

## I. Das Werden der Vergangenheit im *Holzschiff*

### 1. Uneinheitlichkeit und Problematik des Erinnerungsmotivs im *Fluß ohne Ufer*

Gegenüber Robert Musils sich zunächst schroff der Vergangenheitsperspektive verweigerndem *Mann ohne Eigenschaften* und Heimito von Doderers in den *Dämonen* beobachtbarer Zurücknahme des Erinnerungsmotivs bedient sich Hans Henny Jahnns monumentaler Roman *Fluß ohne Ufer* der Erinnerung als Erzählmittel so großflächig und opak, daß es schwierig scheint, seinen Erinnerungsbezug zu spezifizieren, ohne ihn zu vereinseitigen. Jahnns Verwendung des Erinnerungsmotivs ist verwirrend, weil sie die Struktur vor allem des Zweiten Teils des Romans, der *Niederschrift des Gustav Anias Horn*, strukturell bestimmt, und weil das Motiv hier zugleich in einer beunruhigenden Weise gewendet wird. Ob nämlich das Konzept der Inversion der Zeit, auf welches diese Konstruktion innerhalb des Romans zuläuft, überhaupt noch zutreffend als verbunden mit dem Erinnerungsmotiv beschrieben werden kann, ist eine schwierig zu beantwortende Frage.

Obwohl Jahnns *Fluß ohne Ufer* keineswegs durch eine so mannigfaltige Verwendungsmotivs auffällt, wie dies etwa für die im Umfang vergleichbare *Recherche du temps perdu* von Marcel Proust gelten mag,<sup>576</sup> ist die Bedeutung der Erinnerung für Jahnns Roman so grundlegend und allgegenwärtig, daß Erinnerung ein seit langem präseses Hauptthema der Jahnns-Forschung ist. Eine Spezialmonographie zum Thema existiert seit vielen Jahren. Und ihr Thema konnte vom Verfasser (und vom Verlag) des Buches für so grundlegend angesehen werden, daß das Buch eine Umbenennung erfahren konnte und sich nunmehr als allgemeine Werkeinführung verkaufen läßt.<sup>577</sup> Als so grundlegend gilt das Erinnerungsthema bei Jahnns.

Es ist richtig, in Jahnns Konzentration auf die Erinnerung (in den beiden ersten Teilen des *Flusses ohne Ufer*) eine *allgemeine* Thematisierung des Vergangenheitsbezuges zu erblicken. Jahnns *Fluß ohne Ufer* problematisiert die Gewißheit, die Sicherheit und scheinbare Selbstverständlichkeit, mit der Erzähltes in die Vergangenheit bzw. in die Ferne eines epischen Präteritums überhaupt zurückverweist. Die Erinnerungsthematik nimmt bei ihm eine allgemeine Spezifik des Erzählens<sup>578</sup> in sich auf, um diese kritisch und problematisierend zur Sprache zu bringen. Der Vergegenwärtigungsprozeß, den Jahnns durch die strukturbildende Wahl des Erinnerungsmotivs akzentuiert, dynamisiert die Vergangenheit, die vor ihrer Vergegenwärtigung *nichts* und in dieser Vergegenwärtigung *alles* ist. Die Unzuverlässigkeit des Vergangenheitsbezugs ist für Jahnns Helden, Gustav Anias Horn, Anlaß der Erinnerung. Die personale Erzählhaltung des Autors gegenüber dem Problem seines Helden ist für Jahnns seinerseits der Grund, einen Teil seines Romans im Modus der Erinnerung zu erzählen bzw. (von seinem Helden) er-

<sup>576</sup> Vgl. noch immer: Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«*. *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, [Erweiterte Ausgabe] Frankfurt a.M. 1986.

<sup>577</sup> Jochen Vogt, *Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«*, 2. Aufl., München 1986, vgl. S. 213 ff.

<sup>578</sup> Vgl. in diesem Sinne einer basalen Bedeutung der Nichtaktualität des Erzählten neuerdings Dietrich Weber, *Erzählliteratur*, Göttingen 1998.

zählen zu lassen. Das Ergebnis dieses Prozesses aber, nämlich das In-Bewegung-Geraten des scheinbar festen Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart ist für den Roman der Anlaß, an die Stelle der Erinnerung schließlich eine alternative Form des Vergangenheitsbezuges zu setzen. Sie wird (mit einem Terminus Jahnns) als »Inversion der Zeit« bezeichnet. Der Nachzeichnung dieser Bewegung dienen die folgenden Ausführungen.

Der Umstand, daß den Roman die »furchtbaren Geschehnisse[ ]« – um es mit einem Zitat aus der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* zu sagen – immer erst erreichen, »wenn sie der Vergangenheit angehörten« (FoU Ia, 458),<sup>579</sup> wird von Jahnns im *Fluß ohne Ufer* problematisiert, allerdings nicht radikal in Frage gestellt. Mit seinem Beitrag zum Erinnerungsroman stellt er den Zeitabstand zwischen Erzählen und Erzähltem nur in dem Sinne neu zur Disposition, daß er den hierbei virulenten, rückwärtsgewandten Zeitbezug eines Erzählers als problematisch und langwierig darstellt. Dieser Erzähler, eine Art Odysseus seiner eigenen Geschichte, ist – im zentralen Zweiten Teil des Romans – der Held der Handlung, Gustav Anias Horn. Seine Odyssee ist allerdings nach der Reise, die er im *Holzschiff* besteht, noch lange nicht zu Ende. Ihrer Vollendung in Gestalt einer Zeitreise dient die Erinnerung Horns, besonders in Gestalt der *Niederschrift*.

## 2. Vom Werden der Vergangenheit

Auch der Umstand von Jahnns im Laufe der Trilogie abwechselnden Erzählern (Er- und Ich-Erzähler) läßt die unregelmäßige Bedeutung des Erinnerungsmotivs im *Fluß ohne Ufer* bereits erahnen. Statt den Roman motivgeschichtlich zum Beleg eines die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts prägenden Themas zu stilisieren und ihn damit vorschnell zu kategorisieren, ist es daher allererst vonnöten, Unterscheidungen zuzulassen, die das Werk als durchaus uneinheitlich erscheinen lassen und gleichzeitig anerkennen. Gerade in der Uneinheitlichkeit der Erinnerungskonzeption besteht die Leistung und der Beitrag Jahnns zum Erinnerungsroman im 20. Jahrhundert. Die transitorische Wirkung und Wichtigkeit des Erinnerungsmotivs, prägend für die Literatur der Moderne überhaupt, läßt sich im Fall Jahnns anhand eines und desselben Werkes studieren. Der *Fluß ohne Ufer* fällt im Lauf der Suche nach der Vergangenheit (ob dies Jahnns mit Proust nun verbinden möge oder nicht) in die drei Teile auseinander, die zunächst nur durch den gemeinsamen Haupttitel zusammengehalten werden.

Während sich das Erinnerungsmotiv aus einer Darstellung des *Holzschiffes* noch durchaus fernhalten läßt,<sup>580</sup> scheint es im *Epilog* bereits wieder abgelegt worden zu sein.

<sup>579</sup> Hans Henny Jahnns Roman *Fluß ohne Ufer* wird im folgenden im Text, unter Angabe der Sigle »FoU«, der Bandzahl sowie einer Seitenzahl zitiert. Dabei werden die entsprechenden Bände innerhalb der neuen Ausgabe der *Werke in Einzelbänden (Hamburger Ausgabe)*, hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert, zugrundegelegt: Hans Henny Jahnns, *Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen*, hrsg. von Uwe Schweikert, 3 Bde., Hamburg 1986. (Zu den vollständigen Angaben vgl. die Bibliographie am Ende dieser Arbeit.)

<sup>580</sup> Vgl. z.B. Peter Kobbe, *Mythos und Modernität*, a.a.O., S. 173 f. – Erst aus der »Nachschrift«, dem »ursprüngliche[n] Schluß« des Romans, entnimmt es der Verfasser, daß »im Erzählverlauf die Kate-

Fast zwangsläufig führt deswegen die ›Universalisierung‹ des Erinnerungsmotivs im Rahmen des *Flusses ohne Ufer*, wie sie in der oben angesprochenen Arbeit von Jochen Vogt zum Ausdruck kam, zu einer Vorverurteilung der hier abweichenden Teile. So hebt Vogt die Tatsache, daß etwa der Epilog wieder das »Zeitgerüst klassischer Werke« verwendet,<sup>581</sup> kritisch (und m.E. zutreffend) hervor und wertet es als ein Indiz für die nachlassende Gestaltungskraft Jahnns. Diese Entwicklung, die hier nicht hinterfragt werden soll, wäre jedoch als Ergebnis einer Lösung und Aufhebung des Erinnerungsproblems im Zweiten Teil von Jahnns Roman zu erklären. Um die Darstellung dieser Lösung innerhalb der *Niederschrift*, aus der sich auch die Verhältnisse im *Epilog* ableiten ließen, soll es im folgenden gehen.

Daß die Erinnerung auch im Zweiten Teil des Romans, auf dessen Erörterung sich die folgenden Kapitel konzentrieren, nur vorübergehend im Zentrum steht, hat niemand deutlicher erkannt und ausgesprochen als Jahnns selbst. Der »Hauptteil des Romans« zerfalle »inhaltlich und auch im Ausdruck in drei größere Teile, die man ohne Übertreibung unter folgenden Kennzeichnungen zusammenfassen könnte: Das Werden der Vergangenheit – die Vergangenheit als Schauplatz des Schicksals – die Zukunft der Gegenwart. (Eine Gegenwart im strengen Sinne gibt es nicht.)« (FoU III, 774, Brief Jahnns an Helwig vom 30.4.1946). Es ist dieses »Werden der Vergangenheit«, das Jahnns mit Hilfe der Erinnerung zu schildern unternimmt. Erinnerung ist das Scharnier zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie ist das Mittel, die scheinbar umfassende Gegenwart ihrer Scheinhaftigkeit zu überführen. Und als dieses Mittel dient Erinnerung einem Zweck, nach dessen Erreichung es notwendig ausgedient hat. Jahnns scheinbarer Erinnerungsroman ist damit lehrreich gerade durch die Demonstration der Überwindung des Erinnerungsmotivs und damit der Erinnerung selbst. Wie diese Überwindung vor sich gehen kann, zeigt sich im Zweiten Teil des *Flusses ohne Ufer* in der Schilderung und im Gebrauch der Erinnerung. Daß Jahnns eine Emanzipation von der Erinnerung vorführt, mag vom formalen Problembewußtsein dieses Autors zeugen. Daß er über dieser Emanzipation die kritischen Intentionen, die seine politische Sache sind, durchaus nicht vergißt, lehrt, daß ein politisch kritisches Wirklichkeitsverständnis und eine kritische Sicht der Vergangenheit durchaus nicht auf den Gebrauch eines bestimmten literarhistorischen Motivs, wie die Erinnerung es darstellt, verpflichtet. Um es plakativ zu sagen: politische Erinnerungskonzepte müssen mit poetischen Erinnerungskonzepten nicht einhergehen oder verbunden sein. Dies zeigt sich im Verlauf des *Flusses ohne Ufer*, ja prägnant bereits an dessen Anfang.

### 3. Erinnerung und Romanstruktur

Jahnns Hin- und Abkehr vom Erinnerungsmotiv repräsentiert in ihrer Eigenart den Höhepunkt innerhalb der Folge der in dieser Arbeit thematisierten Romane. Grundsätzlich gesehen, findet Jahnns durch einen surrealistischen Überschritt, den er mit dem

---

gorien für einen autobiographischen Romantypus zu erarbeiten« sind (ebd., S. 174); wobei dieser natürlich seinerseits ohne Erinnerung als zentrales Motiv auskommen kann.

<sup>581</sup> Jochen Vogt, *Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«*, a.a.O., S. 181.

Begriff der »Inversion der Zeit« bezeichnet, einen Ausweg aus dem (u.a. von Doderer aufgeworfenen) Problem der Innerlichkeit der Erinnerung im Roman. Dieser Ausweg erstreckt sich vor allem auf die Ebene der Darstellung und mündet in eine Umwandlung der Erinnerung in erzählerische Struktur. Da Jahn demgegenüber im *Epilog* eine Rückkehr zu traditionellen Zeitverwendungen vollzieht, ist der Zweite Teil des *Flusses ohne Ufer* nicht nur als Höhepunkt, sondern als Schauplatz des Erinnerungsmotivs, zumindest in der für Jahnns Roman charakteristischen Weise, anzusehen.

Von den drei umfangreichen Romanen, die in dieser Arbeit beschrieben werden, stellt Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer* das einzige Projekt dar, das sich zwar gleichsam unfreiwillig zu einem Werk seines Umfangs entwickelte, das aber, mit nur wenig Übertreibung kann es gesagt werden: freiwillig nicht beendet wurde. Zu einem solchen Schluß muß jedenfalls gelangen, wer die letzte Etappe der Entstehungsgeschichte dieses Romans betrachtet.<sup>582</sup> Daß sich Jahn zur Vollendung seines Werks anscheinend wie zu einer unbequemen Pflicht gedrängt sah, vor die sich längst andere – vor allem politische – Aktivitäten und Interessen des Autors geschoben hatten, dieser Befund läßt sich bereits der Struktur des Romans selbst entnehmen. Zwar wurde Jahn wohl niemals mit der Annahme geschmeichelt (die etwa zu den typischen Erklärungsmustern des Scheiterns von Musils *Mann ohne Eigenschaften* zählt), die ›Vollendung‹ oder Größe seines Romans zeige sich gerade in der Notwendigkeit von dessen Unvollendbarkeit. Tatsächlich jedoch läßt sich bei Jahn ein mangelndes Interesse ausmachen, den Roman durch ein gelungenes Ende vervollständigt zu sehen. Das zeichnet sich innerhalb des Romans in einer Abkehr von den traditionellen Mitteln für die ›Totalisierung‹ eines Erzählwerks ab. Die traditionell »eherne Regel« des Romanciers, die besagt, »das Ende des Romans müsse bereits in seiner ersten Seite enthalten sein«,<sup>583</sup> beansprucht für Musil wie für Jahn nur noch negative Gültigkeit: Am ersten Absatz ihrer beider Romane läßt sich durchaus nicht bestätigen, zu welchem Ende sie führen werden, sondern höchstens, daß sie zu *keinem* Ende führen werden. Die Verbindung zwischen Anfang und Ende des Romans erscheint gelöst, da sich von den Anfängen der Romane Musils oder Jahnns kein Ausgang inauguriert läßt, der innerhalb der Reichweite der betreffenden Erzählwerke läge.

#### 4. Zum Beginn des *Holzschiffes*

<sup>582</sup> Zu diesem Befund steht die abstrakte Hoffnung nicht im Widerspruch, mit welcher Jahn angeblich noch im Februar 1959 das Erscheinen des *Epilogs* für das Frühjahr des folgenden Jahres herbeisehnte. Als »Steinbruch der übrigen Texte des Spätwerks« offenbart vielmehr der *Epilog* gerade angesichts der poetischen Ermattung, die diesem Text eingeschrieben ist, ein Zurückweichen vor den Anforderungen der Konstruktion. Der Gegenbeweis hierzu jedenfalls steht aus. Der durchaus unbefriedigende »Gesamtkontext liberaler Sittsamkeit und stiller Einfalt«, welcher von der Welt des *Epilogs* Besitz ergriffen hat, steht in signifikantem Gegensatz zur politischen Wachheit, durch welche gerade Jahnns späte Jahre gekennzeichnet waren. Als zweckentfremdeter und hypertropher Appendix des Romans mündet Jahnns *Epilog* konsequent und ganz bewußt – im Nachlaß. Vgl. Kai Stalman, *Geschlecht und Macht. Maskuline Identität und künstlerischer Anspruch im Werk Hans Henny Jahnns*, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 122 – 124.

<sup>583</sup> Edith Wharton, *A Backward Glance*, New York 1934, S. 208, zit. nach Gerlinde Völker, »Nachwort« zu Edith Wharton, *Das Haus der Freude*, Stuttgart 1988, S. 477.

Für die Problematik des erzählerischen Vergangenheitsbezugs hat das Erinnerungsmotiv in Jahnns *Fluß ohne Ufer*, wie bereits bemerkt, paradigmatische Bedeutung. Erinnerung ist das Exempel, an welchem Jahnns einen Zerfall der vielfach selbstverständlichen Tatsache demonstriert, daß im Roman Vergangenes vergegenwärtigt wird.<sup>584</sup> Diese Funktion der Erinnerung erfüllt sich für Jahnns in der Geschichte eines Scheiterns. Daß der Vergangenheitsbezug des Erzählens problematisch ist, auch dies macht Jahnns bereits durch den Beginn seines Romans (im *Holzschiff*) deutlich.

»Wie wenn es aus dem Nebel gekommen wäre, so wurde das schöne Schiff plötzlich sichtbar« (FoU Ia, 7). Buchstäblich enthalten ist in diesem ersten Satz des *Flusses ohne Ufer* die Erscheinung eines Schiffes, aus dessen späterem Untergang die Entwicklungen des *gesamten* Romans in immerhin irgendeiner Weise hervorzugehen scheinen. Dennoch kann dieser Untergang (oder das Erscheinen des Schiffes) auch nicht im mindesten direkt mit jedem möglichen Ende von *Fluß ohne Ufer* in Verbindung gebracht werden. Dies ist eben deshalb nicht der Fall, weil Jahnns über alle möglichen Ziele, die mit der Geschichte des Schiffes verbunden sein könnten, hinausschießt – indem er diese durch die »transsubjektive« Anlage der Geschichte,<sup>585</sup> durch Folgen der *Holzschiff*-Geschichte also, hinter sich läßt. Mögliche Enden der Geschichte sind in *Fluß ohne Ufer* viele enthalten. Von keinem macht Jahnns, um seinen Roman abzuschließen, wirklich Gebrauch. Vielmehr kann das *Holzschiff* selbst, obwohl es dem Ersten Teil des Romans den Titel gibt, nur als eine Leiter angesehen werden, über die der Erzähler im Zweiten und Dritten Teil des Romans hinaussteigt, um sich der Geschichte Gustav Anias Horns und des Mörders seiner Geliebten, Tutein, zuzuwenden. Als das hypertrophe Nachspiel einer scheinbaren See- und Mordgeschichte sind die Bände II, und III, des *Flusses ohne Ufer* betrachtbar, obwohl Jahnns der *Niederschrift* noch einen (explizit als solchen deklarierten) *Epilog* folgen läßt; denn dieser *Epilog* integriert die *Niederschrift* als Nachschrift zum *Holzschiff* nur formal in den Roman. Umgekehrt allerdings kann der Erste Teil des Romans nicht als ein Bestandteil betrachtet werden, der in den folgenden Teilen aufgehoben ist, da die *Niederschrift* eine in der Entstehungsgeschichte des Romans keineswegs vorgesehene Fortsetzung des *Holzschiffes* darstellt. Daß somit der Zusammenhang zwischen dem zitierten Romananfang und den Teilen II, und III, des Romans durchschnitten ist, scheint offenbar.

Der äußerliche Prüfstein für einen internen Zusammenhang zwischen den drei Romanteilen wäre – aufgrund der Ausgangslage der Romanhandlung – die Frage, ob der Mörder Ellenas im *Holzschiff* zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Romanteiles überhaupt bereits feststand – und ob er Tutein hieß? Dies ist aufgrund der analytischen Struktur<sup>586</sup> des *Holzschiffes* mehr als fraglich: Im Ersten Teil des *Flusses ohne Ufer* fehlt es

584 Vgl. zuletzt Dietrich Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*, Göttingen 1998, bes. S. 24 – 33. Für jedes Erzählen gilt der genannte Grundsatz nach Weber im Sinne der Formel: »Erzählen gilt Nichtaktuellem« (S. 24).

585 Peter Kobbe, *Mythos und Modernität*, a.a.O., S. 158. Die »transsubjektive Konstellation« im *Fluß ohne Ufer* ist für Kobbe bedeutsam durch die »personale ›Dunkelheit« (ebd.), in die das ihn interessierende Mythische getaucht wird.

586 Zum Terminus vgl. Dietrich Weber, *Theorie der analytischen Erzählung* München 1975.

an einem Mörder insofern, als es keine Leiche gibt. Ohne Leiche aber ist hier kein Mord und ohne Mord kein Mörder! Die Auflösung der Mordgeschichte, die Jahn auf weitläufige Art später nachliefert, hat im Ablauf des *Holzschiffes* keine handlungslogische Berechtigung, eben weil kein Mord erzählt wird. Auch inhaltlich läßt sich aus diesem Grunde die *Niederschrift des Gustav Anias Horn* nur als eine mögliche, keineswegs aber als eine notwendig angelegte oder folgerichtige Fortsetzung des *Holzschiffes* begreifen. Kurzum: Der Erste Teil des Romans ist nicht die Mordgeschichte, zu dem er nachträglich gemacht wird, sondern bloß die Geschichte eines Verschwindens.

Tatsächlich ist nun dieser Tatbestand – als komplementäres Gegenstück zur Erscheinung des Holzschiffes zu Beginn – im ersten Satz des *Holzschiffes* angelegt. Das Erscheinen eines Phänomens begründet die Möglichkeit seines Verschwindens, ja nimmt dieses Verschwinden symbolisch vorweg. Auf diese Weise kann die innere Geschlossenheit des Ersten Teils von Jahnns Roman, eben des *Holzschiffes*, als innerhalb dieses Romanteiles konsequent und gesichert angesehen werden. Das hat jedoch für die Annahme einer Geschlossenheit des Romans als Ganzem keine Konsequenzen. Denn dieser Roman hat ganz unterschiedliche Handlungsstränge zum Gegenstand: die Geschichte eines Verschwindens, die Geschichte einer Erinnerung, die Geschichte einer Wiederholung. Jeder Teil des Romans schießt über die Ziele des ihm vorangehenden hinaus. Jeder Teil des Romans ist in sich geschlossen. Auch die *Niederschrift* stellt keineswegs eine bloße Auflösung des Mordes dar, welcher im *Holzschiff* geschehen war. Bestandteil der Aufklärung ist vielmehr die Erfindung des Mordes. Dieser wird erst im Zuge seiner Aufklärung wirklich manifest. Die Analytik der Romanteile bezieht sich also tatsächlich auf jeden einzelnen Teil des Romans für sich. Die Verbindung zwischen den drei Teilen ist demgegenüber als so weitläufig zu bewerten, daß sich die im Untertitel supponierte Einheit des *Romans in drei Teilen* im Gang der Handlung zwischen *Holzschiff* und *Epilog* beinahe verliert – oder sich doch auf den Untertitel des – auch als »Romantrilogie«<sup>587</sup> verhandelten – Werkes beschränkt.

## 5. Das Holzschiff als in sich abgeschlossener Handlungsraum

»Mit dem breiten gelbbraunen, durch schwarze Pechfugen gegliederten Bug und der starren Ordnung der drei Masten, den ausladenden Rahen und dem Strichwerk der Wanten und Takelage. Die roten Segel waren eingerollt und an den Rundhölzern verschnürt. Zwei kleine Schleppdampfer, hinten und vorn dem Schiff vertäut, brachten es an die Kaimauer« (FoU Ia, 7).

Dieser Rest (vgl. o.) des ersten Absatzes läßt den Protagonisten des Geschehens, das titelgebende Holzschiff, im Licht seiner bevorstehenden Ausfahrt erscheinen. Jahn macht bereits in diesem ersten Absatz deutlich, warum er das spätere Verschwinden eines Passagiers nicht aufzuklären braucht: Die Hauptfigur des Romans in seiner ursprünglichen Konzeption ist weder eine Gruppe von Menschen noch ein Einzelschicksal (z.B. der Mord eines Menschen). Im Zentrum des Romans befindet sich vielmehr

<sup>587</sup> Vgl. bereits Reinhard Schmitt, *Das Gefüge des Unausweichlichen in Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«*, Göttingen 1969.

ein Schiff. – Die Tatsache, daß dem Auftauchen dieses Schiffes »aus dem Nebel« nicht der zeitlich bewegte Ablauf einer Begebenheit antwortet, sondern ein Satz ohne Zeitwort, eine grammatische Ellipse, entrückt den »plötzlich sichtbar« werdenden Mittelpunkt des Buchs sogleich der Sphäre zeitlicher Entwicklung. Jahn signalisiert, daß im Mittelpunkt des Buchs der Ereignisraum steht, *in* welchem er die Handlung situiert, der aber selbst nicht Gegenstand einer übergeordneten Handlung wird. Auch dieser Umstand spiegelt erneut die binnenhafte Geschlossenheit des einzelnen Romanteils: Denn die Romanteile sind wie Räume voneinander getrennt, in die man, wenn man im jeweils nächsten angelangt ist, zwar wie durch Glastüren hindurch zurückzublicken vermag, die aber kein Hin- und Herwechseln mehr gestatten. Ebenso wie das Verschwinden Ellenas im Zweiten Teil des Romans, der auf jenes Ereignis folgt, seine Fortsetzung in einer (ganz eigenen Gesetzen folgenden) Geschichte einer Mordaufklärung erfährt, bietet auch der Dritte Teil des Romans, der *Epilog* eine dem Tod Horns nur ganz episodisch folgende Geschichte dar, die im Grunde eigenen Gesetzen gehorcht. Die Binnenstruktur der Romanteile ist damit analog zur Vorstellung eines endlichen Raumes gestaltet. Das Holzschiff als Spielraum zeitlicher Vorgänge markiert in der Reihe dieser Binnenstrukturen den ersten, der Zeit des Romans hier wie entrückten Chronotopos.<sup>588</sup> (Ihm werden im Zweiten Teil des Romans die Niederschrift selbst, als diskursiver und memorativer Chronotopos der Geschehnisse, und im Dritten Teil die norwegische Stadt Halmberg folgen.)

Auch die zeitliche Entrückung des Holzschiffs wird in seiner einführenden Charakterisierung deutlich benannt. »Bug« und »Masten« kommen ihm als Attribute zu, ohne zum Objekt einer »präzifizierenden« Sachbeschreibung zu werden. Sie befinden sich damit in keinem zeitlichem Verhältnis zum Holzschiff und werden in der grammatisch reduziertesten Form von ihm ausgesagt. Diesem Tatbestand entspricht erzähltheoretisch Jahnns weitgehender Verzicht auf eine Außenperspektive des Geschehens. Die Beschränkung auf die erzählerische Perspektive innerhalb des Schiffes ist es, die die Aufklärung der »Binnenhandlung« des Romans, das Verschwinden der Geliebten Horns, bieten müßte, und die diese Aufklärung, da sie sie nicht bieten kann, verhindert. An die Stelle einer sukzessiven Beschreibung äußerer Gegebenheiten des Schiffes durch den Erzähler, der sich hinter den Geschehnissen im Schiff gleichsam verbirgt, tritt eine Zustandsbeschreibung im Modus des Ereignisadverbs »plötzlich« (s.o.). Die »Handlungsfähigkeit« des Schiffes, dargestellt durch seine »Segel«, bleibt metaphorisch »eingerollt«, »verschnürt«, verharrt also im Stadium bloßer Potentialität. Als Gegenstand äußerer Betrachtung ist das Schiff seiner Aktionsfähigkeit weitgehend beraubt. »Zwei kleine Schleppdampfer« ziehen es vom einen an den anderen Ort. Es kann, so ist aus dieser Charakterisierung zu schließen, für dieses Holzschiff keine »eigene« Handlung geben, da es als Objekt einer erzählerisch wahrnehmbaren Eigenbewegung überhaupt nicht in

---

588 Vgl. Michail Bachtin, »Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung«, in: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917 – 1941*, hrsg. von Michael Wegner, Barbara Hiller, Peter Keßler und Gerhard Schaumann, Berlin, Weimar 1988, S. 490 – 532; Michail Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt a.M. 1989.

Betracht gezogen wird. Die Perspektive (re-)präsentiert den Zustand von Passivität, nicht aber von Handlung.

Im Kontext dieser Präsentation läßt sich nun auch das Ende des *Holzschiffes* nur als Grenze des Erzählens denken. Der in einem ausdehnungslosen Punkt der Zeit »plötzlichen« Erscheinung entspricht der Untergang des Schiffes, welcher jedoch, da seinem Hervortreten aus dem narrativen Nichts das grammatische Prädikat vorenthalten wird, nicht in den Binnenraum des Erzählens zu fallen scheint. Es muß ebenso plötzlich untergehen wie es erschienen ist. Zwar wird nun dieser Untergang durchaus vom Erzähler des Romans wiedergegeben. Konsequenter im Hinblick auf Jahnns Bindung seines Erzählers an den Binnenraum und an die Binnenperspektive des Ereignisraums muß jedoch auch der Erzähler selbst »mit seinem Schiff untergehen«. Er vermag jedoch den Untergang zu schildern und die Perspektive für die Überlebenden anzudeuten: »Die Auslieferung an das Gericht« (FoU Ia, 217). Über diese Andeutung hinaus ist er aber nicht mehr selbst Teil der von ihm wiedergegebenen Perspektive. Er muß gegenüber Horn, als deutlich von ihm abgesetztem neuen Erzähler eines neuen Binnenraumes, weichen. Die Zertrümmerung des Schiffes wird also, so läßt sich bereits hier erwarten, mit dem Abbruch des Romans (bzw. seines Ersten Teils) zusammenfallen. Daß der Romanschluß (»Die Auslieferung an das Gericht«, s.o.) grammatisch ebenso prädikations- und zeitlos gestaltet ist, unterstreicht schließlich erneut die starke Binnenkonsistenz des Romans: die Berührung seiner Extreme.

#### 6. Augenblickshaftigkeit als Bruch mit traditionellen Handlungsschemata

Bewegungslosigkeit, wie wir sie zu Beginn und Schluß des *Holzschiffes* vorfinden, ist in der Forschung primär als ein *Stilmittel* des Romanciers, und zwar als Chiffre eines epiphanischen Augenblicks gewertet worden, der dazu dient, durch die »Ritzen des Augenblicks«, wie Walter Höllerer es ausdrückte, »Handlung gleichsam [...] hindurchscheinend zu machen«. <sup>589</sup> Den der Handlung vorenthaltenen Augenblick interpretierte Höllerer (in einem vor vielen Jahren erschienenen, noch immer lesenswerten Aufsatz) als einen »Anstoß zur Handlungslawine«. <sup>590</sup> Innerhalb von möglichen »Kettenreaktionen einander entzündender Epiphanien« lokalisiert er jene »Absprungpunkte in den Epiphanien«, <sup>591</sup> die einen Umschlag in Handlung signalisieren und zugleich vorbereiten. So endet der Augenblick zu Beginn des bei Höllerer diskutierten *Mannes ohne Eigenschaften* »als *erlebbare* Zeit-Einheit, er wird in seinem fiktiven Charakter gezeigt und geht unter«. <sup>592</sup> Auf diese Weise jedenfalls stellt sich Höllerer der bei Musil eingangs beschriebene Unfall dar. Die epiphanische Funktion des Augenblicks, die auch in Jahnns Präsen-

---

589 Walter Höllerer, »Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang«, in: *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, hrsg. von Norbert Miller, Berlin 1965, S. 350.

590 Ebd., S. 352.

591 Ebd., S. 356.

592 Ebd., S. 361.



tation des Holzschiffes eingelöst wäre, kulminiert in ihrer Überführung in die Zeit der Handlung.

Obwohl Höllerer die grundsätzliche Schwierigkeit bemerkt, einen »modernen Augenblicksstil mit dem Gang des Romans zu verbinden«<sup>593</sup> – ein Problem, das er an Heines gescheitertem Roman *Der Rabbi von Bacharach* exemplifiziert –, vermag er doch den disfunktionalen Gegensatz zwischen Roman und Augenblicksstil, also die durch Augenblickshaftigkeit hervorgerufene Provokation und mögliche Destruktion der traditionellen Form, nicht eigentlich zu denken. Statt dessen interpretiert er den Augenblick als integrierten oder zu integrierenden Bestandteil eines Handlungsgefüges. Dies mag mit einem zu engen Begriff des Romans zusammenhängen, dem Höllerer zuneigt. Er vermag den Versuch, durch »Evidentialität« und Augenblickshaftigkeit die Norm der Linearität und Handlungsgemäßheit des traditionellen Romans zu durchbrechen, nicht zuzugestehen. Eine gewisse Unbekümmertheit im Haften am Bestehenden erklärt sich auch aus der Undeutlichkeit, mit welcher Höllerer hierbei den Begriff des Augenblicks verwendet. Seine Beispiele (etwa der Beginn von *Madame Bovary*) demonstrieren, daß Augenblick und Episode nicht voneinander getrennt werden. Dadurch, daß Höllerer die Episode, die nichts anderes als eine zeitlich zusammengedrückte Handlung ist, als Augenblick bewertet, nimmt er den Umschlag in Handlung innerhalb seines Beispiels vorweg und verwischt dadurch die Differenz, um die es ihm doch andererseits zu tun ist. Höllerer zeigt so, daß er den Augenblick bereits als einen *Aspekt*, nicht aber z.B. als eine mögliche, auch fehlbare Vorstufe (oder als intermittierenden Fremdkörper) zur Handlung begreift. Er ignoriert entsprechend die (doch von ihm selbst hervorgehobene) Tatsache, daß der Verkehrsunfall zu Beginn des *Mannes ohne Eigenschaften* »durch das Wort »Bremsspur« alsbald eingeordnet und eigenschaftslos gemacht« wird.<sup>594</sup> Denn Höllerer will diesen Unfall zugleich als das zeitliche Geschehnis, nach dem er sucht, sozusagen verrechnen können. Auf diese Weise entgleitet ihm die Möglichkeit, im Stil des Augenblicks einen Bruch zum traditionellen narrativen Handlungsschema zu erkennen. Ein solcher Bruch aber liegt bei Musil nicht weniger vor als bei Jahn.

---

593 Ebd., S. 348.

594 Ebd.

## 7. Erzählen, was man nicht sagen kann

Musils Konzept der Eigenschaftslosigkeit korrespondiert jedoch auf Seiten Jahnns ein erzählerischer Perspektivismus, dem es um die Grenze zwischen dem Erzählbaren und dem nicht Erzählbaren zu tun ist. Jahnns Erzähler, dies gilt für den Erzähler des *Holzschiffs* nicht weniger als für den Ich-Erzähler der *Niederschrift*, kreisen um das nicht Perspektivierte, das nicht Perspektivierbare. Sie wollen erzählen, was sie nicht wissen können, und erweisen sich gerade darin als ausgeliefert an den eigenen Blickwinkel. Dies zeigt sich in der Suche nach Ellena und ihrem Mörder. Jahnns Handlungsgefüge bieten, als Produkte eines aufklärungswilligen Erzählers, blanke Surrogate einer Handlung oder auch einer Person, über welche die Erzähler nicht im Bilde sind. Dieser Makel verfolgt sie noch im Stadium ihres möglichen Wissens. Ist der Mörder Ellenas nämlich bekannt, bleiben dennoch die Tathergänge verschattet. Werden diese transparent, so fehlt die Person des Mörders, welche die Motive vergegenwärtigen könnte. Jahnns Erzähler wollen zeigen, was sich nicht sagen läßt. Ihr Ideal ist die zeitlose Epiphanie des Augenblicks, wie der Anfang des *Holzschiffes* sie vorführt. Wo diese nicht geboten werden kann, entpuppt sich die diskursive und memorative Form der Vergegenwärtigung als umweghaft und uferlos. Denn Jahnns fehlt es an einer Philosophie des Indirekten, wie sie etwa Doderer von Gütersloh entlehnte.<sup>595</sup> Im Fehlen eines derartigen Konzeptes steckt vielleicht der intrikate Mangel von Jahnns Roman. Er hat die Notwendigkeit uferlosen Erzählens nur praktiziert, aber nicht positiv begründet. Daß Jahnns Fluß über die nicht vorhandenen Ufer tritt, erscheint als Mangel des Romans, der denn auch von niemandem deutlicher erkannt wurde als gerade von Doderer:

»Ein ›Strom ohne Ufer‹ hat keine Richtung und wird zu uferlosem Geschwätz. Der Naturalismus würde da den Menschen einfach in Rotation um sich selbst zeigen, und mit knapperen Mitteln. Soweit über Hans Henny Jahnns.«<sup>596</sup>

Daß Jahnns die Umweghaftigkeit Doderers in Uferlosigkeit wendet, weil er erkennt, daß kein Umweg zum Ziel führt, erkannte Doderer hier nicht. Umgekehrt dokumentiert Doderers Reaktion jedoch ein empfindliches Versäumnis Jahnns, nämlich die verbliebene Negativität der Form. Im Augenblicksstil des Anfangs von Jahnns Roman stecken die Wurzeln von Jahnns Umdeutung des traditionellen Zeitgerüsts der Linearität, wie es noch den Roman Doderers geprägt hatte. Pointe dieser Umdeutung ist die Entzeitlichung des Romans. Im *Holzschiff* findet sie sich im Aufgebot eines epiphaniischen Stils angedeutet, aber noch nicht ausgearbeitet. In der *Niederschrift* wird sie in eine Problematisierung des Zeitverhältnisses zwischen Erzähler und Erzähltem zurückgenommen und abermals verwandelt. In der Augenblickshaftigkeit seines ersten Satzes aber kündigt uns Jahnns den Prozeß einer Entzeitlichung des Romans an, für die er – im Titel seines Romans – eine Raummeterapher wählt. *Fluß ohne Ufer*: das ist jener Erzählfluß, dessen Erzählrichtung zwar eindeutig bleibt – und innerhalb derer die »Inversion der Zeit« als eine Verkehrung erkennbar bleibt –, der jedoch die Grenzen seines Laufes

<sup>595</sup> Vgl. Heimito von Doderer, »Von der Unschuld im Indirekten«, in: ders., *Die Wiederkehr der Drachen*, a.a.O., S. 111 – 125.

<sup>596</sup> Heimito von Doderer, *Commentarii 1951 bis 1956*, a.a.O., S. 119.

mit sich führt. Er läßt die Möglichkeit einer Entmischung, auch einer Zurückverfolgung des Erzählaufes, nicht erkennen, und gibt damit das Problem auf, die kausalen und handlungslogischen Verknüpfungen nachzuvollziehen und zu rekonstruieren. Fluß ohne Ufer: dies ist ein Bild für die Unmöglichkeit, Vorher und Nachher zu trennen, einen Vorgang vom Ende her zu sehen oder ihn von der Seite zu betrachten. Jahnns Roman stellt damit das Problem der Zeit seinem Roman auf die denkbar radikalste und rücksichtsloseste Weise in Rechnung. In ihm wird die Tatsache des eigenen Scheiterns mitbenannt und – anders als es Doderer realisierte – selbstkritisch akzeptiert.

### 8. Das Ende im Anfang

Aber auch die Annahme, bereits der erste Satz von Jahnns *Fluß ohne Ufer* verrate die – im Titel anklingende – Endlosigkeit des Erzählaufes oder auch des genetischen Zustandekommens des Romans, verdankt sich einer sehr rigiden Anwendung der oben angeführten »ehernen Regel« (»das Ende des Romans müsse bereits in seiner ersten Seite enthalten sein«). Denn sicherlich läßt, um ein anderes bekanntes Beispiel zu nennen, auch der erste Satz der *Buddenbrooks*: »Was ist das. – Was – ist das...«<sup>597</sup>, das Ende des Romans (auch nur der Möglichkeit nach) keineswegs erkennen. Oder doch? – Im letzten *gesprochenen* Satz seines Erstlingsromans kommt Thomas Mann auf dessen Anfang tatsächlich zurück. – »Es ist so!«<sup>597</sup> Diese Äußerung (Sesemie Weichbrodts) ist eine nicht nur der grammatischen Struktur nach auf den Anfangssatz bezogene Antwort. Sie quittiert auch inhaltlich die Frage nach einer Gegenstandsbezeichnung an das Kind mit einer Zurechtweisung über die Verhältnisse. »Es ist so!«: Das ist eine Art Schlußstrich unter eine Antwort, die der gesamte Roman auf eine Frage nach der Welt stellt, jener Welt, in der die Protagonisten des Romans zu existieren haben. Wirklich werden also die Geschehnisse des über 700 Seiten umfassenden Romans hier in die Klammer einer Frage-Antwort-Relation gespannt. Gehen aus dem ersten Satz die Einzelheiten des Romans nicht analytisch hervor (was hier auch dem Prinzip der »inhaltlichen Unerhörtheit« widersprechen würde), so ist der Romaninhalt im Beginn doch durch die Korrespondenz mit einem Ende durchaus insofern »enthalten« (s.o.), als dieser Inhalt die – im Schluß bestätigte – Antwort auf die Frage ist.

Thomas Mann als Kommentator traditioneller Formvorgaben liefert in seinen Romanen mit einer Fülle verschiedener Beispiele den Nachweis sowohl für die Variabilität wie für die Aktualität des angeführten »ehernen Prinzips«. Liefert er im *Vorsatz* zum *Zauberberg* – mit der Versicherung, die »Geschichte Hans Castorps [...] nicht um seinetwillen [...], sondern um der Geschichte willen« erzählen zu wollen –, bereits durchaus den Nachweis einer relativen Abgeschlossenheit der »schon ganz mit historischem Edelrost überzogen[en]« Geschichte,<sup>598</sup> so birgt der Beginn des Ersten Kapitels desselben Buches bereits die Lösung für das Ende des Romans. An diesem Beginn läßt sich der signifikante Unterschied zu Jahnns mit Händen greifen.

<sup>597</sup> Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Frankfurt a.M. 1960 u.ö., S. 5.

<sup>598</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg Roman*, Frankfurt a.M. 1967 u.ö., S. 5.

»Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen.«<sup>599</sup>

Das Beispiel verheißt Handlung von Anfang an. Die Reise Hans Castorps, geschildert nicht nur als ein Geschehnis, sondern als ein zeitlicher Vorgang mit Handlungsaspekt, suggeriert mit dem vorweggenommenen (wenn später auch verzögerten) Ziel der Reise auch das Ende des Romans. Eine Reise, die unternommen wird, läßt narrativen Raum für jenes Abweichen vom Wege, jenes Straucheln, in welchem Leser und Erzähler ihren Helden zuletzt aus den Augen verlieren werden, und die Möglichkeit einer Andeutung dieses Endes liegt im Mittel der Zurücknahme und der Negation anfangs geschaffener Verhältnisse. Angetretene Reisen enden also durch die Rückkehr, geschlossene Geschichten aber im Augenblick ihrer Vollständigkeit; es ist nicht zu verwundern, gerade die Autoren voluminöser Erzählwerke von der Möglichkeit einer Antizipation des Endes ihrer Bücher immer wieder Gebrauch machen zu sehen: Sie befinden sich in dem Falle, eine Einheit des Werkes stiften zu müssen, die sich durch die Vielzahl der Erzählstränge, Seiten und Kapitel, durch den Verbrauch der Erzählzeit usw. nicht von selbst herstellt, sondern die vielmehr bedroht wird durch das Risiko des Auseinanderreißen der Handlungsfäden und durch ein Schwinden der Leseintensität. Daß Thomas Mann von diesem traditionellen Mittel einer ›Totalisierung‹ des Romans Gebrauch macht, dokumentiert seine Zugehörigkeit zu einem, sagen wir ruhig einmal: altmodischen Romanparadigma, von dem sich Hans Henny Jahn durch die Offenheit seiner ›Trilogie‹ schließlich doch noch verabschiedet hat.

### 9. Vollendet unvollendet

Der Verzicht auf die im Anfang angedeutete Korrespondenz zum Ende bedeutet nicht nur für Jahn selbst, sondern für die gesamte Generation der Romanschriftsteller, der wir Jahn ebenso wie Musil zurechnen, gleichzeitig das willig demonstrierte Risiko eines nicht endenden, nicht enden könnenden Schreibprozesses. Sie setzen die Möglichkeit eines Abbruchs der Produktion aufs Spiel. Der erste Satz hält keine Hintertür, durch welche die Autoren den Roman inhaltlich oder formal abrunden könnten, offen. Beispiele für ein solches Offenhalten der Tür sind demgegenüber in neuerer Zeit durchaus zu finden. Roman-Mehrteiler wie etwa Uwe Johnsons *Jahrestage* – ein Werk, daß aufgrund der jahrelangen Schreibblockade seines Verfassers zwischenzeitlich für unvollendet oder gar für unvollendbar gelten konnte –, bieten dem Autor, wenn durch den ersten Satz, so doch durch die narrative Struktur des Buches die vergleichsweise leicht umsetzbare Möglichkeit der Vollendung. Im Fall Johnsons besteht diese Struktur äußerlich im Kalendarium, an dem der Autor die Geschehnisse (wie schon im Titel des Romans angedeutet) orientiert. Es hält den Handlungsbogen des Romans offen, weil es vom Ende der Geschichte kaum mehr als seine genaue Datierung, d.h. hier seine Ablage unter einem bestimmten Tagesdatum verlangt. Johnsons Fall lehrt damit die Möglichkeit einer Totalisierung durch inhaltliche Offenhaltung des Endes; die formale To-

---

599

Ebd., S. 7.

talität des Romans wird vor allem durch das zeitliche Gerüst gestiftet, welches Johnson seiner Handlung unterlegt. Johnson stiftet eine Korrespondenz zwischen Anfang und Ende, ohne sich im ersten Satz auf einen inhaltliche Ausgang der Geschichte festlegen zu müssen.

Auch Jahn hat bekanntlich von einer ähnlichen Totalisierungsstrategie Gebrauch gemacht, und zwar im Zweiten Teil des *Flusses ohne Ufer*. Das Tagebuch Horns reicht von »November« bis »November, abermals«. Die formale Geschlossenheit beschränkt sich aber hiermit auf die *Niederschrift*, und wird sogar innerhalb dieses Romanteils zugunsten einer formalen Öffnung zur Trilogie wieder aufgehoben: unter anderem durch die zwei »Anlagen« zur *Niederschrift*, nämlich den sich an das Tagebuch anschließenden »Brief Gustav Anias Horns an seine verstorbene Mutter« und durch die »Ausfertigung« des Testaments. Auf diese Weise konterkariert Jahn die Geschlossenheit einer zyklischen Tagebuchstruktur durch zwei Kapitel, die (im Fall des »Briefs«) in die Vergangenheit bzw. (im Fall der »Ausfertigung«) in die Zukunft verweisen. Er reflektiert noch einmal die Vergangenheit (seit dem *Holzschiff*) und antizipiert gleichermaßen eine Fortsetzung der Geschichte (im *Epilog*). Damit verfügt die *Niederschrift* eigentlich weder über eine geschlossene Kapitelstruktur noch über einen geschlossenen Handlungszeitraum. Sie definiert sich vielmehr als ein Handlungs- und Zeit-cluster, der auf andere Handlungs- und Zeit-cluster zurück- oder vorausverweist und damit das Problem einer Geschlossenheit des Romans auf die zusätzliche Betrachtung von *Holzschiff* und *Epilog* verlagert.

## 10. »Patchwork

Die erzähltheoretische Definition des Erzählwerkes als patchwork, wie sie von Gérard Genette vorgeschlagen wurde, ist ohne einen freiwilligen Verzicht auf Mittel einer »Totalisierung« des Romans, wie sie hier dokumentiert sind, kaum zu denken. Jahns cluster-Technik stellt denn auch eine Entsprechung zum Modell des patchworks dar. Dieses löst innerhalb der Erzähltheorie fraglos ein Paradigma der Romantheorie ab, das in der hegelianischen *Theorie des Romans* von Georg Lukács seinen Höhepunkt (und zugleich die letzte große Ausprägung) gefunden hatte. Während Doderer diesem Vorbild zum Teil noch nachzueifern trachtete, bedient sich der ein offenes Ende ankündigende Augenblicksstil der Romane Jahns und Musils spezifischer Mittel, mit denen die Autoren die Verbindlichkeit des noch bei Lukács favorisierten Romanmodells aufkündigen. Vor allem Jahns Romananfang dient, im Zeichen seiner epiphanischen Bildgebung, der Eingrenzung einer Erzählperspektive. Diese ist entlastet von der Bürde des Vorauswissens oder des Nicht-vorauswissen-Könnens. Jahns, Musils und auch Doderers Erzähler sind dadurch gekennzeichnet, daß sie leisten möchten, was sie nicht leisten können, daß sie dabei leisten, was sie zu leisten vermögen, und daß sie sich aus ihrer Tätigkeit verabschieden, sobald sie ihrem Gegenstand nicht mehr gerecht werden. Die Depotenzenierung des Erzählers, die sich natürlich auch in dessen Unfähigkeit artikuliert, im ersten Satz eines Romans das Ganze anzudeuten, führt zur strukturellen Öffnung der Romane, zum willig akzeptierten Risiko inneren und äußeren Zerfalls.

Die kritische Statur dieser Erzähler ist aber zugleich dafür verantwortlich, daß Musils, Doderers und Jahnns Romane auch dann strukturell nicht mißlingen können, wenn sie aus der möglichen Perspektive ihrer Autoren mißlingen. Was nämlich vom Leser einem Autor angelastet werden könnte, geht von diesem sogleich auf die Erzähler der Romane über. Aus diesem Grunde konnte Doderer einen auf der Kippe der Unvollendbarkeit stehenden Romantorso noch immer souverän vollenden; er projizierte die Krise seines Buches auf den Erzähler, ließ diesen scheitern und ersetzte ihn durch ein (in seiner Kompetenz durchaus nicht fähigeres, aber dennoch funktionierendes) kryptisches Erzählerkollektiv. Auch das Schicksal von Jahnns *Fluß ohne Ufer* fällt in ähnlicher Weise auf die Erzähler der ›Romantrilogie‹ zurück. Und da sie als die Schuldigen erkannt werden können, gibt es kaum einen Grund, das Werk als Dokument dieses Scheiterns nicht auch auszustellen und zu feiern.

### 11. Arme Erzähler

Die Funktion von Jahnns Erzähler läßt sich daher mit derjenigen bei Doderer durchaus vergleichen. Der Erzähler ist mit den Protagonisten gemeinsam an den Ort der Erzählung festgebannt. Seine Funktion beschränkt sich darauf, »Zeugnis gegen Zeugnis« (FoU Ia, 16) abzuwägen. Er muß die Belege, die er für seine Version der Handlung ins Feld führen will, miteinander vergleichen, um zu einer selbständigen Lösung zu gelangen. Wo er sich über einen Tathergang keine Klarheit verschaffen kann, überträgt sich die Unentschiedenheit auf den Gesamteindruck einer Situation – und damit auch auf den Leser. Beispielsweise vermag der Erzähler, mit solch geringen Mitteln ausgestattet, im Zusammenhang mit einem blutig verlaufenden Streit vor Auslaufen des Holzschiffes zu Beginn des Romans die Frage des genauen Tatherganges durchaus nicht zu entscheiden. »Die Beschuldigung des Superkargos *schien* falsch« (FoU Ia, 16, Hervorheb. v. m.). Dies ist alles, was der Erzähler dieses Streites über dessen Hergang mitzuteilen weiß. Allerdings ist Jahnns personaler Erzähler mit jener für den modernen Roman typischen Variabilität ausgestattet, die ihm bald gestattet, den Verlauf der Ereignisse zu durchleuchten und die Psychologie seiner Figuren zu erklären, während sie ihm dieselben Fähigkeiten wenige Seiten später wieder vorenthält.<sup>600</sup> Es ist eine moluskenhafte Unselbständigkeit, welche die Identität des modernen Erzählers definiert. Ihn bestimmt nicht die unbedingte, sondern die gelegentliche Verschmelzung mit dem subjektiven Horizont des fiktionalen Personals. Daneben vermag er sich durchaus zum Kommentator oder Kenner der Verhältnisse aufzuschwingen. Dann unterscheidet er sich vom traditionellen auktorialen Erzähler lediglich durch die formale Geste, nicht aber hinsichtlich eines analytischen Bewußtseins über Anfang und Ende der Geschichte. Vom traditionell auktorialen Erzähler unterscheidet sich der modern personale Erzähler hier

<sup>600</sup> Daß Jahnns Roman »typologisch eine Stellung zwischen auktorialer (Erzähler-Kommentar, -Reflexion; Standortwechsel) und personaler (kein explizit eingeführter Sprecher des Textes; Korrelierung des Erzählten mit der jeweiligen Figurenperspektive) Erzählsituation einnimmt«, und daß er damit ein für die moderne Erzähltradition nicht untypisches Mischungsverhältnis aufweist, war seit Peter Kobbe, *Mythos und Modernität*, a.a.O., hier: S. 135, von der Jahn-Forschung anzuerkennen.

weniger durch dessen mangelnde Reflexionsfähigkeit, durch Wissensverlust u.ä., sondern lediglich durch die Unzuverlässigkeit seiner Fähigkeiten und die sich daraus ergebenden strukturellen Risiken des Romans. Der Erzähler verzichtet auf das Vermögen, *ich* zu sich zu sagen oder mit dem Leser zu einem erzählerischen *wir* zu verschmelzen, kann sich aber darüber hinaus einer erstaunlichen, ihm theoretisch kaum zuzutrauenden Kommentarfähigkeit befleißigen.

So befindet etwa Jahnns Erzähler über eine Hauptfigur des *Holzschiffs* kenntnisreich: »Georg Lauffer fand es nicht unter seiner Würde, dreist, plump, geradezu unmäßig zu lügen, um die Unterhaltungen zu würzen oder Eingang zu halten« (FoU Ia, 62 f.). Ein solcher Satz erfüllt sogar das für auktoriales Erzählen nötige Kriterium der Kommentarahaftigkeit und, mehr noch, der Allwissenheit. Das Zustandekommen des gelegentlichen, auktorialen Wissens wird an dieser Stelle jedoch ebensowenig motiviert oder plausibilisiert wie in eindeutigen Fällen auktorialen Erzählens in der Tradition des Romans (wie z.B. bei Fielding). Es steht dem Erzähler unvermittelt zu Gebote. Vergleichen wir diesen Fall mit dem Erzähler in der *Geschichte des Tom Jones, eines Findlings*, so können wir lediglich das äußere Kriterium der Selbstzuschreibung des Erzählerwissens als ein (allerdings wohl unzureichendes) Merkmal für die Unterscheidung zwischen auktorialem und personale Erzähler benennen. »Da *wir* [...] nicht wohl zu erraten vermögen, von welcher Gemütsart unser Leser ist«, so rasonniert Fieldings Erzähler, »so halten wir es für richtig, ihm hier so früh als möglich kundzutun, daß Mr. Allworthy nicht der geringsten strafbaren Absicht schuldig war, noch, wie sich zeigen soll, je sein wird.«<sup>601</sup> An diesem Beispiel von »Allwissenheit« ist zwar offensichtlich, daß der Erzähler sich eine Kenntnis über Hintergründe und sogar über die Zukunft des Geschehens anmaßt, die im Roman der Moderne nur noch unter ironischen Vorzeichen zu erwarten ist. Einen Blick durch die phänomenale Außenseite der Begebenheiten im Gewande des Erzählerkommentars stellt jedoch die Bemerkung von Fieldings Erzähler nicht weniger dar als diejenige des Erzählers im *Holzschiff*.

## 12. Erzählerisches Verfügen über Vergangenheit

Als Werk eines einmal personalen, aber eben zuweilen auch wieder auktorial operierenden Erzählers bewährt sich Jahnns Roman – paradoxerweise – vor allem im Verfügen über die Vergangenheit. Das überrascht, weil der Erzähler somit dem Bewußtsein seiner Helden in einem sehr zentralen Punkte überlegen ist, nachhilft und jenes Bewußtsein ergänzt. Wenn der Erzähler sich solcher Fähigkeiten bedienen kann, erscheint rätselhaft, weshalb sich die Figuren des Romans, vor allem Gustav Anias Horn, später in der Rekonstruktion der Vergangenheit auf solch umständliche Weise verfangen müssen. Sie leiden unter der Abwesenheit eines Erzählers, den Jahn im Text der *Niederschrift* offenbar nur vorübergehend nicht in Anspruch nimmt. Die Frage wäre also, weshalb es Jahn im Fortgang seines Romans dem Protagonisten und seinen Lesern gleichermaßen schwer macht, indem er einen Erzähler dispensiert, den er bereits einge-

<sup>601</sup> Henry Fielding, *Die Geschichte des Tom Jones, eines Findlings*. Deutsch von R.U. und A. Pestalozzi, hrsg. von Norbert Miller, München, Zürich 1986, S. 42 f. (Hervorheb. v. m.).

führt hat, der also zur Lösung der inhaltlichen Probleme im Roman hier theoretisch zur Verfügung stünde.

Was Jahn in seinem Roman zu problematisieren unternimmt, hält er also seinem Erzähler zugleich kritiklos zugute. Wie sich im Zweiten Teil des Romans zeigen wird, überläßt Jahn zwar die Vergangenheitsreflexion und die Erinnerung bald ausschließlich der *Niederschrift*, also dem Tagebuch eines seiner Protagonisten. Im *Holzschiff* fällt die Vergangenheit jedoch noch vornehmlich in den Zuständigkeitsbereich eines reflexionsfähigen Erzählers. Allein dieser Befund nötigt zu der Feststellung, daß sich das Verhalten der bzw. des Erzähler(s) im Übergang vom Ersten zum Zweiten Teil des *Flusses ohne Ufer* grundlegend ändert. Nichts stünde der Annahme entgegen, im Anschluß an zwei offenbar verschiedene Erzähler von zwei unterschiedlichen Formen der erzählerischen Verschriftlichung im Roman zu sprechen. Hierbei entstünde die Frage, ob Jahn im *Epilog* eine Synthese beider Formen der Niederschrift anstrebte. Aus dem Erzählerwechsel zwischen Teil Ia, und II, ergibt sich jedenfalls die Möglichkeit, sowohl *Holzschiff* als auch *Niederschrift* als Alternativen hinsichtlich des ›Schriftcharakters‹ des Romans zu fassen. Jahns Wiedereinsetzung des potentiell auktorialen Erzählers im *Epilog* die ja zum Eindruck der Traditionalität dieses letzten Teils des Romans durchaus beiträgt, zeigt jedoch, daß Jahn auf der Erzählerebene im *Epilog* keine Synthese der von ihm ausprobierten Möglichkeiten ins Auge gefaßt hat, sondern daß er gleichsam die Rückkehr zur Form des *Holzschiffes* favorisiert. Zumindest auf dieser Ebene des Erzählers wäre ein ausbaufähiges, formales Argument für die Geschlossenheit der Trilogie möglicherweise zu erblicken.

Als Verfügungsinstanz über Vergangenes fällt dem Erzähler des *Holzschiffes* zunächst die traditionelle Rolle des Vermittlers einer Binnenerzählung im Roman zu. Die eingeschobene Geschichte über Klemens Fitte, im Kapitel »Mann, zweihundert Jahre begraben« (FoU Ia, 110 ff.), liefert gerade durch die Wahl traditioneller Mittel ein Beispiel für die Arbeit Jahns mit Bruch- oder Versatzstücken der historisch vorgegebenen Erzähltechnik. Als Kennzeichen der Herauslösung dieser Mittel aus dem Kontinuum der Tradition verwendet Jahn die Technik der Zerklüftung seines Erzähltextes durch eine (jeweils von einem Asterisken markierte) Textzäsur. Im Zusammenhang mit dieser – erst in der Textausgabe der neuen Hamburger Ausgabe wiederhergestellten – Art einer auch graphischen Unterbrechung des Textes erreicht Jahn eine künstliche Verfremdung der herkömmlichen Technik erzählerischer Rückwendungen. Als ein Partikel im Verlauf eines immer wieder unterbrochenen Textverlaufes verliert die erzählerische Retrospektive jene Einklammerung, welche sie als Binnenerzählung kenntlich machen soll. Sie durchdringt alles Erzählen. Die formale Definition der Binnenexistenz der eingeschobenen Erzählung geht verloren. Die Rückwendung erscheint als selbständiger Teil innerhalb einer auf Abwechslung gestützten Erzähldynamik. Durch Einsatz eines konventionellen Mittels erreicht Jahn auf diese Weise eine höchst unkonventionelle Wirkung.

Das angeführte Beispiel steht zugleich ein für Jahns hier noch fast selbstverständliches Verfügen über die Vergangenheit bzw. Vorvergangenheit im Text. Zwar stellt sich ihm das Einbringen der Dimension des Vergangenen als ein technisches Problem dar, nicht aber als die psychologische Aufgabe der Protagonisten. Die Prota-



gonisten werden vielmehr durch das Vermögen des Erzählers, Vergangenes zu präsentieren, in ihrem Erinnerungsvermögen entlastet. Dies bedeutet für Jahn, Erinnerung als Thema seiner Figuren zunächst zu vernachlässigen. Der in der Perspektive der Forschung so sehr auf die Erinnerung festgelegte *Fluß ohne Ufer* entwendet in seinem ersten Teil den Figuren ihr Erinnerungsvermögen, um darüber von Seiten des Erzählers frei verfügen zu können. Dieser Schritt der technischen Integration des Erinnerungsmotivs qualifiziert Jahnns Buch – vom Anfang her gesehen – durchaus nicht als einen Roman, der im Zeichen des Erinnerungsproblems geschrieben ist. Dadurch, daß Jahn Erinnerung von seinen Figuren vielmehr zunächst fernhält, neigt er zur Funktionalisierung, nicht aber zur Problematisierung der Erinnerung. Die Vorentscheidung, die sich im Gebrauch des Erinnerungsmotivs für den Roman bereits im *Holzschiff* ergibt, vollzieht sich durch eine entschiedene Entpsychologisierung,<sup>602</sup> die zugleich beiläufiger vor sich geht, als es sich etwa in Doderers *Dämonen* überhaupt vorstellen ließe. Entpsychologisierung ist bei Jahn nicht (wie bei Doderer) das Ziel und das Ergebnis einer aufwendigen Theorie und Sprache der Außenwelt, des Äußeren. Sie ist nurmehr die Folge eines scheinbar selbstverständlichen Umgangs mit Erzählersouveränität. Diese läßt eine Innenwelt, die sich sodann veräußerlichen ließe, erst gar nicht entstehen.

### 13. Aufkündigung der Erinnerungssouveränität in der *Niederschrift*

Der erzähltechnisch unproblematisierte Zugriff auf die Vergangenheit, als fester Bestandteil der erzähltechnischen Rückwendungsmöglichkeiten des Romans, steht innerhalb des *Holzschiffes* unwidersprochen da. Die Aufkündigung dieser Selbstverständlichkeit erfolgt allerdings bereits auf den ersten Seiten der *Niederschrift*. Die Art des Umgangs mit der Vergangenheit markiert damit ein mögliches Unterscheidungskriterium zwischen *Holzschiff* und *Epilog* einerseits und *Niederschrift* andererseits.

Erinnerung und Erzähler hängen im *Holzschiff* auf enge Weise zusammen, wie anhand des folgenden Beispiels erläutert werden soll:

»Gustav erinnerte sich später, niemals eine köstlichere Nacht verbracht zu haben, Stunden voll süßer Traurigkeit. Gewiß hatte er auch vor dieser Zeit schon Ellena berührt.« (FoU Ia, 43)

Die Erinnerung Gustav Anias Horns im *Holzschiff* ist in diesem Beispiel kein Beleg für dessen freien subjektiven Zugriff auf die Vergangenheit. Dies ergibt sich aus der einfachen Tatsache, daß die Erinnerung – ähnlich den Erinnerungen Ulrichs in Musils *Mann ohne Eigenschaften* – durch einen »Eingriff« des Erzählers vermittelt ist. Es handelt sich darum, »niemals eine köstlichere Nacht verbracht zu haben, Stunden voll süßer Traurigkeit« (FoU Ia, 43). Zunächst einmal wäre hier die Frage, ob es sich bei diesem Satz überhaupt um eine Erinnerung im strengen Sinne handelt? Dies ist insofern nicht der Fall, als die genannte Feststellung (»niemals eine köstlichere Nacht verbracht zu haben, Stunden voll süßer Traurigkeit«), ohne jeden Zeitaspekt auskommt. Es handelt sich nicht um die Erinnerung an ein vergangenes Ereignis, sondern, so könnte man einwenden, um ein (zu einem bestimmten Zeitpunkt getroffenes) Urteil. Zeitlich dimensioniert

<sup>602</sup> Vgl. in anderem Kontext auch Peter Kobbe, *Mythos und Modernität*, a.a.O., S. 149 ff.

– und als Erinnerung klassifiziert – wird das Urteil erst von seiten eines Erzählers, der den Satz mit den Worten einleitet: »Gustav *erinnerte sich später*« (FoU Ia, 43, Hervorheb.v.m.). Erst die zeitliche Versetzung, der Abstand zwischen Erinnerungsakt und Erinnerungtem, qualifiziert den Vorgang hier als Erinnerung. Daß diese Erinnerung Gustav als Figur des Romans zuzuschreiben ist, geht aus dem Erzählten hervor. Daß er es jedoch nicht selbst ist, der diese Erinnerung im Augenblick des Erzählens vollzieht, sondern daß die Erinnerung Gegenstand eines Erzählaktes seitens des Erzählers ist, geht aus dem Kontext der Stelle, gleich aus dem nächsten Satz, hervor. Dieser lautet: »Gewiß hatte er auch vor dieser Zeit schon Ellena berührt.« Die Erinnerung wird eingebettet in eine Reflexion (»Gewiß hatte...«), in einen erzählerischen Kommentar, und diese Einbettung legt sich wie eine Klammer um die zuvor bezeichnete Erinnerung. Sie ist Bestandteil: souveräner und funktionaler Erzähleraktivität.

Die Erinnerung präsentiert sich im Erzählgefüge des *Holzschiffes* durch die Brille des Erzählers hindurch – und kann aus diesem Grunde nicht als »Autonomie« der Figuren gegenüber ihrem Erzähler begriffen werden. Erinnerung zeigt sich als Moment, an dem sich die bemessene Auktorialität des Erzählers bewahrheitet, und die deswegen keineswegs die Grenze dieser Auktorialität markiert.

Jahn erreicht dieses paradox anmutende Ergebnis durch eine diskrete Einmischung seines Erzählers in den Gang der Mitteilung der Erinnerung. Die Bemerkung, »Gustav erinnerte sich *später*«, er habe »[g]leiwiß« zuvor schon Ellena berührt gehabt, seine Hände seien »nicht unschuldig« gewesen usw. (FoU Ia, 43, Hervorheb. v. m.), belegen die erzählerische Vermittlung. Im Anschluß an den Hinweis auf die Nachträglichkeit (genauer: Nachzeitigkeit) der Erinnerung Gustavs – einen unzweifelhaften Erzählerkommentar – sind Feststellungen wie diejenige über die Unschuld seiner Hände (s.o.) keineswegs mehr als personale Rede aufzufassen. Die personale Perspektive der Erinnerung wird durch das Zeitadverb »später« nicht allein gebrochen, sondern auch für den folgenden Zusammenhang gleichsam verschlossen. Die Darstellung erscheint als Angelegenheit eines frühzeitig hinzugetretenen, die Sache sich selbst anverwandelnden Erzählers. Auf diese Weise hat die narrative Integration der Erinnerung durch den Erzähler einen Primat der Erzählung gegenüber der *in ihr* präsentierten Erinnerung zur Folge.

Aus dem Dilemma einer hypertrophen Innerlichkeit der Erinnerung, welches bereits Doderer zu einer kritischen Wendung gegen die Erinnerung veranlaßt hatte, zieht Jahn bereits im *Holzschiff* eine radikale, mit der Tradition der Erinnerungsdarstellung aber scheinbar brechende Konsequenz: Erinnerung ist nicht mehr Raum psychologischer Subjektivität und Selbstreflexivität, sondern Instrument des Erzählers! Sie ist Werk eines Erzählers, der über die Figur des Romans etwas mitteilen will. Dieser Befund nun wäre innerhalb einer traditionellen Poetik wenig bemerkenswert. Er entspricht weitgehend der herkömmlichen Vorgehensweise etwa Storms oder anderer das Erinnerungsmotiv verwendender Autoren und überführt Jahn, als Verfasser des *Holzschiffes*, durchaus einer gewissen Traditionalität im Handhaben des Motivs. Als Vorstufe eines Erinnerungsromans, wie ihn die *Niederschrift* darstellt, kann dieser Befund aber durchaus erstaunen. Anders als Doderer verzichtet Jahn, obwohl er die Innerlichkeit der Erinnerung im *Holzschiff* keineswegs entfaltet oder einsetzt, auf Erinnerung noch

lange nicht. Die Steigerung des Motivs zum Organisationsprinzip der *Niederschrift* besitzt im *Holzschiff* auf diese Weise einen logischen, und auch innerhalb der Tradition leicht zu situierenden Vorläufer. Die Erinnerung bleibt – wenn auch auf ganz andere Weise als später – dem Erinnerungssubjekt entzogen.

#### 14. Elemente der Entsubjektivierung der Erinnerung

Die Technik einer Entsubjektivierung der Erinnerung war im Zusammenhang mit Musils Roman bereits in dem Versuch aufgetreten, den sich Erinnernden, das Erinnerungssubjekt, von der Erinnerung gleichsam »ergreifen« zu lassen. Dies geschah auf eine Weise, die mit der Willkür oder Leistung der Subjektivität nur noch notdürftig zusammenzudenken war. Auch in Prousts Konzept des »mémoire involontaire« und dessen Ziel, den scheinbar analytischen Zusammenhang von Subjektivität und Erinnerung zu lösen, besitzen Jahnns Neuerungen, wie wir sie in der *Niederschrift* kennenlernen und im *Holzschiff* präfiguriert finden, ein gewisses Vorbild. Selbstverständlich entfernen ihn diese Neuerungen auch von dem eben konstatierten Traditionalismus, und zwar in demselben Maße, in dem das Erinnerungssubjekt nicht nur Objekt eines Erzählers, sondern gleichsam ein Objekt der Erinnerungen selbst wird. Dies ist folgendermaßen zu verstehen: Als ein Akt der Bemächtigung von Vergangenen entspricht die traditionelle Verwendung des Erinnerungsmotivs – wie es etwa in Storms Erinnerungsromanen studiert werden kann – einem Vorgang der Subjektivierung. Wie auch immer das Motiv erzählerisch ausgestaltet ist, ob als unvermittelter Impuls eines Erinnerungssubjektes (wie im autobiographischen Roman), als dessen meditative Versenkung (wie z.B. in Storms *Immensee*) oder aber als Gegenstand erzählerischer Rückwendung (wie zuletzt noch bei Jahn): immer besteht die Traditionalität des Motivs in der Ausgestaltung einer Bemächtigung, einer (Wieder-) Gewinnung der Vergangenheit. Diese wird wie ein vergessener, verborgener oder versperrter Raum neu erschlossen. Signifikant dafür ist die Bestätigung der Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die Rückkehr in die Gegenwart und der gleichsam ordnungsgemäße Abschluß der Retrospektive mit Erkenntnisgewinn, also die saubere und endliche Trennung der Vergangenheit von der Gegenwart. Dieser Bemächtigungszusammenhang nun wird bereits bei Musil, erst recht aber bei Jahn zugunsten eines unendlichen Erinnerungsprojektes aufgegeben. Dieses ist insofern unabschließbar, als am Ende der Erinnerung die Vergangenheit nicht klar vor Augen steht, sondern daß lediglich die Tür zu Räumlichkeiten aufgestoßen wurde, die als solche nicht klar zu durchschauen sind und die im Erlebnis des Erinnerungssubjektes unermesslich bleiben. Psychologisch rückt im modernen Roman an die Stelle einer beruhigten Rückkehr in die Gegenwart die Unsicherheit über Auswirkungen und Beschaffenheit der Vergangenheit sowie die Ungewißheit über eine drohende Kontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Auch die Entlastungsfunktion der Erinnerung läßt sich für die Erinnerungssubjekte nicht mehr nachvollziehen. Sie erfahren sich relativ zur Vergangenheit und kehren nicht gestärkt, sondern geschwächt und verunsichert in die Gegenwart zurück. Sie erfahren die Vergangenheit nicht als einen kontrollierbaren Teil ihrer selbst, sondern als einen autonomen, heterogenen Weltab-

schnitt, der auf sie übergreift. Die ›Entsubjektivierung der Vergangenheit‹ greift dabei in diesem Sinne auf die Erinnerungen über, daß sie dem Subjekt die Fremdheit im Eigenen offenbaren.

Daß sie sich die Welt nicht mittels der Erinnerungen erschließen können, dokumentiert sich poetisch in einer irritierenden Eigendynamik der Erinnerungen: im Sachverhalt ihrer Plötzlichkeit, Ungerufenheit und Unverträglichkeit. In dieser Entwicklungslinie steht die Verwendung des Erinnerungsmotivs auch im *Fluß ohne Ufer*. Hier wird die erzählerische Integration des Erinnerungsmotivs, d.h. die narrative Loslösung der Erinnerung von der Willkür des Erinnerungssubjekts mit der Erfahrung eines offenen und ungewissen Erinnerungsprojekts verknüpft.

### 15. Noch einmal: Entpsychologisierung

Jahns Strategie besteht in der Verwandlung der Erinnerung in ein vom psychologischen Erinnerungsvorgang losgelöstes Phänomen, wie sich dies ähnlich bereits in Doderers *Dämonen* beobachten ließ. Jahns Methode unterscheidet sich jedoch wesentlich von Doderers Verfahren der Veräußerlichung, da er die Vergangenheit nicht (wie Doderer) symbolisch objektiviert, sondern narrativiert. Als Bestandteil erzählerischer Handlung werden sie vom psychologischen Erinnerungssubjekt zunehmend gelöst. Sie verwandeln sich in Text. Diese Charakterisierung mag zunächst zweifelhaft erscheinen, sie bezeichnet aber nichtsdestoweniger eine spezifische Differenz zur traditionellen Erzählung subjektiver Erinnerungen, und zwar durch einen intermittierenden, vermittelnden Zwischenschritt, der Jahnn maßgeblich von Storm unterscheidet: die narrative Erläuterung.

Der Prozeß einer *narrativen* Verselbständigung der Erinnerungen und der Vergangenheit kann zunächst deshalb gelingen, weil zwischen der Erinnerung selbst einerseits und der Mitteilung ihrer Quelle, nämlich dessen, der erinnert, eine Verbindung immer synthetisch innerhalb des Textes hergestellt werden muß. Der Inhalt einer Erinnerung ist in der narrativen Form, die ihm gegeben wird, primär ein Stück eines erzählten Textes – und erst sekundär einem Erinnerungssubjekt zugeordnet. Diese narratologisch sekundäre Verbindung zwischen Erinnerung und Erinnerndem muß, auch dies zeigt einen grundsätzlichen Primat des Textes deutlich an, vom Text selbst gestiftet werden. Daß die Erinnerung einer handelnden Figur des Romans angehört, ist das (innerhalb der Erinnerung nicht vorauszusetzende) Ergebnis eines erzählerisch selbständigen Aktes. Wird nun dieser Vermittlungsakt zum Anlaß einer Erläuterung, Kommentierung oder einer Interpretation der Erinnerung genommen, die nicht eindeutig (z.B. im Sinne einer personalen Erzählsituation) dem Erinnerungssubjekt selbst zugerechnet werden kann, so gerät die Erinnerung gleichsam zwischen das Erinnerungssubjekt und den Erzähler bzw. die Erzählung selbst. Dieser Tatbestand ist im folgenden Beispiel (aus dem *Holzschiff*) etwa durch die Tatsache erfüllt, als ein »Ton der Erinnerung« hier als »vergleichbar dem letzten Augenblick eines Gehenkten« ausgegeben wird, noch bevor ein Inhalt der Erinnerung überhaupt präzise angegeben worden wäre. Dieser Inhalt wird hier, streng genommen, sogar durch den Vergleich ersetzt. Seine Formulierung

aber läßt ihn ebenso sehr, noch leichter als Erzählerkommentar erscheinen denn als Assoziation des Erinnerungssubjektes; denn der »Ton der Erinnerung« wird hier ja durchaus nicht mit etwas anderem tatsächlich verglichen, sondern lediglich als vergleichbar mit etwas dargestellt, es fehlt hier also der (mit einem Begriff John Searles zu sprechen:) der illokutionäre Akt, der den propositionalen Gehalt des Vergleiches in einen Sprechakt verwandeln könnte. Dieser Vergleich hängt also gleichsam in der Luft erzählerischer Erwägungen:

»Waldemar Strunck schaute voraus aufs Meer. Und ließ sich von der flaumigen warmen Luft das Antlitz streicheln. Minutenlang wichen die Gedanken von ihm. Der Horizont, der sich auflöst. Irgendein sommerlicher Weg, der bergan steigt, inmitten strotzender Wiesen. [...] Ein schneidender Ton der Erinnerung, unausweichbar, vergleichbar dem letzten Augenblick eines Gehenkten, der den Galgen einsam braundunkel inmitten einer ätzenden bleifarbenen Leere sieht. Waldemar Strunck dachte an seine Heimat und an das Glück seiner Lenden.« (FoU Ia, 50)

»Minutenlang wichen die Gedanken von ihm« (s.o.): Als traditionelle Initiationsfloskel für das »Aufbrechen« einer Erinnerung öffnet dieser Satz die Klammer, innerhalb derer das Vergangenheitserlebnis Platz findet. In dieser Klammer nun ereignet sich eine aber weitaus weniger traditionelle Erinnerungserfahrung: die Erinnerung führt zu keinem konsolidierten Vergangenheitsbild, sondern zur Wahrnehmung eines Horizontes, der sich auflöst. Auch als Erkenntnisvorgang bleibt die Erinnerung ein irritierendes Erlebnis, verbunden mit dem »schneidende[n] Ton der Erinnerung«, der nicht subjektiv, sondern als fremd und bedrohlich erfahren wird. Entscheidend ist Autonomie der Erinnerung, ihre Nichtidentität mit dem Erinnerten, also ein tatsächlich Heteronomieerlebnis, das das Subjekt mit der Erinnerung verbinden muß. Denn der »Ton der Erinnerung« wird von ihm als »unausweichbar« erfahren, als äußerlich, gewaltsam und unkontrolliert.

Auf diese Weise kombiniert Jahn ein diffuses Erinnerungserlebnis, das sich nur in Assoziationen des Erinnerungssubjektes niederschlägt, aber keine Bemächtigung der Vergangenheit und keinen Erkenntniszugewinn zuläßt, mit einer erzählerischen Einbettung und Kommentierung, die auch keinen eigentlichen Erinnerungsakt mehr zuläßt. Als frei flottierende Erinnerungsfragmente können die Assoziationen nurmehr noch von einem Erzähler dem Subjekt zugerechnet werden. Die Erinnerung wird aufgelöst in Erzählaktivität. Dem Erinnerungssubjekt kommen seine Erinnerungen auf diese Weise abhanden, dem Erzählsubjekt fallen sie zu.

Der Prozeß einer derartigen Entsubjektivierung der Erinnerungen im Hinblick auf das Erinnerungssubjekt, das mit der Erinnerung verbundene Fremdheitserlebnis, läßt sich nun bei Jahn wiederum ähnlich beschreiben wie schon bei Musil. Zumindest die Bemächtigung des – fragmentierten und reduzierten – Erinnerungssubjekts durch die Erinnerung wird als Ergebnis einer spezifischen Aufdringlichkeit und Unausweichlichkeit gefaßt: als »schneidender Ton der Erinnerung, unausweichbar, vergleichbar dem letzten Augenblick eines Gehenkten, der den Galgen einsam braundunkel inmitten einer ätzenden bleifarbenen Leere sieht.« (FoU Ia, 50). Der Ausgangspunkt ist das unpersönliche, überindividuelle und keinem Subjekt zugeschriebene Erlebnis, das einen diffusen Inhalt präsentiert. Das Ziel ist ein nurmehr noch formal präsentenes Erinnerungssubjekt, das die Beziehung von sich selbst zu seiner Vergangenheit kaum noch

memorativ zu realisieren vermag. Daß hierbei die Vergangenheit klar hervortritt, ist nicht mehr anzunehmen. Die Erinnerung kommt *wie von außen* auf das Subjekt zu.

## 16. Objektivität und Phantastik der Erinnerungen

Jahns Auffassung einer primären Objektivität der Erinnerungen, die sich hier abzeichnet, dokumentiert sich in differenzierten Beschreibungen des Untergangs der Subjektivität im Akt des Sicherinnerns. »Er versank«, so heißt es über Gustav Anias Horn, »ohne weiter auf sich bedacht zu sein, in die süße Erinnerung der vergangenen Nacht« (FoU Ia, 59). Der ›transitive‹ Gebrauch des Verbums *versinken*, der sich in diesem Zitat findet, ist Indikator des vollständigen Übergangs und Sichverlierens im *Zustand* der Erinnerung. Diese bleibt im Extremfall ohne subjektiven Rest und wirkt statt dessen subjektdezentrierend und subjektauflösend. Die Vergangenheit erscheint auch nicht mehr als Objekt, dessen man sich bemächtigen oder das man von sich trennen könnte. Subjekt und Objekt erscheinen gleichermaßen aufgelöst. Die Erlebnisse, die sich in den Erinnerungen mitteilen, werden »wie ein Spiel mit Zahlen«, »wie eine chemische Reaktion« begriffen (FoU Ia, 59), nicht wie das Produkt eines den Zeitraum zwischen Vergangenheit und Gegenwart überbrückenden Gedächtnisaktes. Mit dieser Abwendung vom traditionell subjektivitätsbestimmten Erinnerungsmodell gelingt Jahn eine Strukturalisierung des Erinnerungsmotivs, d.h. eine Befreiung der Erinnerung für strukturelle Zwecke des Romans. Dieser Gebrauch des Motivs wird allerdings eigentlich erst in der Fortsetzung zum *Holzschiff*, also in der *Niederschrift*, bedeutsam. Die Kontinuität des *Flusses ohne Ufer* bewährt sich nicht etwa auf inhaltlicher Ebene, auf welcher Jahn lediglich das Auftreten von direkten Widersprüchen zu vermeiden sucht, sondern im Hinblick auf ein sich entwickelndes Erinnerungskonzept. Dieses Konzept weist durch den Grad der Objektivierung, welcher den Erinnerungen zuteil wird, bereits im *Holzschiff* über sich selbst hinaus, indem die Möglichkeiten, die der Autor hier angelegt hat, und deren Originalität anzuerkennen ist, in seinem Verlauf keineswegs erschöpft, ja noch nicht einmal zureichend expliziert werden. Im Erinnerungsmotiv liegt ein das *Holzschiff* für eine Fortsetzung in der *Niederschrift* prädisponierendes Strukturreservoir.

Bereits im *Holzschiff* formuliert Jahn jedoch auch einen spezifischen Grund für eine Objektivierung oder ›Ontologisierung‹ der Erinnerung. Er besteht in einem Bestehen auf der paradoxen ›Selbständigkeit‹ der Erinnerungen gegenüber den Erinnerungssubjekten. Denn jene unterliegen Veränderungen, auch Verklärungen, die zwar vom Erinnerungssubjekt ausgehen mögen, die aber dennoch der Willkür der Subjekte weitgehend entzogen sind. Erinnerungen zeigen sich gerade darin vom Subjekt unabhängig, als sie auf dieses Subjekt in einer Weise reagieren, die sich nicht bewußt verändern läßt. Die Eigendynamik der Erinnerungen, auch noch dort, wo diese Eigendynamik nur zum Schein besteht und in Wirklichkeit einen Ausdruck der Wünsche des Subjekts darstellt, kreiert für das Subjekt ein Fremdheitserlebnis. Die Erinnerungen wirken befremdend auf das Subjekt, da es dieses auf Nichtübereinstimmung mit sich selbst hinweist.

Hierbei wird zunächst eine Differenz zwischen Vergangenem und Erinnertem bedeutsam. Gerade der »große Schatz des Unwiderbringlichen« nämlich, den Jahn in der Erinnerung verortet, ist mit der Objektivität des *Vergangenen* nicht identisch. Dieses Vergangene mag an und für sich unveränderlich geschehen und beschaffen sein. Es tritt uns aber in dieser Unveränderlichkeit retrospektiv nicht gegenüber. Der Grund für die Verselbständigung ergibt sich hiermit aus der Verwandlung von Vergangenheit in Erinnerung. »Erinnerungen« sind es, so erklärt Jahn, die beispielsweise »kostbarer werden mit der Zeit« und deren Reifeprozess sogar eine zunehmende Verklärung »mit kleinen Unwahrheiten« miteinbegreift (FoU Ia, 62). Erinnerungen sind veränderlich und gerade aus diesem Grunde mit der – mit sich selbst identischen und unveränderbaren – Vergangenheit nicht zu verwechseln.

Die progredierende Entfremdung zwischen Vergangenheit und Erinnerung ist auf den jeweils aktuellen Gegenwartsbezug der Erinnerungen zurückzuführen. Dieser gilt für die Vergangenheit naturgemäß nicht gleichermaßen. Im Fahrwasser des Zeitfortschrittes können sich vielmehr nur die Erinnerungen um so mehr verändern, je weiter sie sich von der Quelle der Vergangenheit entfernen. Dagegen behauptet sich die Unveränderlichkeit der Vergangenheit gleichsam als objektiv. Entsteht oder bewahrt sich der »Schatz der Erinnerungen« als Reservoir der Vorstellungswelt der Gegenwart deshalb im Prozess dieser Verungleichzeitigung von Erinnerungen und Vergangenheit, so gerät er unter den Verdacht, gemacht zu sein. Zwischen Erinnerung und Gegenwart muß damit ein Verhältnis der Regularität und der Verlässlichkeit erst gestiftet werden. Die Verlässlichkeit und Verselbständigung der Erinnerung, die hierdurch zum Teil gestiftet, zum Teil auch bestätigt wird, dient hiermit dem Abstand zur (objektiven) Vergangenheit ebenso wie demjenigen zur (konstruierenden und projizierenden) Gegenwart.

»Erinnerungen, die kostbarer werden mit der Zeit, der große Schatz des Unwiderbringlichen, den man allmählich mit kleinen Unwahrheiten verklärt« (FoU Ia, 62): Der gesamte Erinnerungskomplex wird von der Vergangenheit sowohl als von der Gegenwart entkoppelt. Er sitzt wie ein Keil zwischen zwei Bereichen des Empirischen. Die in Erinnerungen enthaltenen Unwahrheiten werden als festes Ingredienz und Folgepotential des »Schatzes« gerechtfertigt, deshalb sind die Erinnerungen in Jahnns Perspektive sowohl von der Vergangenheit wie von der Gegenwart, den zwei Wahrheitsbereichen, zu trennen. Auf diese Weise wird in Jahnns Roman – und zwar unterhalb der später aufgedeckten Mordgeschichte – ein gleichsam doppelter, nämlich wahrheitsfreier, phantasiegesättigter Boden von Erinnerungen eingezogen.

#### 17. Erinnerungen als Vergänglichkeitsmetaphern

»Man sieht das Gewesene«, so kann auf dieser Basis der Erinnerungsbefund im *Holzschiff* lauten, »wie in einem Block aus Bernstein längst totes aber unverwestes Getier, in seiner Form dem Zweck des Lebens getreu« (FoU Ia, 62).

Erinnerungen, als das Sehen des Gewesenen, sind, wie die Metaphorik dieses Zitats zeigt, für Jahn in den Komplex von Körperlichkeit und Verwesung eingeordnet,

der für den gesamten Roman bestimmend bleibt. Das hier von Jahn verwendetete Bild beschreibt Vergangenheit als einen in die Erinnerungen eingeschlossenen, leblosen, aber körperlich erhaltenen Stoff. Über ihn ist mittels der Faktizität der Vergangenheit oder der Gegenwart nicht zu richten. Das Vergangene bleibt eingeschlossen. Es besitzt im fest einschließenden Medium der Erinnerung indes eine Existenzgrundlage von gleichsam poetisch ausreichender Solidität und Festigkeit. Denn das Gewesene bleibt einerseits sichtbar (»Man sieht das Gewesene«), und seine Form stellt sich »dem Zweck des Lebens getreu« für den Betrachter dar. Dies bedeutet, daß das Vergangene trotz aller Eingeschlossenheit und Totheit sein vergangenes Leben dennoch erkennbar macht. Daß seine »Form dem Zweck des Lebens« entspricht, heißt allerdings noch nicht, daß es seine ursprüngliche Form beibehalten hat. Es ist nur unverwest. Auch für Jahn war der Zweck des Lebens eine durchaus unangebbare Sache. Diesem Zweck »getreu« zu sein, heißt also nur, ein Maß an Zweckmäßigkeit erkennen zu lassen, die (mit einem Ausdruck Kants gesprochen) einer Regel folgt, welche wir nicht angeben können. Die Erinnerungen, wenn wir Jahns Bild auf diese zurückbeziehen, geben also nur ein lebensähnliches Bild der Vergangenheit wider. Diese Vergangenheit aber ist tot. Sie präsentiert sich nur in einem vielleicht trügerischen Maß der Wohlkonserviertheit, wobei gerade die Eingeschlossenheit, die das Verwesen verhindert, eine Veränderung, Verdichtung und Erstarrung des Eingeschlossenen mit sich bringt. Das Gegenmittel gegen die Verwesung, hier die Erinnerung, bringt also einen der Verwesung entsprechenden, wenn auch nicht äquivalenten Veränderungseffekt. Sie ist ein Verwesungserersatz und damit eine Vergänglichkeitsmetapher.

Die Macht des Raums, in dem das Vergangene eingeschlossen und zugleich dargeboten ist, wird auf diese Weise von Jahn radikal und emphatisch verteidigt und verfochten. Die feste Form, welche der Vergangenheit im Stadium seiner Erinnerung zur Verfügung gestellt wird, ist nur der Teil eines poetischen Raums und eines semantischen Systems, das vielleicht Zurichtungen und Veränderungen der Bedeutung in vieler Hinsicht bereithält; sie ist aber doch ein Raum, dessen Macht eindrucksvoll demonstriert werden kann, wie das Medium der Erinnerung, die dem *Holzschiff* folgende *Niederschrift des Gustav Anias Horn*, lehrt.

In dieser Perspektive behält die Erinnerung ihre Verfremdungsqualitäten als Ordnungstechnik auch im Dienste der Erzählung bei. Als ein Medium, das der Vergänglichkeit ebenfalls unterworfen ist, wirkt es verändernd auf das Vergangene ein, sofern dieses erinnernd vergegenwärtigt wird: »Das menschliche Verhalten in der Vergangenheit wird schlackenloser« (FoU Ia, 62). Durch ihre Fähigkeit der Klärung der Vergangenheit kommt der Erinnerung ein narrativer »Dispositionsvorteil« zu. Die schlackenlos gewordene Vergangenheit paßt sich dem Rückblick aus der Gegenwart restlos ein. Sie bleibt eingegossen in einen gegenwärtigen Stoff, das Bernstein der Erinnerung. Die Schlackenlosigkeit des Erinnerungten folgt aus einem Prinzip der »memorativen Ökonomie«: Wie auch das Bernstein keine Lücken um das eingeschlossene Objekt freiläßt, paßt sich auch die Komplexität der Vergangenheit der perspektivischen Begrenzung des Gedächtnisses an. Diese Begrenzung bleibt, zumal sie von Jahn keinerlei eigener Reflexion unterzogen wird, frei von psychologischer Terminologie. Das Prinzip der perspektivischen Verkürzung, wie es Musil als elementaren Bestandteil des Erzählens



beschrieben hatte, wird als Eigenschaft der Erinnerung erkennbar, ohne mit den üblicherweise psychologischen Begriffen ausgestattet zu sein. Ohne diese explizite Psychologisierung eines traditionell psychologischen Prozesses auskommend, ist deswegen auch die besondere Qualität der Erinnerung, klärend auf das Vergangenheitsbild einzuwirken, mit psychologischen Mechanismen oder Gegebenheiten weder zu erklären noch zu vermischen. Jahnns Leistung besteht hier also darin, Erinnerung als ein nicht der Psychologie entlehntes Mittel der Poetik einzusetzen und nutzbar zu machen.

### 18. Unrekonstruierbarkeit der Erinnerungen

Im Zusammenhang mit der gleichsam in der Erinnerung verkapselten Vergangenheit ereignet sich auch Jahnns direkter Vorstoß zum Roman der Erinnerung, der sich im *Holzschiff* ankündigt. Er liegt begründet in einem unmittelbar *sinnstiftenden* Vermögen der Erinnerung.

Trotz der verunsichernden Wirkung, welche die Erinnerung auf das Erinnerungssubjekt ausübt, vermag die Erinnerung die Aufgabe einer Konstituierung und Vergeisserung der Wirklichkeit zu lösen, und zwar gleichsam im nachhinein. Denn die nachträgliche, retrospektive Sinnstiftung ist von der Frage einer möglichen Verzerrung der Verhältnisse *post factum* unbetroffen. Aus der zuvor beschriebenen ›Objektivierung‹ der Erinnerungen folgt nämlich, daß sie am Kriterium *empirischer* Objektivität nicht mehr zu messen sind. Die Frage, ob »Schein und Widerspruch in den Ereignissen« (FoU Ia, 62) ist, wird obsolet, sobald das Existenzrecht des Erinnerten durch die Erinnerung a priori abgesegnet wird. Und genau dies ist in charakteristischer Weise bei Jahnns Fall.

Der Inhalt der Erinnerung verfestigt sich, analog zum Bild des in Bernstein eingeschlossenen Getiers, zu »etwas Kristallische[m] wie in surrealistischen Träumen« (FoU Ia, 62). Ihm ist durch eine Konfrontation mit der empirischen Wirklichkeit nurmehr deskriptiv, aber nicht mehr kritisch zu begegnen. Die Erinnerung ist von der Überprüfung in der Wirklichkeit nahezu ausgeschlossen, und dies schon deshalb, weil die Vergangenheit, an der man sie überprüfen könnte, vergangen ist und nurmehr als mumifiziertes, verwestes oder unverwestes, aber jedenfalls mit seiner vergangenen Identität nicht mehr identisches Relikt zur Verfügung steht. Der hohe Objektivitätsgrad der Erinnerungen manifestiert sich in einer Ersatzrealität bzw. in einer Ersatzobjektivität, die an die Stelle der Gegenwart dessen getreten ist, was eben vergangen ist. Die sinnstiftende Qualität der Erinnerungen ist die Auswirkung der Tatsache, daß sie den Rest dessen bieten, was im übrigen verloren ist. Denn sie bieten daher, so wenig es im Einzelfall auch sein mag, doch etwas, was sich durch keinen Kunstgriff nachträglich herstellen ließe.

Die Unfähigkeit, Erinnerungen herzustellen, zeigt sich im *Holzschiff* nirgendwo deutlicher als gerade an der Unfähigkeit, fehlende Erinnerungen durch etwas anderes zu kompensieren. Anstelle einer Kompensationsfähigkeit, auch anstelle einer simplen Gegenwartsfixierung, fällt daher an Jahnns Figuren im *Holzschiff* gerade die Unfähigkeit ins Auge, sich zu erinnern (vgl. z.B. FoU Ia, 64, 67). So sehr sich die Erinnerungen

auch verfälschen lassen, und so sehr sie sich unwillkürlich verändern mögen mit den Jahren, so wenig läßt sich eine verlorene Erinnerung ersetzen. Der Erinnerungsgehalt steht, unbeschadet seiner eventuell zweifelhaften Wahrheitsfähigkeit, fest da – oder gar nicht. Die Erinnerungen sind da oder nicht da; sie lassen sich nicht rekonstruieren. Die Vergangenheit repräsentiert einen Kern der Wirklichkeit, der in Erinnerungen fest aufgehoben ist.

An verlorene Erinnerungen ist auf keinem Umweg zu gelangen. Die Vergangenheit solcher verlorener Erinnerungen ist definitiv verloren. Das hiermit zusammenhängende Unvermögen, Erinnerungen gleichsam nachzuproduzieren, ist zu erklären mit dem Fehlen eines Beobachtungsbelegs, der als Ermöglichungsgrund des Erinnerens fungieren könnte. Es findet sich in der Gegenwart, in der Erfahrungswelt, die sich aktuell wahrnehmen ließe, kein Anhaltspunkt für eine Rückwendung zur Vergangenheit, denn dieser Anhaltspunkt kann immer nur in einer Erinnerung selbst gegeben sein. Auf diese Weise erhalten die Erinnerungen einen Rang von Rarität, Besonderheit und Positivität, der ihrer bislang beschriebenen Funktion kaum zu entsprechen scheint.

#### 19. Erzählrelevanz der Erinnerung

Die Unrekonstruierbarkeit der Erinnerungen läßt nun aber auch die erzählerische Relevanz der Erinnerung erahnen. Diese zeigt sich nirgendwo deutlicher als im Modus eines Fehlens von Erinnerungen. Wo nichts erinnert werden kann, bleibt auch dem Erzähler, der sich auf Vergangenes verlegt, wenig zu tun. Und dies weist nicht zuletzt die Unfähigkeit des (wie oben bereits festgestellt) auktorial agierenden Erzählers aus, die fehlende Erinnerung seiner Romansubjekte zu ergänzen und zu kompensieren. Die Erinnerungen bieten gleichsam den Rohstoff, dessen Bedeutsamkeit mit seiner Knappheit wächst. Und sie ziehen als solche dem Erzähler in seiner Erzählfähigkeit feste, unüberschreitbare Grenzen.

Wenn die Vergangenheit nicht anders als durch Erinnerung zu präsentieren ist, so steigt hierdurch diese Erinnerung zugleich in den Rang eines notwendigen Filters zwischen der Vergangenheit als Material des Erzählens und der erzählerischen Gegenwart als Ort seiner erzählerischen Darbietung auf. Erinnerung ist erzählkonstitutiv, insoweit das Erzählen sich überhaupt mit der Vergangenheit beschäftigt. Denn sie ist das einzige Mittel, sich ein von der Gegenwart fest unterschiedenes und getrenntes Material zu erschließen und zu vergegenwärtigen. Sie gewährt also im Roman Jahnns der Vergangenheit Eingang ins Medium der Erzählung. Und dies ist in diesem Fall in erhöhtem Maße so. Denn Jahnns suspendiert seinen auktorialen Erzähler, welcher dem mangelnden Erinnerungsvermögen der Erzählsubjekte nachhelfen könnte, immer mehr. Erinnerung ist das Exempel, an dem sich die Unzuverlässigkeit und Angekränkeltheit dieses Erzählers in seiner Auktorialität erweist. Fälle von Erinnerungslücken lassen sich durch diesen Erzähler nicht mehr ausgleichen. Indem sie sich im Verlaufe des Romans häufen, erwecken sie den Eindruck einer strengen Unumgänglichkeit des Erinnerungsfilters. Erinnerung liefert den Grund für das Eindringen der Vergangenheit ins (von dieser notwendig unterschiedene) Medium der Erzählung, und ihr Fehlen ist die Ursache

eines Vergangenheitsmangels, von dem die Handlung des *Flusses ohne Ufer* zunehmend bedroht wird. Angesichts des Zurücktretens des auktorialen Erzählers und der Zweifel, die seinen Autor bei seiner Verwendung offenbar immer mehr bedrängten, stellt die offensive Problematisierung des Vergangenheitsbezuges, wie sie die *Niederschrift* schließlich in die Tat umsetzt, eine konsequente, ja unvermeidliche Entwicklung dar.

## 20. Bedrohte Auktorialität des Erzählers, aktive Eigendynamik der Erinnerung

Erinnerung markiert den – zum Teil auch nur geringfügigen – Grad der Emanzipation des Textes gegenüber seinem vergangenheitlichen Material. Der Text braucht die Erinnerung, um sich der Vergangenheit zu bemächtigen. Diese Vergangenheit tritt aber zur Erzählung gleichsam nur unter bestimmten Bedingungen hinzu und ist kein unhintergehbare Ingredienz des Erzählens mehr (wie sich dies besonders Doderer noch darstellte). Denn der Roman muß sich ja durchaus nicht unbedingt mit Vergangenem beschäftigen. Ihm bleibt die Gegenwart. Im Hinblick auf die Bindung des Erzählers an die Zeit der Gegenwart und auf die Unfähigkeit, Vergangenheit von sich aus zu ergänzen, wird ein Teil der Aufgaben eines auktorialen Erzählers hierdurch obsolet. Der auktoriale Erzähler Jahnns nämlich kommt als Träger einer traditionellen Allwissenheit (einer wenn auch problematischen, so doch nicht untypischen Erscheinungsweise des auktorialen Erzählers) nicht in Betracht. Er beschränkt sich vielmehr darauf, Kommentaranstanz der Handlung und Vermittler der gegebenen Erinnerungen zu sein. Auch in dieser letztgenannten Funktion wird er mit Beginn der *Niederschrift* durch den hier eingesetzten Ich-Erzähler dispensiert. Diese Beschränkung der Auktorialität liefert Jahnns zugleich ein Argument für einen personalen Erzähler, der von hier ab in seinem Roman seine Berechtigung erhält.

Im Zuge der Beschränkung des Erzählers erweckt der Roman Jahnns aber bereits im *Holzschiff* zuweilen den Eindruck, als übertrage er die Autonomie des verlorenen auktorialen Erzählers auf die Erinnerung selbst. Wenn etwa eine Äußerung Waldemar Struncks einsetzt, nachdem seine »Erinnerung zum Schauspiel auf dem Vorschiff zurückgekehrt war« (FoU Ia, 84), so gesteht diese, hier zitierte Formulierung – wenn auch metaphorisch – der Erinnerung eine Dynamik und Eigenbewegung zu, die dem Erinnerungssubjekt selbst fehlt. Erinnerung wird zum Exempel einer vom auktorialen Erzählsubjekt zunehmend gelösten Erinnerungsautonomie. Diese bewegt sich von sich aus, wohin es sie zieht, der sich Erinnernde, auch der Erzähler, muß ihr folgen. Aufgrund des Antoßes, den Waldemar hier von der Erinnerung empfängt, kann der Erzähler die Eigenbeweglichkeit seiner Figur nun aber gleichsam zurückerwerben. Die Erinnerung, die Waldemar hierhin und dorthin führt, stößt die Figur an und bringt sie in Bewegung. Dabei wirkt die intentionale Selbständigkeit der Erinnerung, das sich Richten auf Gegenstände und Sachverhalte, auf das Subjekt der Erinnerungen gleichsam aktivierend zurück, obwohl dieses selbst sich in seinem Erinnerungsverhalten möglicherweise ganz passiv verhält.

## 21. Agrammatische Dynamisierung der Erinnerung

Grammatische und stilistische Beobachtungen bestärken den Befund einer (Re-)Dynamisierung der Figuren durch Erinnerung – und dadurch der Erinnerung selbst. Ihr hervorstechendstes Indiz ist die spezifische, im Kontext von Erinnerung sonst ungebräuchliche Verwendung des Indikativs: »Gustav erinnerte sich, am Meeresstrand mehrmals gesehen zu haben, die erwachsenen männlichen Krabben *warfen* sich mit besonderer Gier auf noch unentwickelte Weibchen« (FoU Ia, 91, Hervorh. v. m.). Die Grammatik verlangt im Fall eines Hauptsatzes wie »Gustav erinnerte sich [...]« entweder eine daß-Konstruktion oder aber einen Konjunktiv als Fortsetzung im Nebensatz. Sie fordert keinesfalls einen Hauptsatz, wie ihn Jahnn an dieser Stelle liefert. Die Außerkraftsetzung der grammatischen Subordination des Erinnerungsinhalts unter den (sprachlichen) Akt der Erinnerung stellt (in dem zitierten Satz) zwischen den beiden formalen Elementen sprachlicher Erinnerung, dem illokutionären Akt und dem propositionalen Gehalt des Sprechaktes, ein formales, agrammatisches Gleichgewicht her. Die Erinnerung wird gegenüber dem Erinnerungsakt aufgewertet und ihr sozusagen gleichgestellt. Dieses Gleichgewicht hat in Anbetracht der devianten Verwendungsform des Indikativs hier einen eher beschwörerischen Stellenwert. Denn es stellt eine temporale Gleichheit der Vergangenheit (des Erinnerungsgehaltes) mit der Zeit ihrer Vergegenwärtigung her, die gewöhnlich nicht gegeben ist. Die grammatische Anverwandlung des Erinnerungsinhaltes an den Akt seiner Erinnerung durch den Indikativ (der den Nebensatz in einen zweiten Hauptsatz verwandelt) wirkt schwerfällig und stört den organischen Lesefluß. Die Dynamisierung der Erinnerung, die sich sowohl auf die Bewegung wie auf den Einfluß der Erinnerungen im Verhältnis zur Gegenwart bezieht, bedeutet also nicht unbedingt eine größere Beweglichkeit und damit Integrationsfähigkeit der Erinnerungen. Die Dynamik der Erinnerung zeigt sich in dem angegebenen Beispiel vielmehr in Gestalt einer Retardation und Aufhaltung der Bewegung. Die Erinnerung wirkt als Störfaktor im Getriebe intentionaler Akte und im ›Betrieb des Lesens‹.

Der auf diese Weise gestörte Lesefluß, das grammatische und das stilistische Vergehen, emanzipiert das Erinnerte jedoch im Sinne der oben beschriebenen Objektivierung der Erinnerung (bzw. des Erinnerten) von seiner Rolle als Funktion des reibungslosen psychologischen Erinnerungsgeschehens. Der Inhalt der Erinnerung tritt für Jahnn als selbständiger, gleichgewichtiger Teil des Erzählens auf und reibt sich gerade hierdurch am scheinbar selbstverständlichen Vorgang des Erinnerns. Der Erinnerungsgehalt bedarf aber auch für Jahnn noch immer der Einklammerung mittels der Floskel, *jemand* erinnere sich, wenn auch nurmehr noch im Sinne einer eingehaltenen Konvention, und er offenbart seine Stör- und Sperrkraft gerade innerhalb des aus dem Takt geratenden Satzgefüges. Der grammatikalische Formfehler macht dabei die Höhe eines Preises deutlich, den – für einen Erzähler oder Romanautor ungewöhnlich – zum Zwecke einer narrativen Verselbständigung des Erinnerungsinhaltes Jahnn zu entrichten bereit ist. Er tut dies nicht im Zuge eines grundsätzlichen formalen Fort- und Überschrittes, wie man ihn bei Autoren wie James Joyce antrifft, sondern in Form einer gleichsam offensiven Inkonsequenz. Jahnn, anders als Joyce, verharrt im grammati-

schen und semantischen Rahmen traditioneller Erzählkunst und durchbricht diesen Rahmen nur an einzelnen, signifikanten Stellen. Er will die Form des Romans und des Erzählens nicht radikal in Frage stellen, sondern vermag nur einzelne Probleme, wie das Problem der Erinnerung und der Vergangenheitsrepräsentation, nicht mehr zufriedenstellend in diesem Rahmen zu lösen. Seine Bereitschaft zur Inkonsequenz ist aber dabei Zeichen eines von ihm erkannten und bearbeiteten Problems, nicht handwerkliche Schwierigkeit.

## 22. Synchronisierung der Vergangenheit

Bedeutsam ist, daß durch Jahnns Verfahren der indikativischen Schilderung des Erinnerungsgehaltes nicht die Vergangenheit präsentischer, gleichsam objektiver vor uns tritt, sondern daß lediglich eine grammatikalische Gleichordnung von Vergangenheit und Erinnerung hergestellt wird. Die Vergegenwärtigung des Vergangenen geschieht also um des Preises seiner vollständigen Einziehung in die Erinnerung. Die Vergegenwärtigung läßt zwischen Erinnerung und Vergangenheit, Erinnerung und Erinnerungsinhalt, keine Zwischenstufe, keinen Unterschied mehr erkennen. Die Nichtidentität der Vergangenheit, mit Adornos berühmter Formel gesprochen, besteht nicht länger fort. Vergangenheit wird Teil der Erinnerung – und damit vollständig abhängig von der Erinnerung. Zugleich aber wird die Erinnerung, die solches leistet, durch grammatische Besonderheit ein selbstverständlicher Bestandteil der selben Zeitebene (hier des sog. epischen Präteritums), von der sich die Erinnerung doch inhaltlich abhebt. Das diachrone Zeiterlebnis, die Erinnerung, wird also mit der Gegenwart des Vorgangs der Erinnerung synchronisiert. Vergangenes kehrt in Gestalt einer Erinnerung in die Gegenwart ein.

Wem dies eher unauffällig und gesucht erscheint, der möge sich vor Augen führen, daß die allgemeine Auffassung, wonach die *Vergangenheit* etwas Objektives ist, gewöhnlich die Erinnerung dominiert. Hier, bei Hans Henny Jahn, ist es nun umgekehrt: Erinnerung wird nicht als Teil der Wiedergabe der Vergangenheit, als Annäherungsversuch an etwas vergangenheitlich Gegebenes betrachtet. Jahn kehrt dieses Verhältnis um: Vergangenheit ist nur, insofern sie in der Erinnerung erscheint. Jede Regulation der Erinnerung durch die Vergangenheit, jede Belehrung und Anreicherung der Erinnerung, wie sie z.B. in der Programmatik Doderers ihre Stelle hat, wird damit unmöglich gemacht. Erinnerung mag sich aus der Vergangenheit ergeben haben, sie ist aber nicht mehr nachträglich an dieser Vergangenheit zu relativieren. Denn Vergangenheit ist nur noch im Medium der Erinnerung verfügbar. Erinnerung stellt also einen absoluten Rahmen dar. Was in ihm erscheint, kann – wenigstens insoweit es für Jahn in Betracht kommt – nicht außerhalb seiner erscheinen.

Aus diesem Grunde stellt das Erinnerungsprojekt Gustav Anias Horns den Erzähler nun nicht nur vor erzählpraktische, sondern auch vor fundamentalere, erinnerungstheoretische Probleme: Wie soll jemand in der Erinnerung etwas finden können, wenn er nicht in die Vergangenheit zurückkehren kann, um aus ihr die Erinnerung gleichsam direkt zu speisen? Dem Erinnerungsprojekt der *Niederschrift* werden nach

dieser Voreinstellung enge Grenzen gezogen, weil es die Vergangenheitskonzeption von Jahn so will – und in diesem Sinne vorentschieden hat. Vergangenheit ist nur durch Erinnerung! Wer mit der Erinnerung Schwierigkeiten bekommt, kann diese nur ermuntern, neu anstoßen und dynamisieren, aber nicht neu ausstatten oder restituieren.

### 23. Evidentieller Stil und Erinnerung im *Holzschiff*

Die verhältnismäßig spärliche Verwendung umfangreicherer Erinnerungen im *Holzschiff*, die einen kaum verwunderlichen Unterschied zu den folgenden beiden Teilen des *Flusses ohne Ufer* deutlich markieren, nimmt sich im Vergleich mit den formalen Auffälligkeiten, die den Gebrauch der Erinnerung hier kennzeichnen, immer noch umfangreich genug aus – um rätselhaft erscheinen zu können. Jahn verwendet nicht nur, er strapaziert im frühen, als eigenständig geplanten *Holzschiff* ein Mittel der Erzählung, das er hier eigentlich kaum brauchen kann. Denn das Rätsel der Geschehnisse liegt hier in der Gegenwart, nicht in der Vergangenheit. Das Motiv der Erinnerung, dessen Einführung erst die Fortsetzung des Romans (und hier hervorragend) motiviert, wirkt innerhalb des Ersten Teiles unzureichend determiniert. Der Sinn der Erinnerung als Strukturmittel der *Niederschrift* erklärt deren Verwendung im *Holzschiff* mithin nur unzureichend.

Was ihr tatsächliches Vorkommen anbetrifft, so bleiben die Erinnerungen im *Holzschiff*, trotz des Fortschrittsüberschusses ihrer theoretischen Entwicklung, hier eingebunden in die Ereignismetaphorik, die nicht nur den ersten Satz, sondern das gesamte *Holzschiff* charakterisiert. Es wäre jedoch zu fragen, ob Jahn sich nicht mit der Theorie der Erinnerung, welche er im *Holzschiff*, wie dargestellt, entwirft, in Widerspruch mit dem Ereignischarakter seines Romans befindet.

Dies ist folgendermaßen zu verstehen. Bereits im Falle Musils war (im Rahmen dieser Arbeit) das Spannungsverhältnis zwischen der Entscheidung, eine Geschichte *nicht* zu erzählen, und der gleichzeitigen erzählerischen ›Anwendung‹ von Erinnerungen konstatiert worden. Dieses Spannungsverhältnis hatte zu Problemen bei der Fertigstellung und formalen Integration des Werkes geführt – oder diese doch maßgeblich verstärkt. Es hat zunächst den Anschein, als bilde sich dieser Konflikt zwischen einem narratologisch problematisierten Text und einem narrativ bewährten Erzählmittel auch im Falle Jahns ab. Der evidentielle Stil des *Holzschiffs* erscheint als Alternative zur Vergangenheitsorientierung, die in der Arbeit mit Erinnerungen besteht. Die Ereignismetaphorik macht Erinnerung überflüssig, da der Roman hier auf Gegenwärtigkeit, nicht auf Vergangenheitlichkeit setzt. Ähnlich wie Doderer würde diese Maßnahme bei Jahn einem antipsychologischen Impuls folgen. Erinnerungen werden, als Agenten eines narrativen Psychologismus, für den Roman untauglich und durch Jahns evidentiellen Stil ersetzt. – Da nun Jahn aber bereits im *Holzschiff* auf Erinnerungen durchaus nicht verzichtet, ist nur die Frage, ob dies einen Rückschritt impliziert – oder einen Fortschritt kaschiert.

Erinnerungen im *Holzschiff* werden, indem der Autor sie in die Erzählung bildartig einfügt, in einem gewissen Sinne subjektuntauglich. Ihre Objektivierung läßt sie als Störmomente einer auf Gegenwärtigkeit angelegten Erzählung erscheinen. Auf Grund

der temporalen Gleichschaltung von Erinnerungsakt und Erinnerungsgehalt – vorgeführt am Beispiel der indikativischen Präsentation des Erinnerungsgehaltes – ist mit der Objektivierung aber zugleich ein Maß an grundsätzlicher Vergewärtigung verbunden, das mit dem evidentiellen Stil des *Holzschiffes* harmonisiert. Die Synchronisierung der Vergangenheit mit der Gegenwart paßt den vergangenheitlichen Erinnerungsgehalt an die Gegenwart an, in welcher erinnert wird. Erinnerungen aktivieren die Vergangenheit als gegenwärtig und sorgen für eine Evidenz der Vergangenheit im Rahmen der Gegenwart. Insofern stellen sich evidentieller Stil und Erinnerungen als Komplemente dar, die einander nicht bekämpfen, sondern ergänzen. Als autonome Einheiten des Erzählens werden sie – in einem unerwarteten und spezifischen Sinne – wiederum erzähltauglich.

Als gegenwärtige ›Aufbewahrungszellen‹ des Vergangenen fügen sich Erinnerungen in die evidenten Gegenwartsbestandteile gleichberechtigt ein. In dieser Perspektive hätte Jahnn damit Probleme sowohl Musils als Doderers zu einem Zeitpunkte gelöst, der einen konkreten Nutzen innerhalb des Kontexts eines seinerseits großformatigen Erzählwerks noch keineswegs erkennen ließ. Indem er auf die Gegenwärtigkeit der Erinnerungen baut, entgeht er zunächst einem traditionellen Sog der Motivverarbeitung, dem Sog zurück in die Vergangenheit. Diesem Sog setzt er zwar seine Hauptfiguren später durchaus aus. Den präsentischen Charakter seines Romans gefährdet er aber hierdurch, wie wir noch sehen werden, nicht. Die Vergangenheitsintention der Erinnerungen wird in der Gegenwart der Erinnerungsarbeit aufgehoben.

#### 24. Erinnerungen als Gegenstände und als Körper

In Richtung auf eine starke Gegenwärtigkeit der Erinnerungen weist auch die Tatsache, daß Jahnn Erinnerungen im *Holzschiff* nicht nur seinem Text funktional einverleibt (ohne ihnen noch eine Schlüsselstellung im Roman zuzugestehen), sondern daß er sie als buchstäblich gegenständlich klassifizierbare Bestandteile des Schiffskörpers beschreibt und in die Erzählung einzuordnen sucht. Erinnerungen in der objektiv beschränkten Innenperspektive – im Schiffsrumpf des Holzschiffes – sind Gegenstände wie andere mehr: Erinnerungen im *Holzschiff* sind mit den mannigfaltigen Gegenständen des poetischen Raumes gleichgestellt.

»Da sind Gefühle. Erinnerungen an eine Geliebte. Tränen und Flüche. Da wird ein Schiffsjunge, weil er junge Eingeweide hat, von einem Fisch geschlachtet.« (FoU Ia, 100)

Die ontologische Nivellierung der Erinnerungen wird – immer im Rahmen der Metaphorik – von Jahnn hier stilistisch konsequent ausgearbeitet und umgesetzt: Er gleicht Erinnerungen an die (ihn stets beschäftigende) Dialektik von Verkörperlichung und körperlicher Zersetzung metaphorisch an: So erscheint es Gustav Anias Horn »nicht verwerflich [...], die Kost ihrer [der Matrosen] Erinnerungen zu speisen« (FoU Ia, 103 f.). Die Materialisierung der Erinnerungen, die hier mit ihrer Inkorporierbarkeit unmittelbar zusammenfällt, widerspricht ihrer Dauerhaftigkeit. Sie fallen aufgrund ihrer Körperhaftigkeit dem nur noch in vitalen Lebensfunktionen aufgehenden Zerfallsprozeß anheim. Die ontologische Nivellierung und Objektivierung der Erinnerungen hat

damit eine fundamentale Verendlichung zur Folge, welche sie dem paradiesischen Refugium, für das sie einstmals einstanden, endgültig entrückt.

So wiegt auch der Versinnlichungsprozeß, der eine Erinnerung »lind und balsamisch« erscheinen läßt (FoU Ia, 133), durch die Flüchtigkeit solcher Geruchs- oder Geschmacksqualitäten den oben beschriebenen Objektivierungsprozeß auf und macht Erinnerungen zum »gleichgültigen« Bestandteil der Geschichte des körperlichen Verschwindens, so wie diese im *Holzschiff* begonnen und in der Geschichte des Leichnams Tuteins in den folgenden beiden Teilen des Romans forterzählt wird. Der Verwesungsvorgang, selbst Symbol der Jahnn beschäftigenden Vergänglichkeit, wird durch die körperliche Charakteristik der Erinnerungen auf diese selbst bezogen und weist Erinnerung als ein vergängliches Refugium der Phantasie und der Vorstellungen aus. Mit Jean Pauls bekanntem, redensartlichem Wort, die Erinnerungen seien das einzige Paradies, aus dem wir nicht verwiesen werden können (s.o.), hat Jahnn auf innerhalb der Tradition signifikante Art und Weise ein für allemal gebrochen. Die Erinnerungen repräsentieren für ihn ein bestenfalls *vergängliches* und an Körperlichkeit gebundenes Paradies; also keines.

## 25. Bildungsuntauglichkeit der Erinnerung

Auf diese Weise wird die Erinnerung für die Dienste einer Bildungsgeschichte, wie sie zuletzt noch Musil und Doderer in der *Strudlhofstiege* erzählt hatten, vollends unbrauchbar. Der Objektivierungsprozeß der Erinnerungen entrückt diese den Erinnerungssubjekten, sie taugen für die Rekonstruktion der biographischen Kontinuität nichts mehr.

Den Tatbestand des grundsätzlichen Ausfallens einer analytischen und instrumentalisierbaren Erinnerung – zu Bildungs- und anderen Zwecken – illustriert Jahnn im *Holzschiff* auf durchaus vordergründige Weise durch die Weigerung, Erinnerungen bei der Aufklärung des Verschwindens Ellenas eine konstruktive Rolle spielen zu lassen. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß alle Nachforschungen, die Gustav Anias Horn anstellt, eine Konfrontation der Ausgangslage mit dem Gedächtnis der Schiffsbesatzung darstellen, so wird unmittelbar deutlich, daß Jahnn mit dem versagenden Erinnerungsvermögen seines Personals ein kanonisches Instrument analytischer Erzählmuster aus der Hand gibt. Das Verschwinden läßt sich durch das Erinnerungsvermögen der Besatzung nicht klären. Die Erinnerung wird statt dessen zum Schauplatz der Entscheidung über die Unmöglichkeit gemacht, dieses Verschwinden jemals aufzuklären. Denn die Erinnerung ist »brüchig« (FoU Ia, 156).

Die Diskontinuität der Erinnerung selbst läßt damit keine intersubjektive, zuverlässige Ergänzung subjektiver Wahrnehmungen zu. Die eingestandene Brüchigkeit der Erinnerung wird zum Ort der entschiedenen Abkehr von der Illusion, daß sich die objektive Kontinuität der Gegenwart, die in der zeitlichen, mitunter auch kausalen Abfolge der Tatsachen besteht, in Gestalt des subjektiven oder intersubjektiven Erinnerungsvermögens einholen läßt.



Aus dieser Situation ergibt sich abschließend: Jahn konfrontiert die analytische Form,<sup>603</sup> die er dem ersten Teil des *Flusses ohne Ufer* überstülpt, mit einem gleichzeitigen Verzicht auf ein kardinal wichtiges Mittel dieser Form: Er kombiniert die analytische Form des *Holzschiffes* mit dem Verzicht auf die Aufklärungskraft subjektiv zugänglicher Erinnerungen, und zwar jener Erinnerungen der unmittelbar Betroffenen, so weit sie über das aufzuklärende Geschehen Aufschluß geben könnten. Jahn verzichtet damit auf die Möglichkeit, einen geschehenen Sachverhalt mit Hilfe der Gedanken und Aussagen seiner möglichen Beobachter zu erhellen und die Frage, was vor sich ging, abschlußhaft zu beantworten. Mit der Erinnerung des Personals entfällt daher die Möglichkeit, die Wahrheit aus den Aussagen der Beteiligten zu erschließen. Das negative, offene Ende des Romans erscheint von daher programmiert. Jahn hat es durch Preisgabe des Mittels, mit welchem er Aufklärung schaffen könnte, offensiv riskiert. Denn die Erinnerung als ein Mittel der Rekonstruktion des Zustandekommens der Gegenwart versagt.

Zwar ergeben sich in dieser Situation zwei weitere Möglichkeiten, die in Betracht zu ziehen sind. Einerseits bestünde die Möglichkeit, die Analyse des rätselhaften Verschwindens Ellenas durch ein anderes Mittel als die Erinnerung herbeizuführen. Diese Möglichkeit scheint aber von der Realisation der *Niederschrift*, die ja im folgenden gleichfalls der Aufklärung des Verschwindens dienen wird, von Jahn nicht ernstlich erwogen worden zu sein. Denn es ist in der *Niederschrift* gerade die Erinnerung, die als Mittel der Rekonstruktion zugleich wiederaufgenommen und auch hinterfragt wird. Mit diesem Vorgehen bestätigt Jahn also sowohl eine gewisse Erinnerungsfixiertheit seines Romans wie auch die Neigung, die Erinnerung als Mittel der Vergegenwärtigung zu problematisieren. – Andererseits bestünde die Möglichkeit, Jahns Roman so zu interpretieren, daß er durchaus nicht auf eine Aufklärung des Mordes an Ellena (bzw. ihres Verschwindens) zuläuft. Dies würde bedeuten, daß auch von einer analytischen Form des Roman im bisher angenommenen Sinne nicht die Rede sein kann. Aber auch die Möglichkeit scheint angesichts der Fortsetzung des Romans in der *Niederschrift* nicht ernstlich in Betracht zu kommen. Jahn beschäftigt sich vielmehr auch hier intensiv mit der Frage des Täters, des Tathergangs, seiner Folgen und Implikationen. Erinnerung bleibt hierbei das bevorzugte, allerdings zugleich hinterfragte Medium der Analyse.

Dieser Befund nun bestätigt die Annahme, bei Jahns Roman handele es sich um einen Roman der Erinnerung, und er präzisiert diese Annahme zugleich. Der *Fluß ohne Ufer*, von seinem Anfang aus betrachtet, institutionalisiert und problematisiert ein psychologisches Vermögen der Vergegenwärtigung, um es sich in seiner vollen Problematik und Umwegigkeit realisieren zu lassen. Er setzt auf Erinnerung, nicht um über sie wie über ein sicheres Mittel des Erzählens zu verfügen, sondern um die Form seines Romans an ihren Schwierigkeiten und an ihrer Endlosigkeit zerbrechen zu lassen. Er hinterfragt ein Vermögen, das ihm im Modus dieser Hinterfragung gute Dienste leistet.

603

Zum Terminus vgl., wie oben, Dietrich Weber, *Theorie der analytischen Erzählung* a.a.O.