Träumer ist, gerät es ins Abseits. Der Abstand wird immer größer, heißt es. Natürlich handelt es sich um das Motiv der Abtrünnigkeit von der Menge, Vorbedingung schöpferischer Erkenntnis; zugleich aber verrät die Szene, daß das Auserwähltsein der Kränkung, die Allmacht der Ohnmacht entspringt, denn das auserwählte Kind geht nicht voraus, es zockelt hinterher, ein mindestens in den Augen der andern Zurückgebliebener. Doch diese Information unterläuft dem Autor nicht etwa, sie wird bewußt gestaltet. Das zeigt das Ende der Textpassage: Buchstäblich holt der Erzähler den großwahn sinnigen Kleinen aus dem Himmel voller Geigen herunter auf den Teppich, erst vor die Sesselreihen der Bewunderer und dann – auch noch dies Bild vom Ruhmesglanz zerstörend –

hinab in das Kellerloch, um dann eine einfache Motivierung zugrunde zu legen: den Kinderwunsch, berühmt zu werden. In einer Umkehrbewegung kehrt also der hochfliegende Traum auf die Erde zurück, von der er ausging, von der staubigen Straße und dem Bewußtsein der Füße.

Zurückgebunden an die skeptische, fast ironische Betrachtung der Wirklichkeiten wird so das Pathos, das nun allerdings auch in diesem Textstück groben sprachlichen Tiefsinn hinterläßt. Merkmale eines behauptenden Stils, der auf mythische Eindeutigkeiten zielt und dann eher Verschwommenes zutage fördert, sind die kurze Parataxe, die eintönige Subjektbetonung: „Die Welt der Wirklichkeit wird aus den Angeln gehoben. Die Füße gehen über die staubige Straße. Der Trupp der Schüler verschwindet um eine Wegbiegung. Das Kind bleibt zurück.“ Daraufhin der Schwenk in einen religiös-lyrischen Ton, ins Psalmodieren, durch die Inversion „Ihm wird das Bewußtsein der Füße genommen“ und den archaisierenden Modus der Negation: „Es spürt nicht Hunger und Durst“. Weiter die Aufblähung des starren Satzteils bis zum Verlust des Verbs und die penetrante Verwendung des direkten Artikels im Ton der Unbedingtheit: „Nur der wirbelnde Staub um die Fußsohlen wie der Rauch aus den Öfen.“ Der totalisierende Gestus der Vorsilbe „un“, die vorher schon in wenig plausiblen Attributen verwendet wird: „Da kam es, unwiderstehlich, das unablässige Träumen“. Und die Wiederholung: „Es wandert dahin, das Kind, hinter dem Trupp her; der Abstand wird größer und größer. Es erfindet Musik. Es hört Musik.“ Nun aber der Höhepunkt, dessen Metaphorik von der Spannweite des Verglichenen lebt: „Aus den ungeheuren Räumen seines Gehirns schleudert das Kind Sterne, die zerplatzen und den weichen Samt der Strophen und Melodien ausbreiten. ... Wenn auch hundert Meister am Tuch der Milchstraßenmusik weben, so ist ihr Urheber doch ... das Kind, der Träumer, das aus den kleinen geballten, schweißnassen Fäusten die harmonische Verkündigung ins Weltall schleudert.“ Kühn sind die weitausgreifenden Bilder nicht, eher die nah sich reibenden. Dieses hier sind aber motivierte, eng ins Textnetz eingesponnene Erfindungen.

Das Universum in dem kleinen Hirn ist ohnehin Thema, das Erwachsenwerden, Schauplatz des Schicksals sein, Erbe und Zeuge der Überlieferung. Sterne, Milchstraße: das ist die Musik der Sphären, der klingenden Umlaufbahnen. Mit der „harmonischen Verkündigung“ wird das Kind zum Engel, dessen Posaunenstöße ein paar Sätze vorher ja schon erwähnt wurden – Mittler zwischen Himmel und Erde, Medium der Kunst, Engel der Auferstehung verschollener Musiken. Die Fallhöhe zwischen den „kleinen geballten schweißnassen Fäusten“ und der herrischen kosmischen Geste, die sie vollführen, signalisiert die Gefährdung, der ein verlassenes Kind ausgesetzt ist, das sich träumend zum Himmel schwingt. „Das Kind, dies Ich“ – so wird danach die Perspektive wieder geschlossen, die eingangs in der Wendung „hinterher ich, das Kind, so wanderten wir“ der Außenperspektive geöffnet worden ist. Ein apodiktisches Stakkato legt am Ende wieder den pathetisch formelhaften Unterton frei: „Ich stieß wieder zum Trupp. Träume erschöpfen. Sie sind ein Bluterguß der Seele. Träume enden. Die Musik endet.“ Wäre da nicht eben jener Ausdruck, den Brinkmann zum Motto seiner wilden todessüchtigen Rom-Träume gemacht hat, die nicht nur spontan anklingende, sondern auch exakte Metapher vom Bluterguß der Seele. Nichts anderes sind Träume: Fehlleistungen, die die Farbe der Verletzungen zeigen, aus

denen sie entstehen, und zugleich die Stellen, an denen die Seele spürbar wird und eine leibliche Sprache spricht.

Von hier aus ließen sich breite Verzweigungen in das riesige Textgeflecht nachziehen, präzisere und systematischere Nachweise der Siege und Niederlagen, die Jahnn im Kampf mit der Sprache erringt oder erleidet. Die zitierte Textstelle illustriert die Kluft zwischen Sagenwollen und Sagenkönnen. So wie das Kind seine harmonische Verkündigung in unausgereiften musikalischen Träumen herbeiphantasiert, so will Jahnn vom Unausweichlichen sprechen. Aber diese überindividuelle Instanz – das harmonikale Prinzip der Abläufe und die gleichgültig determinierende Natur, das Fressen und Gefressenwerden – regiert eben auch die künstlerische Schöpfung des Einzelnen. Das Gewicht der Welt droht diese Anstrengung beständig zu überwiegen, zu erdrücken. Da die Sprache für Jahnn einen symbolischen, auf außersprachliche Gewißheiten verweisenden Charakter hat, ist das Risiko der Sprachschöpfung hoch, denn sie ist mit dem Anspruch behaftet, den wahren, nicht bloß angemessenen Ausdruck zu erbringen. Genau darin spürt Gustav Anias Horn den Geschmack der künstlerischen Niederlage:

Die gräßliche Qual meiner Mühe, etwas Musikalisches zu leisten, zermürbte mich. (...) Ich spürte, meine Einfälle waren nur Gestammel. In der strengen Schule der Technik bin ich ein schwerfälliger Schüler geblieben (kein schlechter); die verruchte Unergiebigkeit meiner Seele verlangsamte und verkleinerte alle Einfälle, so daß meine Gedanken zu Scherben wurden. (...) Seit manchen Jahren bin ich fast stumm (...) Ich habe es nicht gelernt, wenn auch musikalische Einfälle in mir geweckt wurden, 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.

In diesem Moment der Entmutigung kommt ihm – und dies ist der Wunschtraum des Autors und sein Kunstgriff – die Natur selbst zu Hilfe und diktiert ihm den fünften Satz, den „Traum aus Wasser, Stein, Brückenholz und Eingeweiden“. Die Musik kommt zu sich selbst als Sprache der Naturdinge. Doch was der Roman behauptet, widerfährt dem Roman nicht. Er kann nicht oder nur absichtslos erreichen, was die Romantiker die „Sprache der Engel“ nannten. Die Ausdauer, in der Jahnn wie Jakob mit dem Engel ringt – „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ – prägt Stil und Umfang des Werkes durch Redundanz, durch Zurückfließen oder Überfließen: die Wiederholungstendenz, die stets wiederkehrenden Kernsätze und Glaubensbekenntnisse, der Rhythmus des „Es ist wie es ist“, die zyklische Struktur der Monate und ihrer Naturbeschreibungen und schließlich die Unabschließbarkeit des Gesamttextes. Jahnn an Helwig: „Du weißt, ein gutes Buch endet nie. (...) Es fehlt mir nie an Stoff, nicht an Gedanken. Einzig die Kraft, die Feder zu führen, die Sätze zu formen reicht oft nicht aus. (...) Das erklärt auch meinen ewigen Kampf mit der Sprache, in dem es für mich wohl schöne Erfolge, aber auch tölpelhaftige Niederlagen gibt.“

Kann ich, ohne zum öffentlichen Meiner zu werden, daraus ein Gesamturteil über den uferlosen Text gewinnen? Ich will zumindest eine Behauptung aufstellen, die sich nicht von selbst erklärt. Die Behauptung ist einfach: Jahnn Skepsis rettet ihn vor dem eigenen

Pathos; darin liegt nicht nur seine Größe, sondern vor allem das Gelingen des Textes. Die Skepsis ist ablesbar an dem extremen, jahrzehntelangen Kraftaufwand in diesem Kampf um die schöpferische Autonomie gegenüber dem selbstaufgestellten Koloß, in dem er buchstäblich gegen das Scheitern angeschrieben hat. Das Pathos birgt Gefahren, die mehr umfassen als das sprachliche Mißlingen. Der Nachweis, welche Gefahren dies sind, bedarf einiger abschließender Überlegungen, die sich auf das Weltverständnis beziehen, in dem Jahn die Wahrheit vermutete.

Das pathetische Bekenntnis Jahnns – nicht nur im Fluß, sondern auch in tausenderlei Varianten in den Briefen nachzulesen – lautet ungefähr: Wir sind an ein gleichgültiges Gesetz ausgeliefert und müssen dies zugleich hinnehmen und beklagen. Jede Selbstbehauptung ist vergeblich, weil uns das Gesetz auf den Leib geschrieben ist, ins Fleisch gestanzt wie der Urteilsspruch in Kafkas Strafkolonie. Wirklichkeit ist die Willkür eines ungerührten Mechanismus: „Die Trauer spielt auf uns wie auf einem Instrument, gleichermaßen die Freude“. Der Spielraum des Einzelnen verschwindet wie die Erinnerung im uferlosen Meer der Zeit.

Die bekannten Untergangphilosophien demonstrieren die Gefahr, die eine solche Weltansicht enthält: eine auftrumpfende Todessehnsucht, dumpfe Mythologisierung der menschlichen Schicksalsverfallenheit, heroischer Fatalismus, der reaktionäre Gestus des elitären Gewalttäters, die Versteinerung und Sakralisierung des Natürlichen. Spengler steht für die kleinbürgerlich-faschistische Version dieser Zivilisationskritik, Carl Schmitt und Ernst Jünger für die gebildete Variante der Kriegsverherrlichung, und auch Jahnns Mentor Botho Strauß steht unter dem Verdacht der erneuerten nationalen „Zapfenstreichmentalität“, die Habermas kürzlich mit dem Berliner Schriftsteller in Zusammenhang brachte. Exemplarisch wird Jahn im „Weiberjahn“ diesem Verdacht unterzogen. Seinen sogenannten Männerphantasien wird z.B. ein Himmler-Zitat beiseitegestellt, um ex negativo das Verdikt zu folgern: „Durch Jahn-Lektüre wird man nicht zum SS-Mann“. Immerhin. Dieselbe rhetorische Finte findet sich in dem Schein-Zugeständnis: „Hans Henny Jahn ist auch nicht Hitler.“ Diese bieder-pädagogische Giftschränkmentalität – nebenbei: gegenüber einem, der eine radikale Mitleidsethik vertritt – markiert immerhin genau das, was Jahn durch seine Denk- und Schreibanstrengung vermieden hat. Denn der „Fluß ohne Ufer“ ist, gerade als fragmentarischer Koloß, ein Denkmal gegen Tod, Vernichtung und Zerfall, gegen Vergessen, Verdrängen und Verleugnen. Er ist eine permanente Negation des Unausweichlichen und ein Widerstand gegen die gewußte Vergeblichkeit dieser Negation.

Horns Niederschrift beginnt mit dem Plan, sich schreibend zu erinnern. Jahnns Roman gilt dem Scheitern dieses Plans, doch der Text stäubt sich geradezu verzweifelt, dieses Scheitern anzuerkennen. Nicht zuletzt die 500 Seiten Agonie zeigen dies drastisch. Das Wahrheitsbegehren des Gestav Anias Horn lehnt die Reue ab, und der ethisch-ästhetische Realismus des Dichters weigert sich, die dunklen Stellen in weiße Flecken zu verwandeln. Er will nichts auslassen, sich und den Lesern nichts ersparen. Der Kampf um die Erinnerung schließt den Bericht über das Unrecht und die Schilderung des Anrühigen, Abweichenden ein. Ich nenne den für die Handlung konstitutiven Mord an Ellena, am Weiblichen also, im „Holzschiff“; die „absolute“ Liebesbeziehung Horns zu dem Täter, der an die

Stelle der Frau tritt; die Ausschweifung; den Blutaustausch; die Mumifizierung und Aufbewahrung Tuteins; das Ineinanderverwesen, wirklich eine unerhörte Art der Liebe. Mit diesen perversen, inversen Vorgängen schraubt Jahn die Ansprüche an die sprachliche Lebensbewältigung seines Protagonisten sehr hoch, und die Schilderungen, man denke an die Einsargung Tuteins, übertreffen tatsächlich den düster schillernden Grusel eines Edgar Allan Poe, denn an ihnen ist nichts mehr Spiel, nur noch erschütterndes Wagnis, schonungsloses Experiment für Autor und Leser. Was die Liebe zwischen Horn und Tutein angeht, so vermeidet Jahn das verklemmt schwule Auftrumpfen der durch Theweleit analysierten Männerphantasien, in den zarten Markierungen der Freundschaft genauso wie in den blutigen Exzessen der zwillingshaften Vereinigungen; ja, sogar im Blutaustausch bleibt Raum für leichte, ironische Einschläge in den Dialogen der Liebenden. Die Rebellion gegen Natur und Konvention ist, selbst wo ihre poetische Einlösung mißlingt, eine Rettung vor dem affirmativen Weltbild, das viele Jahn andichten wollen, und dem entsprechenden trivialen Pathos. Seine schöpferische Haltung ist aufrührerischer, als er wissen kann: gegen jede ideologische Abgeschlossenheit und damit gegen den Abschluß des Romans. Selbst nach Horns Tod stehen die Ereignisse wieder gegen das Vergessen auf.

Die eigentliche Gefahr, das Deutsch-Schwere an Jahn, geht von der Folie des Textes aus, die sich hinter der Erinnerungsthematik verbirgt. Der Kampf um die Erinnerung ist ein Kampf ums Leben, seine Niederlage der Tod; Tod nun ist das eigentliche Element des Erzählens. „Fluß ohne Ufer“ zeigt, als Anti-Bildungsroman, einen Verfallsprozeß. Horn geht langsam über dem Versuch zugrunde, die Spanne seiner fleischlichen Zeit vermittelt der Erinnerung der gleichgültigen Macht der Zeit, das heißt: dem Tod abzutrotzen. Der Tod durchzieht das Leben in den verschiedensten Formen: in Form der Tode der anderen, die die eigene Lebenszeit wie Eichstriche vermessen. Als Schlaf; als Ernährer, weil der Körper sich von anderem Fleisch erhält; als Gleichzeitigkeit von Stoffwechsel und Zellsterben; als Verweilen der Untoten unter den Lebenden, als Vampirismus, als Kebab Kenya, der sein eigenes Sterben und Verwesen überlebt, als mumifizierte Leichname. Ja, das erinnerte Leben ist selbst Verfaulendes und Verwesendes, denn im Moment der Gegenwart stirbt das Vergangene.

Meines Wissens ist kaum je die Kongruenz von Zeit und Tod im „Fluß ohne Ufer“ benannt worden. Jahnns Erzähler denkt, konstruiert, „lebt“ aus dem Blickwinkel des Todes. Warum? Der Tod, das ist die absolute Zeit, die in den ausgedehnten Raum übergegangene stillgestellte Gleichzeitigkeit, in der die Lebenszeit des Einzelnen verschwindet. Der Erzähler kann dem nur sein gegenwärtiges „Ich bin“ entgegensetzen, das einzelne Erlebnis, den einzigen „unverrückbaren Anker im Strom der Zeit.“ Da es aber Gegenwart im engen Sinn nicht gibt, wird er auf die Zukunft verwiesen, oder genauer: auf die vollendete Zukunft, das „Ich werde gewesen sein“, die man auch „futurum exactum“ nennt, das heißt: Alles ist vollbracht. An dieser Stelle steht bei Jahn die Verwesung, das erwartete „Ich werde gewesen sein“, also Selbstvergewisserung vom Standpunkt des Todes aus. Die Erfindung der Inversion der Zeit, der Einbruch der Vergangenheit in die Zukunft, sollte dieses Paradox begründen.

Auf halber Strecke der „Niederschrift“ kann man das im Text ganz einfach nachlesen. Hier wird der Tod in einem der Kopfschmerz- und Ohnmachtsanfälle Horns vorweggenommen, und das Nachher (das „Ich werde gewesen sein“) wird als Standpunkt der Erkenntnis vorgeführt:

Ich liege im Bett, und es ist das Nachher. Nach der Verwüstung aller meiner Gedanken, Erinnerungen und Triebe liege ich im Bett. Aber ich weiß doch, sie waren mir genommen gewesen. Mein Widersacher oder mein Tod haben sie in Verwahrung gehabt. Er kennt sie, er kennt mich. Er kennt das Gewesene, das Wirkliche, das überhaupt nicht mehr ist, und das Gedachte, Verfälschte, Geschriebene, das allmählich wird.

Mit der Todeserfahrung wächst der Erinnernde über sich hinaus, denn er hat mit dem Tod die Begrenzung jeder geschriebenen und nicht geschriebenen Lebensgeschichte überschritten. Der Heimgesuchte beobachtet an sich eine erneuerte Denkfähigkeit, die er dem Todeserlebnis verdankt:

Meine Gedanken sind mir zurückgegeben, und der Tod hat sie ein wenig geputzt; mit seinem jauchigen Speichel ist er darüber hingefahren, weil meine Gedanken ihm gefielen, eben jene, die ich selbst noch nicht angeschaut habe.

Jahnn schreibt gegen den Tod an, und dieser ist damit der Motor seines Romans. Er ist das zyklische Element, er bildet die Basis seiner Mythen und Metaphern, er provoziert die Abwehrmaßnahmen unterm Wiederholungszwang, die rhythmisch wiederkehrenden Glaubenssätze, den Jahreszeitenwechsel, den Opfer-Täter-Kreislauf; er ist die Ursache der Unbeendbarkeit des Textes, der Grundstein des mythischen Fundaments. Der Autor mußte dem Tod der Erzählerfigur, für den ja das Inversionserlebnis ein sicheres Vorzeichen ist, einen „Epilog“ folgen lassen, in dem die Toten wiederkehren, Horn als Nikolai, Tutein in der Figur Ajax. In dieser Weise „lebt“ das Buch von der Todesfurcht. Sie ist gleichermaßen die Furcht vor dem Ende wie vor dem Nichtendenwollen. Darin ist es das Gegenteil von Prousts „Suche nach der verlorenen Zeit“, die sozusagen am Anfang, im Leben enden kann: dort, wo der Text endet und die Niederschrift der Erinnerung beginnt.

Vielleicht könnte eine Sprachkritik, die Jahnn's Größe auch an seinem Scheitern abliest, an dieser Stelle ihr theoretisches Fundament entwickeln. Sie könnte davon ausgehen, daß der Standpunkt des Todes kein schöpferischer Standpunkt ist. Erzählen oder Erinnern, das Handlungen, Figuren und Bilder erschafft, braucht einen Ausgangspunkt, der das Ewiggleiche – den Tod, den Mythos – negiert zugunsten des Neuen, Einmaligen. Der Tod ist konservativ; revolutionär, innovativ ist der Standpunkt des Neuanfangs, wie er im Begriff der Geburt enthalten ist. So formuliert es die jüdische Philosophin Hannah Arendt in ihrer Theorie der Natalität, die nicht zufällig in direktem Widerspruch zu Heideggers „Sein zum Tode“ steht: „Das Geborenwerden ist eine der Grundbedingungen unserer Existenz; da wir alle durch Geburt, als Neuankömmlinge auf die Welt kommen, sind wir fähig, etwas Neues zu beginnen. Ohne die Tatsache der Geburt wüßten wir nicht einmal, was das ist, etwas Neues; alle Aktion wäre entweder bloßes Sich-Verhalten oder Bewahren“.

Für Jahnn existiert der Standpunkt der Geburt nicht, bzw. er ist identisch mit dem Endpunkt. Der Bauch einer Schwangeren erinnert Horn an eine Gruft; für ihn, dessen Kind-

heitserinnerungen mit dem Grab eines Kindes einsetzen, das seinen Namen trägt, ist der Ort, von dem er ausging, „voller Gräber, voller Geschichten, die vom Sterben der Menschen berichteten.“ Herkunft ist nicht das Geborenssein, Ausgangspunkt des Lebenspfeils, sondern: „Heimat ist der Ort der Toten. Die Gruben im Boden fesseln uns mehr als alle Gefühle, die uns mit der Landschaft, unserem Ursprung und unserer Erziehung verbinden.“ Eine Betrachtung des Romanungeheuers unter diesem Aspekt könnte nicht zuletzt eine Art weiblicher Interpretation ins Leben rufen, die radikaler ist als eine Stellensuche nach dem inhaltlichen Gesichtspunkt „Wo beleidigt Jahn die Frauen?“. Vor kurzem kam allerdings aus der ZEIT Schützenhilfe für einen solchen Fahnderblick unter der Titelthese „Frauen lesen anders“. Die Autorin, Ruth Klüger, verteidigte das Identifikationsprinzip mit Beispielen wie dem „Raub der Sabinerinnen“ von Rubens, dessen künstlerischen Wert nur Männer unabhängig von der Tatsache schätzen könnten, daß das Gemälde von Entführung und Vergewaltigung handelt.

Wer aber die Kunst wörtlich nimmt, sagt etwas über sich, nicht über die Kunst aus. Kritische Beobachtung ist Entdeckung, nicht Entlarvung, Probe, nicht Beweis, nicht Meinung. Das Identifikationsprinzip nach dem Motto: „Wo finde ich dies oder das oder mich wieder? wo nicht?“ verengt die Betrachtung auf den kriminalistischen Fokus des Mythologen und Symboldeuters, der hinter dem Verschiedenen stets das eine, hinter der Verkleidung stets die ewiggleiche nackte Wahrheit hervorzerzt und sein Urteil spricht. Wenn schon Jahn die literarische Überschreitung seines im Kern mythischen Weltbildes nicht vollständig einzulösen vermochte, weil er die Freiheit gegenüber der Sprache stets mühsam erringen mußte und vom Standpunkt des Großen Gleichmachers ausging, so sollten wir, die Leser, diese ästhetische Freiheit gegenüber unseren eigenen mythischen Vorgaben aufbringen, um die poetischen Leistungen des andern überhaupt wahrnehmen zu können.

Vor hundert Jahren wurde Hans Henny Jahn geboren. Es ist damit vielleicht an der Zeit, daß die schlechte Koalition einer mythenbildenden Rezeption mit den kultisch-starren Anteilen der Jahnnschen Dichtung aufgebrochen wird. Vielleicht erübrigt sich dann einmal Jahnns so gekränkte wie arrogante, aber helllichtige Bemerkung zu den späteren Lesern des „Fluß ohne Ufer“: „Mögen drei oder vier Leser übrig bleiben – die Welt der übrigen ist ja pleite.“

*Vortrag in der Hamburger Akademie der Künste
zum 100. Geburtstag H.H.Jahnns am 17.12.1994*