

BETTINA GRUBER

Männlichkeit in der ‚Archaïschen Moderne‘¹

Eine exemplarische Lektüre von Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer* mit einem Seitenblick auf Jean Genet und die literarische Tradition seit der Romantik

I. Vorbemerkung

Gender Studies haben die „soziale ‚Geschlechtswerdung‘“² zum Thema und ihr Gebiet erstreckt sich damit auf die Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, Mannwerdung und Frauwerdung gleichermaßen. Die ‚Erzeugung‘ von Männlichkeit hat im literaturwissenschaftlichen Bereich vergleichsweise geringe Beachtung gefunden: während die Konstruiertheit der weiblichen Geschlechtsrolle den erkenntnistechischen *starting point* einer Fülle einschlägiger Forschung bildete, wurde die männliche viel eher als gegebene Realität hingenommen und in ihren Differenzierungen wenig aufgearbeitet. Studien wie Klaus Theweleits *Männerphantasien* bildeten eine Ausnahme.³ Wenn ich im folgenden einen literarischen Männlichkeitsentwurf thematisiere, dann möchte ich das mit der Bemerkung verknüpfen, daß man sich auf diesem Felde niemals der einen Seite zuwenden kann, ohne die andere gleichsam als Hohlform mitthematisiert zu haben.

Daß Geschlechtsrollen zwar komplementär, aber nicht symmetrisch sind, erhellt aus einer einfachen Beobachtung, die in verschiedenen Varianten angestellt worden ist: Die Weiblichkeit einer Frau wird primär in Hinblick auf den Mann definiert, die Männlichkeit eines Mannes jedoch primär in Hinblick auf sein Bestehen in männlich konnotierten Feldern.

Wenn wir uns mit *Fluß ohne Ufer* einem Werk zuwenden, in dessen Zentrum die Beziehung zwischen Männern steht, dann befinden wir uns damit nur *in eroticis* in einer minoritären Zone, symbolisch jedoch im Herzen der Gender-Frage. Die männliche Geschlechtsrolle unterliegt zwangsläufig ebenso einer Inszenie-

1 Zum Begriff ‚Archaïsche Moderne‘ vgl. Hartmut Böhme/Uwe Schweickert (Hg.): *Archaïsche Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnns*. Stuttgart 1996.

2 Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998, S. 106.

3 In der Literaturwissenschaft bahnt sich freilich seit längerem gesteigertes Interesse an. Genannt seien hier nur: Klaus-Michael Bogdal: *Männerbilder. Skizze zu einem Unterrichtsthema und Forschungsgegenstand*. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*. 47 (1995,2), S. 7-17; Rolf Parr: *Männer der Geschichte - historische oder semantische Größe?* In: *Der Deutschunterricht* 47 (1995,2), S. 48-62; Carl Pietzcker: *Der Mann, der eben noch liebte, geht. Psychoanalytische Überlegungen zum Bild des Mannes in der Literatur*. In: *Der Deutschunterricht* 47 (1995,2), S. 75-85; Wolfgang Mauser u. Barbara Becker-Cantarino: *Frauenfreundschaft - Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1991.

rung wie die weibliche, so daß es eine davon ablösbare, „uninszenierte“ Geschlechtlichkeit nicht geben kann, wie auch ohne Rekurs auf Judith Butler offensichtlich ist – die Rede von der Geschlechtsrolle impliziert in diesem Zusammenhang daher keinerlei Wertung. Die Generierung einer bestimmten Variante von symbolischer Männlichkeit im Raume der Literatur wird hier anhand eines Textes vorgeführt, wobei der vergleichende Blick auf englische, französische und russische literarhistorische Parallelen erweist, daß es sich nicht um einen isolierten Sonderfall handelt. Als Demonstrationsobjekt dient ein Autor, für den die Präsenz des konkreten, unweigerlich geschlechtlich bestimmten Körpers die Achse eines umfänglichen Werkes bildet, das ohne Zweifel zu den bedeutenden Leistungen der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts gezählt werden muß. Arno Schmidt nannte 1959 anlässlich einer Spiegel-Umfrage nach den größten lebenden deutschsprachigen Schriftstellern an erster Stelle Hans Henny Jahn.⁴ Allerdings hat Jahn, der 1920 für sein Drama *Pastor Ephraim Magnus* den angesehenen Kleist-Preis erhielt, den Sprung in die erste Riege kanonisierter Autoren wie etwa Brecht oder Thomas Mann auch posthum nicht geschafft, und dies liegt wohl nicht, wie die Jahn-Gemeinde gelegentlich zu unterstellen geneigt ist, an der maliziösen Verständnislosigkeit der Mit- und Nachwelt, sondern eher an der beängstigenden Obsessivität, mit welcher Jahn eine kleine Anzahl von hochsexualisierten Motiven rezirkulieren läßt. Doch die von ihm geschaffenen Motivstrukturen, so idiosynkratisch sie mitunter auch anmuten, erweisen sich als aussagekräftig im Hinblick auf die Konzeption männlicher Geschlechtsrollen und eignen sich zugleich dazu, zu demonstrieren, wie jeder Entwurf von Geschlechtsidentität eo ipso über seine eigene Thematik hinausführt.

II.a Die Konnotationen der Seefahrt

Jahns großes Werk entstand mit Unterbrechungen um die Jahrhundertmitte, in den Jahren 1935 bis 1959, und blieb ein gigantischer Torso. Der *plot* läßt sich in wenigen Sätzen skizzieren: Gustav Anias Horn, zur Zeit des Erzähleinsatzes ein junger Mann von 22 Jahren, reist als blinder Passagier auf dem Segelschiff „Lais“, benannt nach einer berühmten antiken Prostituierten, das mit unbekannter, streng bewachter Ladung in unbekanntem Auftrag nach einem unbekanntem Ziel unterwegs ist. Gustav ist mit der Kapitänstochter Ellena verlobt und entschließt sich, da die beiden sich nicht trennen wollen, in letzter Sekunde zur Mitreise. Ellena verschwindet auf geheimnisvolle Weise, und die „Lais“ sinkt: beim Erbrechen eines vermeintlichen Geheimgelasses dringt Wasser in den Schiffsrumpf ein. Das Geheimnis um Fracht und Destination der „Lais“ wird nie aufgeklärt, das Verschwinden Ellenas indessen sehr wohl. Auf dem Frachter, der die Schiffbrüchigen aufnimmt, bekennt sich einer der Leichtmatrosen, ein gewisser Alfred Tutein, vor Gustav dazu, dessen Verlobte ermordet zu haben. Tutein attackiert Gustav in der Hoffnung, von ihm getötet zu werden, aber dieser verzeiht ihm und initiiert ein Freundschaftsbündnis, das die geplante Lebensbindung an

⁴ Hans Wolffheim: *Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik in Hans Henny Jahns ‚Fluß ohne Ufer‘*. Hg. u. m. einem Vorwort versehen v. Elsbeth Wolffheim. Hamburg 1994, S. 6.

Ellena ersetzen wird. In der Folge unternehmen die beiden Freunde ausgedehnte Reisen und lassen sich schließlich in Norwegen dauerhaft nieder, wo Gustav sich zum Komponisten ausbildet. Als Tutein stirbt, wird er von diesem einbalsamiert und erhält seinen Platz fortan in einer Truhe neben dem Klavier des Künstlerfreundes. Ein dämonischer Doppel- oder Widergänger Tuteins namens Ajax von Uchri drängt sich als Diener und Liebhaber in Horns Leben und bringt ihn schließlich um. Im unvollendeten „Epilog“ erscheint Ajax verjüngt und knüpft eine Beziehung zu Gustavs unehelichem Sohn, über deren Ausgang der Leser nichts mehr erfährt, weil der Text abbricht.

Fluß ohne Ufer ist in erster Linie eine Schifffahrtsgeschichte: das ganze erste Buch spielt auf See, und später werden die Protagonisten jahredauernde Seereisen unternehmen. Die Metapher der Reise für den Lebensweg, und besonders die der Seereise, ist keineswegs so geschlechtsneutral, wie ihre universelle Anwendung vermuten läßt. Dem *homo viator*, *gar in bivio*, steht kein weibliches Pendant gegenüber, da die Frau, als Hüterin von Haus und Herd gedacht, auch wenn dies historischen Realitäten nur selektiv entspricht, statisch konnotiert ist. Die Schifffahrt nun ist, als risikoreich und vielleicht sogar ins Ungewisse führend, im besonderen Maße mit den Konnotationen des Aktiven, Männlich-Wagenden usw. versehen.

Wie topisch diese Bilderwelt ist, läßt sich anhand des Eingangspassus von Jean Genets *Querelle* demonstrieren, der sich wie eine Variation auf das Zentralthema von *Fluß ohne Ufer* liest.

„L'idée de meurtre évoque souvent l'idée de mer, de marins. Mer et marins ne se présentent pas alors avec la précision d'une image, le meurtre plutôt fait en nous l'émotion déferler par vagues. Si les ports sont le théâtre répété de crimes, l'explication en est facile que nous n'entreprendrons pas, mais nombreuses sont les chroniques où l'on apprend que l'assassin était un navigateur, faux ou vrai [...]. L'homme qui revêt l'uniforme de matelot n'obéit pas à la seule prudence. Son déguisement relève du cérémonial présidant toujours à l'exécution des crimes concertés. Nous pouvons d'abord dire ceci: qu'il enveloppe des nuées le criminel; [...] il lui donne d'avance l'oubli puisque le marin ‚revient de loin‘; il le laisse considérer les terriens comme des plantes. Il berce le criminel. Il l'enveloppe dans les plis, étroits du maillot, amples du pantalon. Il l'endort. Il endort la victime déjà fascinée. Nous parlerons de l'apparence mortelle du matelot. Nous avons assisté à des scènes de séduction.“⁵

Auch in Genets Roman koppelt sich die Verbindung von „Matrosen“, gleichgeschlechtlicher Liebe und „Meer“ mit „Mord“. Bei Genet wird die Gemeinschaft zwischen den Männern auf Mord im allgemeinen, bei Jahn auf den Tod der Frau gegründet. Tutein, der dem Erzähler „eine Geliebte zerbrochen“ hat, avanciert dadurch zur zentralen Bezugsperson, welche Männlichkeit und Weiblichkeit offenbar erfolgreich in sich vereint und so dem Erzähler ‚alles‘ wird, sein erweitertes Ich, sein „Zwilling“, wie es an späterer Stelle heißt. Auch dieses Motiv findet sich übrigens vergleichbar in Genets *Querelle*, wo die beiden sich prügeln-

5 Jean Genet: *Œuvres complètes*. (Tome I-III). Paris 1953. Hier: Tome III [*Pompes funèbres - Le Pêcheur du Suquet - Querelle de Brest*], S. 173.

den Matrosen Georges und Robert als Zwillinge in einen „Liebeskampf“ („lutte d’amour“) verstrickt erscheinen.⁶

„Er [sc. Tutein] sagte: ‚Du bist mein ewiger Freund. Jetzt bin ich müde.‘ ‚Dein ewiger Freund‘, sagte ich. Mir rannen die Tränen über die Wangen vor lauter Glück. [...] Kein Mensch würde mir so benachbart, so vertraut sein, in aller Zukunft nicht, wie dieser eine; meinem Herzen näher anwachsen als dieser mit seiner unschuldigen Schuld, die mir eine Geliebte zerbrochen hatte, es war undenkbar. [...] Ich konnte nur an den Menschen denken, der über mir schlief. Er war ein Teil von mir geworden, ein Besitz, wirklicher und gewisser als jeder andere. Ich schluckte den Geschmack einer Schuld. Aber mit unaufhaltsamer Wonne überströmte mich eine Süßigkeit, tausendmal voller als die Herzschläge beim Gelübde zu einer gerechten Verschwörung. Ich hatte gemeinsame Sache mit einem Mörder gemacht. Ich genoß das Urteil der Welten über alle menschliche Schuld wie einen Liebestaumel. [...] Es wurde heller und heller in meiner Seele: ein neuer Mensch ist mir nahe, er ist mir unentrinnbar nahe. Er ist nicht männlich, er ist nicht weiblich, er ist befreundetes brüderliches Fleisch. Alles an ihm entzündet meine Liebe.“⁷

Daß die Freundschaft sich durch eine Schuld mit geradezu universeller Bedeutung konstituiert – es geht um das „Urteil“ der „Welten“ über „alle menschliche Schuld“ –, steigert ihre Bedeutung ins Metaphysische und verleiht ihr erst die Exklusivität und Intimität der Liebesbindung. Horn und Tutein sind nunmehr in dieser Schuld verbunden gegen alle Welt. Das virile Abenteuer der Schifffahrt führt hinaus auf den Ozean des moralisch Nicht-Abgesicherten, auf dem die Frau nicht vorkommt.

II.b Die Konnotationen der Seefahrt: Literaturhistorischer Exkurs

Diese Auszeichnung des Meeres als eines männlichen Bereiches *par excellence* läßt sich vielerorts wiederfinden, was hier an einer kleinen Reihe von Exempeln belegt sei. Sie verdient philologische Aufmerksamkeit, weil wir daran gewöhnt sind, die weibliche Konnotation des Wassers zu betonen, die jedoch für das Meer keineswegs zwangsläufig maßgeblich sein muß.

Weniger wuchtig als bei Jahn aber nicht minder deutlich findet sich das gleiche Motiv bei einem Autor, dessen Namen zu einer – für die Rezeptionsgeschichte durchaus verhängnisvollen – Metonymie für die Umwertung moralischer Werte geworden ist. Friedrich Nietzsche verfaßte im Umkreis der *Fröhlichen Wissenschaft* eine Handvoll Gedichte, von denen eines, *Nach neuen Meeren*, abgedruckt im Anhang zu diesem Werk, den *Liedern des Prinzen Vogelfrei*, zu den berühmten gezählt werden darf. Die Ausfahrt des lyrischen Ich ist Ergebnis eines erfolgreichen Willensaktes („Dorthin *will* ich; und ich traue / mir fortan und meinem Griff [...]“), der dieses als einen Entdecker erscheinen läßt, der auf seinem „Genueser Schiff“ dem Neuen entgegensegelt. Von diesem Gedicht gibt es eine andere Version unter dem Titel *Der Neue Columbus*, die weit weniger

6 Vgl. ebd., S. 251; die gesamte Kampfszene, S. 249-253.

7 Hans Henny Jahn: *Fluß ohne Ufer*. Roman in drei Teilen. Hamburg 1986 (= Hans Henny Jahn: *Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Uwe Schweikert. Hamburger Ausgabe. Bd. 1-3: *Fluß ohne Ufer*), S. 249 f.

bekannt wurde, weil Nietzsche sie nicht in den genannten Anhang aufnahm, die jedoch geeignet ist, die genderspezifischen Konnotationen zu illustrieren.

„Freundin! Sprach Columbus – traue
Keinem Genuesen mehr!
Immer starrt er in das Blaue –
Fernstes lockt ihn allzusehr!

Fremdestes ist nun mir theuer!
Genua – das sank, das schwand!
Herz, bleib’ kalt! Hand, halt’ das Steuer!
Vor mir Meer – und Land? – und Land?

Stehen fest wir auf den Füßen!
Nimmer können wir zurück!
Schau’ hinaus: von fernher grüssen
Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!“⁸

Hier wird die Seefahrt, durch die Betonung des „Willens“ schon in *Nach neuen Meeren* implizit männlich, explizit als männliche Domäne ausgewiesen. Das wäre angesichts der realhistorischen Verhältnisse, welche die Seefahrt zwangsläufig zu einem Männergeschäft machten, in keiner Weise bemerkenswert, ginge es hier wirklich bloß um die *faktische* Abwesenheit der Frau. Indessen gewinnt im Kontext der Seefahrer-Topik die Abwesenheit der Frau und des Weiblichen symbolischen und weiter programmatischen Wert. Die Frau als die *eo ipso* Zurückbleibende eröffnet mit dieser Absenz die Möglichkeit zur Findung eines Neuen, wobei die Leidenschaft für dieses Neue eine wie immer geartete vorangehende Präferenz für die Frau nicht etwa ergänzt (was ja ohne weiteres denkbar wäre), sondern *substituiert*. Das Meer und die Frau stehen zueinander in einer symbolischen Ausschlußrelation. Aus der Perspektive dieser Erkenntnis ist es auch absolut folgerichtig, wenn Jahn Horns Verlobte Ellena als Opfer fallen läßt, das den Pakt der beiden Männer begründet.

Man wird bemerken, daß die beiden Nietzsche-Gedichte so etwas wie moralische Übertretung nur sehr von fern anklingen lassen, allenfalls scheint im Verlassen der „Freundin“, die ihm „getraut“ hat, das bedauerliche, aber zum Erreichen größerer Ziele unabwendbare Zurück-Lassen vertrauter Beziehungen angedeutet. Das erobernde, vorwärtstreibende, innovierende Moment als solches aber ist es, das, indem es alte Maßstäbe und Verpflichtungen beiseite setzt, als „böse“ gilt, wie Nietzsche in eben jener *Fröhlichen Wissenschaft*, deren Umfeld unsere Texte entstammen, bemerkt.

„Die selbe ‚Bosheit‘ [sc. ‚Verletzung der Pietäten‘] ist in jedem Lehrer und Prediger des *Neuen* – welche einen Eroberer verrufen macht, wenn sie auch sich feiner äußert, nicht

8 Friedrich Nietzsche: *Gesammelte Werke*. Bd. 20. München 1927 (= Musarionausgabe), S. 148. Die Herausgeber der kritischen Werkausgabe, Colli und Montinari, drucken, im Gegensatz zur Musarionausgabe, nur Einzelstrophen ab und bringen diese im Entstehungszusammenhang mit *Nach Neuen Meeren* in Bd. 7.1, S. 8 (1. u. 3. Strophe, entstanden Juli-August 1882) und Bd. 7.3, S. 36, (2. Strophe entstanden Herbst 1884). (dazu Nachbericht: Bd. 7. 4/1, S. 44 u. Bd. 7.4/2, S. 243 f., dort auch der Titel *Der Neue Columbus*).

sogleich die Muskeln in Bewegung setzt und eben deshalb auch nicht so verrufen macht! Das Neue ist aber unter allen Umständen das Böse, als Das, was erobert, die alten Grenzsteine und die alten Pietäten umwerfen will; und nur das Alte ist das Gute!⁹

Freilich hat das Motiv des Meeres als Raum potentieller männlicher Transgression bereits eine nicht unerhebliche Geschichte hinter sich, als es bei Nietzsche anlangt. Samuel Taylor Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* von 1798 (ihrerseits eine Transformation des Holländer-Motivs) inszeniert das Meer noch als Ort der moralischen Verfehlung und ihrer „penance“, eine Thematik, die danach zwar nicht abstirbt, wovon Wagners Textbuch zum *Fliegenden Holländer* virtuoseres Zeugnis ablegt, die aber im Vergleich mit der bei Nietzsche erkennbaren Glorifizierung der moralisch und metaphysisch ungedeckten Überschreitung des Bestehenden nicht von gleicher Relevanz für die Moderne gewesen sein dürfte. Coleridges lange Ballade ist in eine bezeichnende Erzählsituation eingebettet: Der gespenstische Überlebende der Seereise, der sich durch unmotiviertes Töten eines Tieres gegen die Schöpfung versündigt hatte, zwingt einen Hochzeitsgast auf magischem Wege dazu, seine sinistre Geschichte anzuhören. Die Hochzeit steht für jene (zweigeschlechtliche) Ordnung, die auf See außer Kraft gesetzt ist, aber nur von ihrem Anderen her begriffen werden kann. Erst durch die mutwillige Tötung des Albatrosses und die darauf folgenden Ereignisse kommt der alte Matrose zu einer übergreifenden Schätzung des Lebens. Die auf See gemachte Erfahrung ist wertvoller als die unverstandene Immanenz bestehender Ordnung, die Tötung des Vogels gewinnt den Charakter einer *felix culpa*. Sie ermöglicht es dem Ancient Mariner, einem ‚martyr‘ im Grundsinn des Wortes, eine Botschaft weiterzugeben, die das christliche Liebesgebot auf die ganze Natur erweitert und nicht durch die Schrift, sondern durch unmittelbares mündliches Zeugnis abgesichert ist, welches Affirmation des Bestehenden auf einer höheren Verständnisebene ermöglichen soll.

„O Wedding-Guest! this soul hath been
Alone on a wide wide sea:
So lonely't was, that God himself
Scarce seemed there to be.

O sweeter than the marriage-feast,
'Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company!

[...]

He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

9 Friedrich Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 5,2. Berlin, New York 1973, S. 50.

The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
Is gone; and now the Wedding-Guest
Turned from the bridegroom's door.

He went like one that hath been stunned
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.“¹⁰

Wird bei Coleridge die Übertretung durch eine metaphysisch abgesicherte Revanche ausbalanciert und ist der Mensch Teil eines (wenn aus seiner Position auch verwirrend unübersichtlichen) göttlichen Ordnungsgefüges, so verhält sich das bei Baudelaire erwartbar anders. „Homme libre, toujours, tu chériras la mer!“¹¹ Das Meer erscheint als Spiegel einer in der Metaphorik unauslotbarer Tiefe gedachten *männlichen* Psyche („Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes“), die durch ihre Selbstbezüglichkeit, um nicht zu sagen: Selbstverliebtheit („Tu te plais à plonger au sein de ton image; / Tu l’embrasses des yeux et des bras [...]“) ebenso gekennzeichnet ist wie durch ihre Grausamkeit. Daß mit „homme“ hier nicht generalisierend „der Mensch“ gemeint ist, ist nicht nur naheliegend durch die Weiblichkeitskonzeption, die Baudelaire mit so vielen Autoren seiner Zeit über weite Strecken teilt: die ‚Freiheit‘ des „homme libre“ kann für die animalische oder engelshafte Frau gar nicht gelten, weil diese entweder noch nicht dort angekommen ist oder nicht mehr dort weilt, wo moralische Wahlmöglichkeiten existieren. Der Text legt diese Zuordnung jedoch jenseits von Plausibilitäten explizit offen, indem Baudelaire das Spiegelverhältnis von Mann und Meer in das Bild zweier ewig kämpfender Brüder [!] faßt – und das ungeachtet der Tatsache, daß die weibliche Geschlechtszuordnung im Französischen (la mer) diese Bildlichkeit massiv konterkariert. Anlässlich dieses Spiegelverhältnisses sei bemerkt, daß sich eine Parallele dazu in Puschkins berühmtem Gedicht *An das Meer* (*K morju*, 1824)¹² findet, die allerdings akustischer Natur ist: Dem Ich, das vom Meer Abschied nehmen muß, scheint sein „trauriges Rauschen“ („grustnij schum“) wie das „schwermütige Gemurmel eines Freundes“ („kak druga ropot saunivnij“) und schließlich wie „sein [sc. des Freundes] Ruf in der Abschiedsstunde“ („kak sov jegu v prostschalnij tschas“). Ebenso ist „Freiheit“ bei Puschkin ein zentrales Prädikat, diesmal nicht des „homme libre“, sondern der See selbst, die in der Eingangsapostrophe als „freies Element“ („Prostschaj, svobodnaja stichija!“) beschwörend angerufen wird.

Die Zuneigung, die der Mann für das Meer hegt („chérir“), und die Wendung „Tu l’embrasses des yeux et des bras“ bringen die Auseinandersetzung in die un-

10 Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: *The Penguin Book of English Romantic Verse*. Introduced and edited by David Wright. Harmondsworth (1968) 1985, S. 155-175. Hier: S. 174 f.

11 Charles Baudelaire: *L’Homme et la Mer*. In: *Les Fleurs du Mal*. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne. Préface de Marie-Jeanne Durry. Paris 1972, S. 28 f.

12 Aleksandr. S. Puschkin/Nikolaj.V. Gogol: *Is schisnij i tvortschestvo*. 2. Aufl. Berlin (Ost) 1971, S. 23.

mittelbare Nähe jenes „Liebeskampfes“, dem wir oben schon begegnet sind. Das Motiv der männlichen Partnerschaft *angesichts* des Meeres findet sich hier transformiert in die gleiche narzißtische Autoerotik, welche in der Rede vom „Zwilling“ zum Ausdruck kommt.

Das Thema des Meeres in den *Fleurs du Mal* kehrt wieder: Eines der von Umfang und Thematik her großen Gedichte, *Le Voyage*, greift die Seereise als altes Bild für das Leben wieder auf. Nachdem sich dem Reisenden alle Wunder der Erde erschlossen haben, bleibt ihm, ermüdet und gelangweilt, nur mehr das Sterben, das er sich als ein erneutes In-See-Stechen imaginiert:

„O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*“¹³

Der Tod ist ein „alter Kapitän“, der einzig imstande ist, dem ennuyierten Subjekt schließlich das Neue zu zeigen, das Neue, das sich in einem diesmal endgültigen Aufbruch auf das Meer hinaus offenbaren wird.

Ein Gedicht wie Stéphane Mallarmés *Brise Marine* kann 1865 bereits auf diese Bestände zurückgreifen und sie verarbeiten, ohne ihnen inhaltlich etwas Neues hinzufügen zu müssen. Auch hier muß sich das Pathos des Aufbruchs gegen die Ansprüche des weiblichen Bestehenden behaupten, das in der jungfräulichen Weiße des Papiers ebenso auftaucht wie im Bild der stillenden Mutter: „Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe / O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend / Et ni la jeune femme allaitant son enfant.“¹⁴ Und auch hier ist die Verlockung eine männliche. Der besorgten Stimme, die das Schiff schon als hoffnungslos gescheitert vorstellt, wird entgegnet: „Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!“¹⁵

III. Dezisionismus in Sachen Geschlechtlichkeit

Zwei *prima vista* unverbundene Motivkomplexe dominieren den Roman und Jahns Schaffen überhaupt: *das der Frau als des ‚ausgeschlossenen Dritten‘* einerseits, *das der Konservierung des Körpers*, welches eine Überwindung des Todes repräsentiert, andererseits. Beide Motive hängen in einem Punkt zusammen, der gewissermaßen ein semantisches Scharnier bildet, und zwar in der *Ablehnung natürlicher Reproduktionsprozesse*. Die Ausschließung der Frau negiert

13 Charles Baudelaire: *Le Voyage*. In: *Les Fleurs du Mal*. Hier: S. 177.

14 Stéphane Mallarmé: *Brise marine*. In: *Œuvres Complètes*. Éd. Établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945, S. 38.

15 Ebd.

das Gebären, die Verhinderung des Verwesungsprozesses negiert den Energiekreislauf der Natur, der das Ihre nicht zurückerstattet wird. Zwar braucht die Beziehung zur Frau realiter nicht auf Reproduktion abzu zielen, sie tut dies aber im Kontext einer symbolischen Ökonomie, denn die Fähigkeit dazu bildet die *differentia specifica* zur mann-männlichen Beziehung. Der obsessive und hochgradig idiosynkratisch wirkende Textkosmos Jahnns zeigt so auf einer ersten Ebene ein äußerst konventionelles Gesicht, insofern einer als weiblich begriffenen Natur, deren Amorphität, einer entsetzlichen Gestaltlosigkeit in Gebären und Verwesen, das ‚Widernatürliche‘ rettend entgegengesetzt wird. Parallelen zwischen der bei Theweleit thematisierten Struktur des Körperpanzers und der Jahnnschen Manie einer Konservierung des Körpers sind unverkennbar.

Im Zentrum des Romans steht die *Herstellung von Männlichkeit*. Die „genderization“, die Zuschreibung des Geschlechts aufgrund distinktiver Merkmale, wird nicht unterlaufen, sondern radikalisiert. Das Männlichkeitsideal wird überboten und in purifizierter Form präsentiert, indem ein Mann sich mit einem Mann verbindet. Wichtig ist jedoch, daß es sich hierbei um einen Ausschluß des Weiblichen lediglich aus den *bedeutsamen* Beziehungen handelt: Sowohl Horn als auch Alfred Tutein unterhalten gelegentlich sexuelle Beziehungen zu Frauen, die jedoch unbedingt peripher bleiben. So opfert Horn seine Verliebtheit in eine junge Chinesin, weil Tutein Verrat durch ihren neugierigen Vater befürchtet. Gustav gibt den emotional vorgetragenen Vorhaltungen seines Geliebten nach:

„Du kannst noch nicht aufhören, mein Freund zu sein. Du darfst mich nicht allein lassen.“ [...] In diesem Augenblick überwältigte mich ein Mitleid, ein lustvoller Schmerz von so unennbarer Stärke, daß ich alles vergaß, was meine Sinne und meinen Geist bewegt hatten [!]. (Es war wie beim ersten Kuß, den ich ihm gab.) Mit voller Hingebung erneuerte ich mein Gelübde. [...] Mit wieviel Bereitschaft umhegte er mich jetzt! [...] Der Abend kam, und wir hatten einen Frieden, tiefer und milder als der, von dem in den Büchern der Religionen gesprochen wird. Die Sterne flammten auf. Ich war so ernst und so erfüllt, daß ich nach seinem Herzen fassen wollte. Und er war so feierlich und heilig stumm, daß es mir schien, er faßte nach meinem Herzen. Aber es blieb die Haut, die wir berührten, die wir einander wundtasteten.“¹⁶

Bemerkenswert ist das Vokabular, mit dem Versöhnung und Vereinigung in Szene gesetzt werden. Das Aufflammen der Sterne beruft eine kosmische Präsenz, der ‚gestirnte Himmel‘ gehört dem Repertoire der Erhabenheitsästhetik an. Die Prädikationen „feierlich“, „heilig stumm“, „ernst“ und „erfüllt“ bilden eine Isotopie „sakral“ unter dem Aspekt des *Majestum*, die ausschließlich für die Verbindung der beiden Männer reserviert bleibt. Der Verzicht auf die schöne Chinesin „brennt nicht mehr“¹⁷ nach dieser Versöhnungsszene. Sinngebenden Wert für die Existenzen der Protagonisten gewinnt ausschließlich die Relation unter Männern. Jedoch verbietet die (wenn auch hochgradig ambivalente) Präsenz eines ebenfalls begehrten Weiblichen die naheliegende Deutung, bei *Fluß ohne Ufer* handle es sich einfach um ein Werk, dessen zentrales Anliegen die Thematisie-

16 Hans Henny Jahnns: *Fluß ohne Ufer*, Bd. 1, S. 352 f.

17 Ebd.

rung homosexuellen Begehrens wäre. Diese häufig vorgetragene These übersieht, daß Jahn sowohl im literarischen als auch im biographischen Bereich Sexualität nicht auf ein Geschlecht festlegt, sondern zwiegeschlechtliche Anziehung bei seinen Figuren und in seinem Privatleben geradezu die Regel darstellt. Es handelt sich bei *Fluß ohne Ufer* jedoch nicht um eine Psychobiographie. Jahns Männerbeziehungen erlangten niemals die vollkommene Dominanz, welche dem Verhältnis Horn-Tutein im Roman zukommt, nicht einmal die zu seinem langjährigen Jugendgeliebten Gottfried Harms. Jahn selbst hat mehrmals davor gewarnt, die autobiographischen Elemente der Trilogie zu überschätzen, aber diese Warnungen verhallten ungehört. Die Zentralstellung der mann-männlichen Liebe muß also als eine *programmatische Überordnung* gedeutet werden, der somit eine besondere Funktion zukommen muß. Denn in Umkehrung des gängigen Wissens, daß alle möglichen Motive Sexuelles repräsentieren können, repräsentiert Sexualität niemals nur sich selbst, sondern ihrerseits alles Mögliche andere. Es stellen sich also die Fragen, wie die homosexuelle Liebe im Roman beschaffen ist und worauf sie verweist.

Die mann-männliche Liebe im Roman ist ein *Artefakt*, sie erscheint nicht als Ergebnis eines vorgängigen Begehrens, sondern als Entschluß. Zwar erfahren wir viel später etwas über eine homoerotische Jugendliebe Tuteins, aber diese ist ohne konstitutiven Wert. Der Matrose verfügt über Bordellerfahrung und Gustav ist noch unberührt und als Verlobter in Richtung Heterosexualität geschient. Die Liebe der Männer beruht auf einem dezisionistischen Akt, was die Bezeichnung „Bund“ bekräftigt wird: ein Begehren, das gesetzt wird und sich in der Folge verselbständigt. Horn und Tutein entwerfen ihre Identität in dem Augenblick neu, in dem sie sich in der Schuld an Ellenas Tod verbinden. Sie leisten einen Beitrag zu ihrer eigenen *genderization*, indem sie ihre Sexualität neu bestimmen. Diese erfolgt nicht über eine Zuschreibung von außen. Die neue Bestimmung ihrer Geschlechtlichkeit ist keine sexualrevolutionäre, denn sie gründet in der Schuld, in der Übertretung: ganz deutlich kommt das an der zitierten Stelle zur Geltung, die „Schuld“ und „Liebestaumel“ miteinander in ursächliche Verknüpfung bringt. Der Rausch zeigt sich als Verlängerung eines moralischen Urteils, als *Antwort auf ein Werturteil*. Dieses Werturteil wird nun nicht etwa angefochten – es ist als Urteil der „Welten“ von metaphysischer Dignität –, sondern bestätigt und der Widerstand dagegen lustvoll zur Identitätsbildung genutzt. Das moralische Urteil wirkt, weit entfernt davon vernichtend zu sein, für die Sexualität geradezu als Katalysator. Hier ist nicht nur die Nähe zu Genet evident, sondern auch die zu Georges Bataille.¹⁸

Wichtiger als die Orientierung des Sexus auf ein männliches oder weibliches Objekt ist dementsprechend das Motiv der Exklusion, der Selbstausschließung aus einer universal gedachten Wertegemeinschaft: „er ist nicht männlich, er ist nicht weiblich, er ist befreundetes brüderliches Fleisch.“ Die neu entstehende Männlichkeit überbietet die alte – die Gemeinschaft von Horn und Tutein läßt die Konnotationen des Weiblichen und Männlichen zwischen beiden Partnern

18 Vgl. Georges Bataille: *Die Literatur und das Böse: E. Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. München 1987.

changieren. Als Männer sind sie nunmehr imstande, gemeinsam den Kosmos des Geschlechtlichen zu repräsentieren.

IV. Die Forderung nach dem absolut Neuen - Prometheische Autonomie

Jedoch steht die gleichgeschlechtliche Liebe aus der klassischen Perspektive, die Sexualität und Fortpflanzung noch nicht entkoppelt hat, unter dem Verdikt der Sterilität. Der Topos der Sterilität homoerotischer Verbindung findet sich in exemplarischer Form bei Baudelaire, wo es das lesbische Begehren ist, das unter dem Aspekt quälender Vergeblichkeit erscheint. „Faites vos destins, âmes désordonnées, à travers les déserts courez comme les loups [...] et fuyez l'infini que vous portez en vous“¹⁹ ruft das lyrische Ich seinem weiblichen Liebespaar zu. Die ungeordneten Seelen sind auf der Flucht vor ihrer eigenen inneren Unendlichkeit, einer Unendlichkeit, die aus Baudelaire's Sicht durch die Unmöglichkeit, Befriedigung, vorzugsweise in Gestalt eines Kindes, zu erlangen gekennzeichnet ist: „la froide majesté de la femme stérile.“

Während die Baudelaire'schen Frauen jedoch einfach dazu verurteilt sind, steril zu bleiben, befähigt der Bund der Männer zum Schaffen. Dieses Schaffen ist ein Schaffen gegen die Natur, deren Ablauf das von ihr Erzeugte auch immer wieder zerstört: die Kunst dagegen „balsamiert ein“, sie bewahrt auf. Nach der geplatzten Verlobung Horns sieht Tutein die Notwendigkeit, seine Beziehung zu diesem diesmal endgültig in einem rituellen Akt zu affirmieren.

„Es wird nicht lange mehr mit uns in den alten Bahnen gehen - wenn wir uns nicht besinnen, daß wir einen Bund miteinander haben, der es ausschließt, daß wir voreinander fliehen. Du warst dabei, dich zu entfernen. [...] Aber wir hatten uns, ehe du deine Leiden in eine Frau ausgossesst, zu etwas anderem entschlossen. Zu einer Treue, zu einer Freundschaft, zu einer entsetzlichen Einigkeit. [...] Ich will die Einigkeit, die wir einmal begonnen haben, vollenden. Und wäre es das übelste Stück Menschenleben. Du mußt meinen Vorschlag annehmen. Daß du dich mir nicht nur anvertraust - daß du dich mir hingibst. Ich weiß nicht zu was. Zu dem, was ich nicht weiß. Das vollkommen Unbekannte. Das erst erfunden werden muß.“²⁰

Das „vollkommen Unbekannte“, das Tutein schließlich erfindet, besteht, wie sich bald erweist, in einem futuristischen ärztlichen Eingriff, dem Austausch des gesamten Blutvolumens zwischen den beiden Männern, die dadurch auch Eigenschaften voneinander wechselseitig übernehmen. Spätestens hier wird deutlich, daß die vielbeschworene Archaik mit ihren Motiven von Frauentausch, heldenhafter Männerfreundschaft und agrarischer Schwerlebigkeit täuscht: die ‚Archaische Moderne‘ ist, wie könnte es auch anders sein, zuerst Moderne. Der „Bund“ zielt auf eine Verbindung zum Partner ab, wie sie das Individuum sonst nur zu Gott hat. Die Existenz soll aus der männlichen (!) Zweierbeziehung neu begründet werden, wie der Bund Gottes mit Noah; diese soll zum Garanten ewiger Sta-

19 Charles Baudelaire: *Femmes damnées*. In: *Les Fleurs du Mal*, S. 123-128. Hier: S. 128.

20 Hans Henny Jahnn, *Fluß ohne Ufer*, Bd. I, S. 942, 943, 944.

bilität avancieren und den Tod transzendieren. Eben diese Beanspruchung radikaler Autonomie ist es, die gewöhnlich als „böse“ präsentiert wird: das „Böse“ ist ein Akt der Hybris, und die (Homo-)Sexualität wird in diesem Kontext wahrgenommen, figuriert also in einem dezidiert moralischen und metaphysischen Zusammenhang. Sie ist so nicht bloß deshalb böse, weil sie das weibliche Prinzip und damit die Natur negiert, sondern weil sie dadurch zugleich einen Akt *absoluter, radikalisierten Autonomie* darstellt. Batailles Reflexionen über die Literatur und das Böse stehen nicht zufällig im Zeichen einer Theorie der Souveränität, die er in einer entschlossenen Hinwendung zum Verbotenen und ganz Anderen sieht. Auch hier ist der Verstoß im geschlechtlichen Bereich derjenige, welcher in der Kernzone des Bösen angesiedelt wird und beweist, daß das Subjekt die Herausforderung der Norm annimmt und sich auf ihrer Höhe bewegt. Diese Akzeptanz des Gesetzes, die sich an Jahnns Textpraxis zeigt, findet sich ebenso bei Genet, wo Querelle die Polizei nicht nur akzeptiert, sondern in Gestalt des Kommissars Mario geradezu vergöttert. Die *Bedeutung der Überschreitung von gender-Grenzen* in diesem Dispositiv, das immer auch ein Dispositiv des 19. Jahrhunderts ist, liegt auf der Hand: da sie als ‚natürlich‘ betrachtet werden, ist eine Revolte gegen sie eine *Revolte gegen die Natur* und kann als das Verwerfliche schlechthin dramatisiert werden. Sie fällt mit der alten Sünde der Anmaßung von Gottähnlichkeit zusammen. Zugleich repräsentiert diese Revolte aber auch *Innovation schlechthin* und steht deshalb in Verwandtschaft zum künstlerischen Schöpfungsakt, der durch eine lange Tradition ohnehin als Akt eines „alter deus“ gewertet wird – bei Shaftesbury noch „under Jove“, eine Einschränkung, die spätestens der Romantik vollkommen verloren gegangen ist.

Die künstlerische oder gar reale Modifikation von gender-Grenzen befindet sich so in einem Spannungsfeld, in dem sie einerseits als totale Transgression, andererseits in Nachbarschaft zum künstlerischen Akt erscheint. Es ist erst die Beziehung mit Tutein, in der Horn zum Komponisten heranreift. Dieses Scheitern kennzeichnet auch das zentrale Unterfangen der Romanhelden, den Versuch ‚Einheit‘ zu erlangen und sich aus dieser als Subjekte neu zu begründen.

V. Gender als Leitunterscheidung

Die Übersteigerung der *Genderisierung* wird also benutzt, um auf die Höhe des modernen Individualismus zu gelangen und diesem gewachsen zu sein. Die intendierte Verschmelzung des Mannes mit dem Mann dient weniger der Lust (ein untergeordnetes Motiv bei Jahn, wo stets die Assoziationen der Qual überwiegen) als vielmehr der Schaffung des Neuen im Trotz gegen die Schöpfung. Hierin ist der Bund zwischen dem Matrosen und dem Komponisten anderen großen ‚Hybriden‘ der Literaturgeschichte verschwistert, so etwa, um ein für die Moderne frühes Beispiel zu nennen, Beckfords selbstherrlichem Kalifen Vathek oder Georges Algabal, nur daß das Neue, das „vollkommen Unbekannte“ hier durch eine das Mögliche übersteigende sexuelle Hingabe geschaffen werden soll. Horn und Tutein wiederholen gewissermaßen die Rollen von Frankenstein und seinem Monster, die austauschbar geworden sind. Dieser Versuch, den ‚Neuen Men-

schen' zu schaffen, weist deutliche Verbindungslinien zum Ästhetizismus der Jahrhundertwende und zum Expressionismus auf. Horn und Tutein erweisen sich als von der Prometheuschen, Faustischen, Frankensteinischen Gattung mit der interessanten Variante, daß die Polarität von Schöpfer und Geschöpf aufgelöst wird in zwei Wesen, die sich gegenseitig schaffen.

Die Thematik des Geschlechts wird hier genutzt, um ein tragendes Motiv der Moderne im Fokus des Geschlechtlichen in Szene zu setzen. Sie reicht also, wie ich eingangs bemerkte, über sich selbst hinaus. Das verweist darauf, daß *Entwürfe von Geschlechtsidentität* nicht nur zwangsläufig komplementär in bezug auf das jeweilige ‚Gegengeschlecht‘ sind, sondern daß sie stets *einen Teil übergreifender philosophischer und ästhetischer, hier literarischer Programme bilden*. Die Wahrnehmung einer Differenz zwischen den Geschlechtern, eine Wahrnehmung, die zugleich ein Postulat ist, bildet eine Universalie, auch wenn diese Differenz in verschiedenen historischen Phasen inhaltlich unterschiedlich gefüllt und verschieden stark dramatisiert wird. Ihre Omnipräsenz in dem Feld, das die Kulturwissenschaften untersuchen, läßt sich schlecht bestreiten. Die Geschlechterdifferenz war und ist nun so lange aus der kulturellen Praxis nicht wegzudenken, daß sie als eine jener *Leitunterscheidungen* bezeichnet werden muß, die das kulturelle Feld strukturieren. Daß sie als solche niemals nur sich selbst abbildet, hoffe ich gezeigt zu haben. Gerade darin liegt eine tragende Bedeutung der Beschäftigung mit gender-Fragen beschlossen: die gender-Thematik dient als Perspektiv, in dem sich kulturelle und gesamtgesellschaftliche Grundkonstellationen bündeln.

Bibliographie

- Bataille, Georges: *Die Literatur und das Böse: E. Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. München 1987.
- Baudelaire, Charles: *L'Homme et la Mer; Femmes damnées; Le Voyage*. In: *Les Fleurs du Mal*. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par ves Florenne. Préface de Marie-Jeanne Durry. Paris 1972, S. 18-19; 123-128; 169-177.
- Böhme, Hartmut/Schweickert, Uwe (Hg.): *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn*. Stuttgart 1996
- Coleridge, Samuel Taylor: *The Rime of the Ancient Mariner*. In: *The Penguin Book of English Romantic Verse*. Introduced and edited by David Wright. Harmondsworth (1968) 1985.
- Genet, Jean: *Querelle*. Berlin, Darmstadt, Wien 1965.
- Jahnn, Hans Henny: *Fluß ohne Ufer*. Roman in drei Teilen. Hamburg 1986 (= *Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Uwe Schweickert. Bd. 1-3: *Fluß ohne Ufer*).
- Mallarmé, Stéphane: *Brise marine*. In: Stéphane Mallarmé: *Œuvres Complètes*. Éd. Établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris (Bibl. de la Pléiade) 1945.
- Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*. Bd. 20: *Dichtungen 1859-1888*. München 1927 (= Musarionausgabe)
- Nietzsche, Friedrich: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 5,2. Berlin, New York 1973.

- Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998, S. 106.
- Puschkin, Aleksandr Sergeevič/Gogol, Nikolaj Vasilevič : *Is schisnij i tvortschestvo*. 2. Aufl. Berlin (Ost) 1971.
- Wolffheim, Hans: *Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik in Hans Henny Jahnn's ‚Fluß ohne Ufer‘*. Hg. u. m. einem Vorwort versehen v. Elsbeth Wolffheim. Hamburg 1994.