

DAS TODESPROBLEM BEI HANS HENNY JAHNN

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Charles Linsmayer
von Mühlethurnen BE

angenommen
auf Antrag von Herrn Professor Dr. Wolfgang Binder

Druckanstalt Blasaditsch Augsburg

1973

<u>Inhaltsverzeichnis</u>	Seite
<u>I. Teil : Einführung und methodische These</u>	
A. Bibliographie	7
B. Ueberblick über Leben und Werk von Hans Henny Jahnn	
1. Jugend in Hamburg	14
2. Die grossen Romane	17
3. Spätwerk - Selbstzeugnisse	20
C. Methodische These	
a) Dichtung ,Biographie und Weltanschauung bei Jahnn	
1. Das autobiographische Moment	22
2. Die Monotonie der Thematik	30
3. Die Uebereinstimmung der Weltanschauung in Dichtung und Selbstzeugnis	36
4. Die Frage der 'epischen Integration'	38
b) Erarbeitung der These	
1. Dichtung und Weltanschauung : allgemein	43
2. Dichtung und metaphysischer Anspruch	45
3. Weltanschauung und der Symbolcharakter von Dichtung	50
4. Die These	57
<u>II. Teil : Die 'Philosophie' Hans Henny Jahnn's</u>	
A. Jahnn's Welt- und Menschenbild	
"Es ist wie es ist ..."	59
a) Das Weltbild : Wirklichkeit als "das Fürchterliche"	62
b) Das Menschenbild : der Mensch als "Schauplatz"	70
Der Dualismus der Geschlechter	72
Der Schmerz als List der Natur	78
Das Altern	80
Unüberbrückbarer Gegensatz zwischen Freud und Leid	82
Unverstand und Grausamkeit im Verhalten des Menschen	85
Fortschritt und Zivilisation	87
Fragwürdiger menschlicher Verstand	90
B. Jahnn's Weltentwurf : der Neue Mensch	
1. Die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Einheit des Menschen mit dem Schöpfungsganzen : "das Unglück einer späten Geburt"	95
2. Die Heiligkeit des Leibes und der eingeborenen Kon- stitution	99
3. Der Mut zur Lebensbejahung	101
4. Das Vertrauen auf die sinnliche Erfahrung	103
5. Die "einfachen Dinge"	107
Geschlechtlichkeit als etwas Sakrales	110
Schönheit in der Zahl : die harmonikalen Gesetze	116

6. Das Experiment als Weg zur Selbstverwirklichung	124
7. Kann man den Menschen "umbiegen" ?	130
I. Der Versuch, den Menschen mit Hilfe von Hormonen zu verändern	131
II. Ugrino - der Ruf nach dem "neuen Ethos"	135
a) Die 'neue Zeit' ist angebrochen	135
b) Ugrino als 'Staat der Jugend'	138
c) Ugrino und Jahnns 'neue Religiosität'	140
Das Mitleid mit allen Geschöpfen	140
Die Schuld	142
d) Die Ugrino-Religion und das Christentum	146
Jahnns Weltentwurf und die Vorstellung von einem Absoluten	148
gegen die christliche Vorstellung von einem Gott in Menschengestalt - die Tiergottheit	148
gegen die christliche Vorstellung von einem persönlichen, geistigen Gott - die sinnlich erfahrbare harmonikale Gottheit	151
die Qual über das Schweigen Gottes - ein bewusst 'konstruierter' Gott als Ziel der Schöpfungsklage	153
gegen den 'christlichen Dualismus' : die 'neue Sinnlichkeit'	159
gegen die Vernachlässigung des Kultischen, Sakralen und Magischen - Kunst als metaphysischer Antrag	161
gegen das Dogma und den Glauben an Worte : die Autorität des Genies	164
gegen Dogmatismus und Staatskirchentum : das Ethos des Mitleids	167
e) Das Scheitern Ugrinos - von der Utopie zur Resignation	168

III. Teil : Hans Henny Jahnns Weltentwurf und das Todesproblem

I. "Wir sind umstellt": Todesbewusstsein und Todesangst	178
II. Der Versuch, sich dem Kreislauf von Werden und Vergehen zu widersetzen : Widerstand gegen den Tod	193
A. Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen im physisch-gefühlsmässigen Bereich :	
1. Individuelle Auflehnung : "anders als die Norm"	194
2. Widerstand gegen den "Kreislauf" in der Liebe	197
3. Mythos und Tod	201
a) Gilgamesch-Welt : "Bluts-" und "Zwillingsbrüderschaft" : sakrale Homosexualität	203
Die 'Engel' - mythische Zwischenwelt	211
Der Mythos vom 'reinen Knaben' - sakrale Päderastie	221
b) Isis-Osiris-Welt : sakraler Inzest	227
B. Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen im geistigen Bereich - die Erinnerung	
1. Das Glück liegt immer in der Vergangenheit	231
2. Die Erinnerung	233
3. Der Traum	235
4. Die "Inversion der Zeit"	236

C. Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen in der Kunst	240
1. Die Kunst als Schöpfungsklage	242
2. Kunst als individuelle Leistung eines Einzelnen	246
3. Kunst als Aeusserung des Absoluten : Kunst und Harmonie	250
4. Kunst als neue, bessere Variante des Schöpfungsvorgangs : Jahnn's Theorien einer "monumentalen Baukunst"	257
D. Letztes Verhalten angesichts des unausweichlichen Todes: "Die Fähigkeit, aus ganzem Herzen traurig zu sein"	262
III. Das Leben nach dem Tode	267
A. Leben und Tod als Totalität	267
B. Die Formen des Nochtaseins des Toten	
1. Das Nochtasein des Toten in physisch-materieller Hinsicht	270
Die harmonikalen Vorstellungen und das Nochtasein	272
2. Das Nochtasein des Toten in psychisch-geistiger Hinsicht	274
3. Das Nochtasein des Toten in mythischer Hinsicht	281
4. Die Kunst und das Nochtasein des Toten	
a) Kunst als magischer Schutz des Toten	287
b) Sepulkrale Kunst	288
5. Die Liebe und das Nochtasein des Toten : das Motiv der 'ewigen Hochzeit'	292
6. Das Nochtasein des Toten im Andenken der Nachwelt	296
7. Das Nochtasein nach dem Tode durch Selbstverewigung in der Kunst	298
Résumé : Todesbewusstsein als existenzielle Prüfung : 'morioer ergo sum'	299

Einleitung

Eine Studie über das Problem des Todes kann sich nie auf den Tod allein beschränken, sondern greift immer über auf all das, was durch ihn begrenzt wird, und was oft erst vom Tode her in seiner wahren Dimension erkannt werden kann : das Leben des Menschen, seine Beziehungen zum Mitmenschen, seine Erfahrungen, Anschauungen und Vorstellungen von Natur und Welt. Jede Beschäftigung mit dem Todesproblem muss deshalb , soll sie fruchtbar sein, von einer Auffassung vom Stellenwert des Todes für eine Weltanschauung ausgehen, wie sie etwa von Wilhelm Dilthey vertreten wird, für den " das Verhältnis, welches am tiefsten und allgemeinsten das Gefühl unseres Daseins bestimmt, das des Lebens zum Tode" ist, denn, so Dilthey, "die Begrenzung unserer Existenz durch den Tod ist immer entscheidend für unser Verständnis und unsere Schätzung des Lebens."*¹ Ähnlich äussert sich auch Jacques Choron, der in jüngster Zeit einen wesentlichen Beitrag zur philosophiegeschichtlichen Erfassung des Todesproblems geleistet hat. Choron schreibt : "Die Grundfrage jeder Philosophie, die Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz im Zusammenhang alles Seienden, bekommt erst mit der vollständigen Entdeckung des Todes wirklich Gewicht."*² Dieser enge Zusammenhang von Todesproblematik einerseits und Weltanschauung und Philosophie andererseits, kompliziert sich spürbar, wenn das Verhältnis eines Dichters zum Tode Gegenstand der Untersuchung ist, und somit eine dritte Komponente, nämlich jene der Kunst und der ihr eigenen Ausdrucksweise beides - die Auffassung vom Tode und die damit eng verbundene von Welt und Menschen - verschlüsselt und überhöht. Es erweist sich deshalb als unumgänglich, vorrangig jeder Befragung eines dichterischen Werks nach dem Verhältnis zum Problem des Todes, Fragen von grundsätzlicher Bedeutung wie jene des Verhältnisses von Dichtung und Weltanschauung, Dichtung und Biographie, sowie Dichtung und Psychologie zu klären.

Ein Todesproblem im eigentlichen Sinne ist für eine Dichtung aber erst dann gegeben, wenn in ihr über den Tod reflektiert wird, wenn er nicht einfach als etwas Gegebenes hingenommen wird. In dieser Hinsicht macht das ständige bohrende Nachdenken über Sterblichkeit,

*1 : "Goethe und die dichterische Phantasie", in "Das Erlebnis und die Dichtung" S.159 - 248 , S.230 (Vgl.Bibliographie)

*2 : "Der Tod im abendländischen Denken" S. 27 (Vgl.Bibliographie)

Tod und Verwesung das dichterische Werk von Hans Henny Jahn zu einem interessanten Forschungsgegenstand. Im Jahre 1948, im Alter von 54 Jahren, 11 Jahre vor seinem Tod, schrieb Jahn im "Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik" in einer Rückschau auf sein dichterisches Schaffen folgende Sätze, die vorläufig genügen müssen, eine Beschäftigung mit dem Todesproblem in Jahnns Werk als sinnvoll zu legitimieren : "Dass ich das Problem des Todes, der Verwesung und der fragwürdigen Unsterblichkeit, dazu deren scheinbare Ursache, die Belohnung des Lebens mit Sehnsucht und Lust - den Raum des Lebens, der der Beschäftigung abgewandt ist, in ganzer Konsequenz habe darstellen wollen, das ist mir immer bewusst gewesen." *¹ Die Reflexion über den Tod ist keineswegs das einzige Thema von Jahnns Dichtung, aber - und damit treffen wir wiederum auf die anfänglich skizzierte enge Beziehung von Todesproblem und Weltanschauung - der Tod und der stets zum Scheitern verurteilte Versuch, ihn zu besiegen, überschatten alle anderen Themen von Jahnns Werk und sind der Schlüssel zum Verständnis seines Welt- und Menschenbildes. Die vorliegende Arbeit will deshalb nicht das Todesproblem von Jahnns Welt- und Menschenbild isoliert betrachten, sie soll vielmehr aus dem gesamten dichterischen Werk Jahnns und sämtlichen erreichbaren Selbstzeugnissen eine Art "Philosophie", *² d.h. einen Ueberblick über das Welt- und Menschenbild des Dichters, das in seiner Dichtung zu einem Weltentwurf gesteigert erscheint, aufzustellen versuchen. Auf Grund dieser "Philosophie" und auch in ihr selbst schon, soll dann versucht werden, die Bedeutung des Todes für das dichterische Werk Jahnns und die darin zum Ausdruck kommende Weltanschauung sichtbar zu machen.

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S. 95 (Vgl. Bibliographie)

*2 : Eine "Philosophie Hans Henny Jahnns" stellte auch schon Reimar Lenz in "Text + Kritik", Heft 2/3 Göttingen o.J. (1964) S. 34-38 zusammen. Seine Ueberlegungen haben jedoch mit unserer "Hilfskonstruktion" nur die Bezeichnung gemeinsam

Bibliographie

1. Literarische Werke und Selbstzeugnisse von Hans Henny Jahn

Das Verzeichnis beschränkt sich auf die in der vorliegenden Arbeit zitierten Texte. Eine vollständige Bibliographie aller gedruckten Arbeiten Jahnns bietet Jochen Meyer in seinem "Verzeichnis der Schriften von und über Hans Henny Jahn", erschienen in "Die Mainzer Reihe" Bd.21, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Klasse Literatur, Mainz, in Kommission beim Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1967.

a) publizierte Werke, Essays, Reden und Briefe

Dramatische Werke :

Dramen I ,mit einem Nachwort von Walter Muschg, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1963 763 Seiten.

Der Band enthält folgende Werke :

- | | | |
|---|-------------|----|
| "Pastor Ephraim Magnus" (1919) | S.7 - 214 | *1 |
| "Hans Heinrich" (1922) | S.215- 298 | |
| "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" (1922) | S.299 - 432 | |
| "Der gestohlene Gott" (1924) | S.433 - 568 | |
| "Medea" (1926) | S.569 - 668 | |
| "Des Buches erstes und letztes Blatt.Prolog." (Fragment) (1921) | S.671 - 704 | |
| "Die Schüler" (Fragment) Erstdruck. | S.705 - 717 | |
| "Der Tod" (Fragment) Erstdruck | S.718 -724 | |
| "Heinrich von Kleist"(Fragment) (1917) | S.725 - 734 | |

Dramen II ,mit einem Nachwort von Walter Muschg, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M.1965 960 Seiten.

Der Band enthält folgende Werke :

- | | | |
|--|-------------|--|
| "Strassenecke.Ein Ort.Eine Handlung"(1931) | S.7 - 103 | |
| "Neuer Lübecker Totentanz" (1931) | S.105 - 250 | |
| "Armut,Reichtum,Mensch und Tier" (1948) | S.251 - 395 | |
| "Spur des dunklen Engels" (1952) | S.397 - 610 | |
| "Thomas Chatterton" (1955) | S.611 - 748 | |
| "Die Trümmer des Gewissens - Der staubige Regenbogen" (1961) | S.749 - 943 | |

Nicht in dieser Gesamtausgabe enthalten ist :

- "Die Krönung Richards III.Historische Tragödie" Konrad Hanf Verlag, Hamburg 1921 Neudruck in : "Deutsches Theater des Expressionismus", Hrsg.:J.Schondorff Verlag Albert Langen - Georg Müller, München o.J. (1962)Seite 271 - 440

Epische Werke

- "Ugrino und Ingrabanien" Romanfragment aus dem Nachlass. Hsg.: Rolf Burmeister Heinrich Heine Verlag Frankfurt a.M. 1968 *1
- "Perrudja" Roman (1929) Europäische Verlagsanstalt Frankfurt a.M. 1958/ 2.Teil(Fragmente)Hsg.:R.Burmeister Frankfurt 1968
- "Fluss ohne Ufer" Roman in drei Teilen
- 1.Teil: "Das Holzschiff" (1949) Europäische Verlagsanstalt Frankfurt a.M. 1959
- 2.Teil: "Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war" 2 Bände (1949-50) Europäische Verlagsanstalt Frankfurt a.M. 1959
- 3.Teil: "Epilog" Fragment aus dem Nachlass. Hsg.:Walter Muschg (Erstausgabe) Europäische Verlagsanstalt Frankfurt a.M. 1961
- "Jeden ereilt es" Fragment aus dem Nachlass.Hsg.:Rolf Burmeister Heinrich Heine Verlag Frankfurt a.M. 1968

*1 Die Jahreszahlen in Klammer bezeichnen den Erstdruck der Werke

"Die Nacht aus Blei" Roman (1956) Sonderreihe dtv Nr.5, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1962

Essays, Reden, Autobiographisches, Briefe

- "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" in "Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino" Hsg.:Gottlieb Harms und F.Jürgensen Konrad Hanf Verlag Hamburg 1921 Heft 1 S. 1 - 48
- "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst.Allgemeines; Schöpfungen der Baumeister" I.Teil (ein zweiter Teil nicht erschienen) in "Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino" (siehe oben) Heft 2 S. 5 - 46 1921
- "Glosse zur siderischen Grundlage der Dichtkunst", in "Die literarische Welt" Hsg.:Willy Haas 3.Jg. 1927 Nr.2 Berlin 1927
- "Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges" in "Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino" (siehe oben) Heft 4 S.37 - 68 1922
- "Die Sagen um Medea und ihr Leben" (1927) in "Dramen I" S.735-740 *1
- "Zur Medea"(1929):"Dramen I" S.741 - 742
- "Lebensweisheit aus unserer Zeit" in : "Zeitgemässes aus der 'Literarischen Welt' " 1925 - 1932 Hsg.:Willy Haas Stuttgart 1963 S.325 f.
- "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart" in: "Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur",Hsg. L.Benninghoff und W. Postulant, Kreis Verlag,Hamburg, Juli/August 1930 7.Jg.Heft 7/8 S. 407 - 419)
- "Stegemann malt mich", in : "Der Kreis" (siehe oben) 8.Jg. Heft 1 Januar 1931 S.21 -23
- "Vergessen und Freuen",in : "Der Kreis" (siehe oben)9.Jg. Heft 1 Januar 1932 S.24 - 29
- "Kleine Selbstbiographie" (1932) in : "Hans Henny Jahnn" Eine Auswahl aus seinem Werk,mit einer Einleitung hsg. von Walter Muschg, (Reihe "Weltliteratur") Walter Verlag, Olten und Freiburg i.Brsg. 1959 Seite 549 - 552
- "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit",in : "Der Kreis"(siehe oben) 9.Jg. Heft 5 Mai 1932 S.266 - 275
- "Vom Sinn des Essens und Trinkens", in : "Der Kreis"(siehe oben) 9.Jg. Heft 10 Oktober 1932
- "Mein Werden und mein Werk", in "Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik" 1948-49 Hrsg.: P.Th.Hoffmann, Verlag J.P.Toth Hamburg 1948 Seite 92 - 111
- "Ueber den Anlass" (1952) in: "Ueber den Anlass und andere Essays" Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1964 S.7 - 47
- "Klopstocks 150.Todestag am 14.März 1953", in "Abhandlungen der Klasse der Literatur" Jg.1953 Nr.1, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH , Wiesbaden, ausgegeben am 30.12.53
- "Vereinsamung der Dichtung.Vortrag", in : "Minotaurus.Dichtung unter den Hufen von Staat und Industrie",Hsg.: Alfred Döblin , Franz Steiner Verlag, Wiesbaden o.J. (1953) Seite 247 - 265
- "Lessings unaufhaltsamer Fall" (Teildruck der Rede Jahns anlässlich der Verleihung des Lessingpreises der Stadt Hamburg 1956)in:"Aufzeichnungen eines Einzelgängers.Dichtung und Gedanke.Eine Auswahl aus dem Werk", zusammengestellt von Rolf Italiaander (List-Bücher 146), Paul List Verlag München 1959 S.77 - 95
- "Der Mensch im Atomzeitalter.Geschrieben März 1956", in "Aufzeichnungen eines Einzelgängers"(siehe oben) Seite 146 - 174
- "Briefe um ein Werk" (Briefwechsel mit Werner Helwig von 1946-48) Hsg.:Werner Helwig Europäische Verlagsanstalt Frankf.a.M.1959

*1 : Die Jahreszahlen in Klammer bezeichnen den Erstdruck

"Tagebuch vom 1. bis 7. Juli 1951", in "Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift", Hsg.: Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Aufbau-Verlag, Berlin 1951 7. Jg. Heft 9 S. 844-851
Walter Muschg: "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" (Jahnn erzählt Muschg 1933 aus seinem Leben. Von Muschg kommentiert.) Europäische Verlagsanstalt Frankfurt a.M. 1963

b) Unveröffentlichte Werke und Briefe

Dank dem Entgegenkommen von Herrn Dr. Rolf Burmeister erhielt ich Zugang zum gesamten literarischen Nachlass Jahnn's, der in der Handschriftenabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt wird. Im folgenden Verzeichnis sind nur solche Handschriften angeführt, aus denen in der vorliegenden Arbeit zitiert wird.

Tagebücher

"Norwegische Tagebücher" (Jahnn's Tagebuchaufzeichnungen während seines Exils in Norwegen von 1915 - 16. Einige Passagen stammen von Gottlieb Harms) Die Tagebücher standen mir in Form eines von der Handschriftenabteilung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek gefertigten Typoskripts zur Verfügung. Es wurde für eine (allerdings inzwischen wieder abgesagte) Veröffentlichung hergestellt.

"Bornholmer Tagebuch" (Jahnn's Tagebuchaufzeichnungen während seines Exils auf der dänischen Insel Bornholm von 1934 - 48) Die Handschriften tragen die Bibliotheksbezeichnungen E 3a und E 3c. Die erste Abteilung des Tagebuchs befindet sich zusammen mit weiteren Texten in einer Kladde in Quartformat, die ursprünglich als Buchhaltungsbuch geplant war und zu einem Viertel Abrechnungen über Jahnn's Hof enthält. Die zweite Abteilung enthält unter dem Datum 1. März 1945 eine Zusammenfassung des Geschehens vom 1. Januar bis zum 1. März 1945 und ist in ein dünnes blaues Schulheft eingetragen. Von 1936 bis 1945 fehlen die Tagebucheinträge. Wenn sie in dem von Jahnn in seinen Briefen intendierten Umfang überhaupt je bestanden haben, so sind sie wahrscheinlich in den "Fluss ohne Ufer" eingegangen.

Verschiedenes :

"Von der Wirklichkeit" eigenhändiges Typoskript Jahnn's, mit dem Vermerk "Geschrieben August 1924" Der Titel lautete ursprünglich: "Von der Wirklichkeit Ugrinos", doch wurde "Ugrinos" von Jahnn auf dem Typoskript durchgestrichen. Das Typoskript umfasst 8 Seiten A-4 Format. ^{*1}

(Zur Einweihung der Gruftplatte für Gottlieb Harms) 2 handschriebene Blätter A-4, ohne Titel, von der Bibliothek als Nummer 47 des jahnn'schen Nachlasses gekennzeichnet, undatiert. (Harms starb 1931)

"Das philosophische und das symbolische Wort" Undatierte Handschrift, 9 Blätter A-4 "Nachlass Jahnn 183" (etwa um 1924)

*1 : Unter dem Titel "Von der Wirklichkeit" erschien der Artikel leicht verändert 1947 im 4. Band von "Das Neue", einer "Auswahl zeitgemässer Stimmen" Hsg. H. Chr. Meier, Robert Mölich Verlag, Hamburg, S. 50 - 70. In der vorliegenden Arbeit wird nach dem Typoskript Jahnn's zitiert.

Briefe *1

an Hellmut Collatz (1)	12. 1.1950
(2)	7. 4.1950
an Gustav Gründgens	5.12.1947
an Ernst Kreuder	25. 9.1948
an Oskar Loerke (handgeschrieben/undatiert/um 1925)	
an Carl Mumm (1)	23.12.1942
(2)	13.10.1946
(3)	21. 1.1950
an Walter Muschg (1) (handgeschrieben)	3.10.1939
(2)	14.11.1939
(3)	22. 5.1940
(4)	8. 1.1940
an Klaus von Spreckelsen (1)	14. 7.1950
(2)	6.11.1950
(3)	4.2. 1951
an Hilmar Trede (1) *2	3. 1.1934
(2)	8. 1.1939
an Yngve Jan Trede (1)	24. 2.1949
(2)	14. 8.1949
(3)	10.12.1949
an Dr.Hans Harro von Veltheim-Ostrau (1)	20. 7.1949
(2)	28.12.1949
an Ludwig Voss (1) *3	9.10.1939
(2) *4	16. 8.1942
(3) *4	22.12.1942
(4) *3	7.12.1944
(5)	1. 3.1947
(6)	27.12.1947
(7)	3.12.1943
an Dr.Fritz Weissenfels (1)	14. 8.1946
(2) (nicht abgesandt)	19. 8.1948
(3)	12. 9.1948
(4)	10. 3.1949

*1 : Die Briefe sind, wo nicht anders angegeben, unveröffentlicht. Die Zitate stützen sich auf die **maschinengeschriebene** Kopie Jahns aus seinem literarischen Nachlass in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek

*2 : veröffentlicht in "Sinn und Form.Beiträge zur Literatur", herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Verlag Rütten & Loening, Berlin 1961 (13.Jg. Heft 4) S.540

*3 : veröffentlicht in "Text + Kritik.Zeitschrift für Literatur" Hsg.: Heinz Ludwig Arnold, Göttingen o.J.(1964,Heft 2/3:"Hans Henny Jahnn" S.19 -24)

*4 : veröffentlicht in "Briefe der Expressionisten", "Ullstein Buch" Nr. 471 Hsg.: K.Edschmid Verlag Ullstein GmbH Frankfurt a.M. und Berlin 1946 S. 148 f.

2. Sekundärliteratur zu Jahnn

für die in der vorliegenden Arbeit nicht zitierten Schriften über Hans Henny Jahnn und sein Werk sei wiederum auf die ausführliche Biographie von Jochen Meyer verwiesen.

- Bab, Julius : "Unterwelt" in "Die Weltbühne" Jg.17 (1921) Nr.24
16.Juni 1921 S.649-653 (Zu "Pastor Ephraim Magnus")
- Bar-David Yoram : "Hans Henny Jahnn et son roman Perrudja"
Etudes Germaniques 26.Jg. No.4 Okt.-Dez.1971 S.249 - 262
- Boetius, Henning : "Utopie und Verwesung. Zur Struktur von Hans
Henny Jahnn's Roman 'Fluss ohne Ufer' " in : "Europäische Hoch-
schulschriften" Reihe I : Deutsche Literatur und Germanistik
Nr. 1 Verlag Herbert Lang u.Cie AG Bern 1967
- Brown, Russel E. "H.H.Jahnn's 'Fluss ohne Ufer' " Franke-Verlag
Bern 1969
- Emrich, Wilhelm : Vorwort zu Jochen Meyer, "Verzeichnis der Schriften
von und über Hans Henny Jahnn" erschienen in "Die Mainzer Reihe"
Bd.21, hsg.von der Akademie der Wissenschaft und der Literatur,
Klasse der Literatur, Mainz, in Kommission beim Luchterhand Ver-
lag, Neuwied und Berlin 1967
- "Das Problem der Form in Hans Henny Jahnn's Dichtungen" in :
Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Abhandlungen der
Klasse der Literatur Nr. 1 1968
- Harms, Gottlieb : "Hans Henny Jahnn: 'Pastor Ephraim Magnus' " in
"Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino", Hsg.
Gottlieb Harms und F.Jürgensen, Verlag Konrad Hanf, Hamburg,
Heft 4 1921 Seite 42 - 50
- Hohl, Siegmund : "Das Medea-Drama von Hans Henny Jahnn" Diss.München
1966
- Loerke, Oskar : "Hans Henny Jahnn" , in "Die Weltbühne" 17.Jg.Nr.25
23,6.1921 S.680 - 84
- Lohner, Edgar : "Hans Henny Jahnn" in : "Expressionismus. Gestalten
einer literarischen Bewegung" hsg. von H.Friedmann und O.
Mann, Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg 1956, S.314 - 337
- Meier, Heinrich Christian : "Hans Henny Jahnn. Zu seinem 70.Geburts-
tag" in : "Sinn und Form. Beiträge zur Literatur", hrsg.von der
Deutschen Akademie der Künste, Berlin (Ost) 17.Jg.1965 Heft 1/2
S. 21 - 48
- Muschg, Walter: "Ueber Hans Henny Jahnn" in : "Hans Henny Jahnn. Eine
Auswahl aus seinem Werk" (Reihe "Weltliteratur") Walter-Verlag
Olten und Freiburg i.Brsg. 1959 S. 9 - 56
- "Hans Henny Jahnn", in : "Von Trakl zu Brecht" Sammlung Piper
München 1961 S.264 - 335
- "Nachwort des Herausgebers" zu "Epilog", "Fluss ohne Ufer" Teil
III, aus dem Nachlass hsg.von Walter Muschg Europäische Ver-
lagsanstalt Frankfurt a.M. 1961 S. 417 - 432
- "Nachwort des Herausgebers" zu "Dramen I" Europäische Verlags-
anstalt Frankfurt a.M. 1963 S.743 - 759
- Nossack, Hans Erich: "Nachruf auf Hans Henny Jahnn" in "Jahrbuch
1960" der Mainzer Akademie, Verlag der Akademie der Wissen-
schaften und der Literatur, Wiesbaden 1961 S.43 - 48
- Schmidt-Henkel, Gerhard : "Schöpfungsklage und mythische Stilfiguren
bei Hans Henny Jahnn" , in "Mythos und Dichtung. Zur Begriffs-
und Stilgeschichte der deutschen Literatur im 19. und 20. Jahr-
hundert" Gehlen-Verlag Bad Homburg 1967 S.188 - 244
- Wolfheim, Hans : "Hans Henny Jahnn: Tragiker der Schöpfung" Heinrich
Heine Verlag Frankfurt 1966 (7 Aufsätze und Reden über Jahnn
aus den Jahren 1954 bis 1964)

3. Uebrige' Sekundärliteratur'

- Broch, Hermann : "Briefe" , hsg. von R. Pick, mit einer Einleitung des Herausgebers Zürich 1957
- "Dichten und Erkennen" Essays 2 Bd. hsg. von Hanna Arendt Zürich 1955
- Choron, Jacques : "Der Tod im abendländischen Denken" Stuttgart 1967 (Klett) Uebersetzung aus dem Englischen durch Renate und Klaus Birkhauer (Original: "Death and Western Thought" N.Y. 1963)
- Dilthey, Wilhelm : "Das Erlebnis und die Dichtung" 3. Auflage 1910 Teubner-Verlag Leipzig
- "Das Wesen der Philosophie", in : "Die Kultur der Gegenwart Teil I Abteilung IV : Systematische Philosophie" Hsg. Paul Hinneberg 2. Auflage Berlin und Leipzig 1908
- Emrich, Wilhelm : "Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung" Dritte Auflage 1968 Athenäum Verlag Frankfurt a.M. und Bonn
- "Die Symbolik von Faust II" 3. Aufl. Frankfurt 1964
- Freud, Sigmund : "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" (1916-17) und "Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse"-(1933) in : Studienausgabe Bd.1 Frankfurt 1969 (Fischer) Hsg.: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey
- Gide, André : "Die Falschmünzer" Roman, aus dem Französischen übersetzt von Ferdinand Hardekopf, Rowohlt Taschenbuch Ausgabe ("rororo" 208) Hamburg 1957
- *1 Harms, Gottlieb : "Bemerkungen zur kultischen Musik" in "Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino" Hsg.: Gottlieb Harms und F. Jürgensen Konrad Hanf Verlag Hamburg 1922 Heft 4 S. 5 - 35
- Jens, Walter : "Statt einer Literaturgeschichte" Pfullingen 1957
- Kayser, Hans : "Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik" Kiepenheuer Verlag Potsdam 1926 Auflage 200 Ex. mit handgezeichneten Tafeln
- "Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes" Berlin, Lambert-Schneider Verlag 1932
- "Akroasis" Schwabe Verlag Basel/Stuttgart 2. Aufl. 1964
- Kerenyi, Karl : "Niobe" Zürich 1949
- Krapoth, Hermann : "Dichtung und Philosophie. Eine Studie zum Werk Hermann Brochs" in "Literatur und Wirklichkeit" Bd. 8 Hsg.: Carl Otto Conrady Bouvier Verlag Bonn 1971
- Leonardo da Vinci : "Tagebücher und Aufzeichnungen" ins Deutsche übersetzt von Theodor Lücke, Leipzig 1940
- Luckow, Marion : "Die Homosexualität in der literarischen Tradition. Studien zu den Romanen von Jean Genet" in : "Beiträge zur Sexualforschung, Hsg. v. Hans Giese und E. Bürger-Prinz, Heft 26 Stuttgart (Enke-Verlag) 1962
- Mann, Thomas, und Kerenyi, Karl : "Gespräch in Briefen" Zürich 1960 (enthält auch : "Romandichtung und Mythologie" Ein Briefwechsel)
- Oesterle, Heinz D. (New Haven, Conn.): "Hermann Broch: 'Die Schlafwandler' Kritik der zentralen Metapher" in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" hsg. von H. Kuhn und R. Brinkmann, 44. Jg. Stuttgart 1970 Heft 2 S. 229 f.
- Rehm, Walter : "Der Todesgedanke in der Deutschen Dichtung" (1928) 2. Aufl. Darmstadt/ Tübingen 1967
- Rilke, Rainer Maria, "Gesammelte Werke" Leipzig 1930 - 35
- Seidler, Herbert : "Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein" 2. überarb. Aufl. Stuttgart 1965 Kröners Taschenbuchausgabe Bd. 283

*1 : Die "Bemerkungen zur kultischen Musik" stammen nach einer Notiz auf dem Originalmanuskript von H.H. Jahnn (Vgl. Meyer, "Verzeichnis" S. 52).

- Schirmbeck, Heinrich : "Die Formel und die Sinnlichkeit" München 1964 (Das Kapitel "Der Kosmogonische Eros" handelt von Klages und Hans Henny Jahnn)
- Schott, Albert : "Das Gilgameschepos. neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen", durchgesehen und ergänzt von Wolfram von Soden. Reclams Universalbibliothek Nr. 7235/35a Stuttgart 1958
- Swedenborg, Immanuel : "Die Wonnen der Weisheit, betreffend die eheliche Liebe, dann die Wollüste der Torheit, betreffend die buhlerische Liebe. " Erster Band. Aus der lateinischen Urschrift übersetzt von Dr. Immanuel Tafel, Tübingen 1845
- "Die Weisheit der Engel betreffend die göttliche Liebe und die göttliche Weisheit, bekanntgemacht durch Immanuel Swedenborg." aus der lateinischen Urschrift verdeutscht von Dr. Friedrich Immanuel Tafel, 2. Aufl. Basel 1872
- Thimus, Albert, Freiherr von : "Die harmonikale Symbolik des Altertums" 2 Bd. Köln 1868 und 1876
- Unger, Rudolf : "Weltanschauung und Dichtung" Basler akademischer Vortrag 1917, in "Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker" Hsg.: Hans Hecht, Friedrich Neumann und Rudolf Unger, No. 1 : Rudolf Unger: "Gesammelte Studien" Bd. 1: "Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte. Berlin 1929 S. 49 - 87
- Wellek, René, und Warren, Austin : "Theorie der Literatur" ins Deutsche übersetzt von E. und M. Lohner, 1. Auflage Bad Homburg vor der Höhe, 1959
- Zeltner, Hermann : "Philosophie und Dichtung", in "Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte", Hsg.: Merker - Stammer 4 Bde., 1955 ff. Bd. III 1966 S. 83 - 103 (2. Auflage) Berlin (de Gruyter)

B. Ueberblick über Leben und Werk von Hans Henny Jahn

Da der Hauptteil der vorliegenden Arbeit, die Aufstellung der "Philosophie" Jahnns und die Darstellung des Todesproblems in seinem Werk, aus Querschnitten bestehen wird, und es von der gewählten Methode her nicht möglich ist, einzelne Werke als solche ausführlich zu besprechen, erscheint es sinnvoll, zunächst einen kurzen Ueberblick über Leben und Werk des Dichters zu geben. Das ist um so dringlicher, als eines der wichtigsten Probleme, die bei einer Beschäftigung mit Jahn gelöst werden müssen, das Verhältnis von Biographie und Dichtung ist. Da es noch keine Biographie über den Dichter gibt, soll der folgende kurze Ueberblick dem mit dem Werk noch wenig vertrauten Leser das Verständnis der vorliegenden Studie erleichtern.

1. Jugend in Hamburg - erstes Exil - erste dichterische Versuche

Seine früheste Jugend schildert Hans Henny Jahn seinem Freunde Walter Muschg im Jahre 1933 in Zürich in dichterischer, oft unkritischer, aber packender Art und Weise aus der Erinnerung.^{*1} Jahn wurde am 17. Dezember 1894 in Stellingen bei Hamburg geboren. Die Luft des Hamburger Hafens, die dem Leser aus dem literarischen Hauptwerk Jahnns, der Romantrilogie "Fluss ohne Ufer" des öfteren entgegenweht, gehörte zu der Welt, in der Jahn heranwuchs. Sein Vater besass eine Schiffszimmerei auf Steinwerder, auf der Hafenseite des Elbtunnels. Auch die Schule, die Jahn bis zu seinem 15. Altersjahr besuchte, die reformierte Realschule, lag unmittelbar beim Hamburger Hafen, in der Seilergasse. Mit 19 Jahren bestand Jahn im Jahre 1913 an der Oberrealschule am Kaiser Friedrich Ufer das Abitur. Vorher bereits hatte er begonnen, sich literarisch zu betätigen. Der heute in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek aufbewahrte Nachlass Jahnns enthält mehrere Dramen und Romanfragmente, die gewissermassen noch auf der Schulbank entstanden sind. So etwa ein Romanfragment mit dem Titel "Der Tod ist das ewige Leben", oder ein Drama mit dem Titel "Der Tod und die Liebe",^{*2} um nur zwei Beispiele zu nennen. Diese frühen dichterischen Versuche sind zwar noch ganz im Stile romantischer Schauerdramen gehalten, doch lässt sich in ihnen bereits eine vom Einfluss des damaligen Fin-de-siècle-Gefühls her allein kaum zu erklärende Todesfascination erkennen; ein intensives, bereits stark zur Reflexion neigendes Bewusstsein vom Tode muss den Dichter bereits in frühester Jugend ergriffen haben. Das bestätigt auch der gereimte "Totentanz",

*1: Walter Muschg, "Gespräche mit Hans Henny Jahn" *2 : von Muschg beschrieben in "Dramen I" Seite 754/4

den Jahnn mit 16 Jahren verfasst hat.

Nach mehreren gescheiterten Versuchen gelang es Jahnn 1915, sich zusammen mit seinem Freund Gottlieb Harms durch die Flucht nach Norwegen der drohenden Rekrutierung zu entziehen. Die knapp 3 Jahre dieses ersten Exils sind es, die den Dichter Jahnn geprägt haben. Neben den unvergesslichen Eindrücken, die Norwegens unberührte Natur in Jahnn hinterlassen haben, war vor allem die Freundschaft zu Harms, die - so weisen es die von den beiden jungen Leuten teilweise gemeinsam verfassten "Norwegischen Tagebücher auf"- eine starke homoerotische Komponente aufwies, für Jahnnns späteres Werk von grundlegender Bedeutung. Diese Freundschaft bildete gewissermassen die Urzelle des gesamten jahnnschen dichterischen Schaffens: in fast allen seinen Werken, am ausgeprägtesten in "Fluss ohne Ufer", aber auch in "Perrudja", "Jeden ereilt es", "Die Nacht aus Blei", oder etwa in den Dramen "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" und "Die Spur des dunklen Engels" bilden Männerfreundschaften, von Jahnn zu "Zwillings-" oder "Blutsbrüderschaften" hochstilisiert und mythisch überhöht, das zentrale Thema.

Neben seiner schriftstellerischen Arbeit bildete sich Jahnn in Norwegen autodidaktisch in Musikwissenschaft und Orgelbau aus. Der Orgelbau war es denn auch, und nicht, wie er gehofft hatte, die gleichzeitig erworbenen Kenntnisse in Architektur, der dem Dichter später eine bürgerliche Existenz ermöglichte: in den Zwanziger- und Dreissigerjahren wurde Jahnn zu einem international anerkannten Orgelbauspezialisten.

Zunächst jedoch schien er nach seiner Rückkehr nach Deutschland erfolgreich die Laufbahn eines Schriftstellers anzutreten. Sein Drama "Pastor Ephraim Magnus", das er noch aus Norwegen dem S. Fischer Verlag eingesandt hatte, wurde 1919 überraschend gedruckt, und Oskar Loerke verlieh dem gänzlich unbekanntem jungen Dichter für sein Stück den Kleistpreis des Jahres 1920. Diese öffentliche Ehrung stellte Jahnn für einige Wochen in den Mittelpunkt des literarischen Lebens: Brecht und Bronnen führten das reichlich skandalöse Stück in einer Uebersetzung von Brecht in gemeinsamer Regie in Berlin auf.^{*1} Schon nach einer Woche wurde die Aufführung verboten, und die heftigen Auseinandersetzungen um das Stück, die bereits mit seiner ersten Veröffentlichung begonnen hatten, lebten wieder auf. Ausser Loerke, der das Stück bei seinem Erscheinen mit geschliffener Feder verteidigt hatte^{*2}, fand sich kein Kritiker,

*1 : am 23. August 1923 als erste Veranstaltung der von Jo Lherman gegründeten Gesellschaft "Das Theater" *2 : "Hans Henny Jahnn" in "Die Weltbühne" s. Bibl.

der aus der Front der allgemeinen Ablehnung, der sich der junge Dichter gegenüber sah, auszubrechen versuchte.

Der kurze literarische Erfolg jedoch hatte genügt, um die Freundes-schar, die sich in Hamburg um den interessanten jungen Dichter und dessen Freund Harms gruppierte, zu einer kleinen Gemeinde anschwellen zu lassen. Aehnlich wie in anderen Strömungen des expressionistischen Jahrzehnts suchte auch die Gruppe um Jahnn, die sich nach einer von Jahnn erfundenen utopischen Welt "Ugrino-Gemeinde" nannte, nach dem Neuen Menschen und nach Erlösung in der Kunst.

Jahnn verfasste die Statuten des Vereins, die den Bau riesiger Tempelanlagen und gewaltiger Orgeln vorsahen, mit denen die Bewegung in einen pompösen Grabkult hätte münden sollen. Jahnn reiste in ganz Deutschland herum, hielt Reden und sammelte Geld für sein Projekt. Das unrealistische Vorhaben scheiterte bald an finanziellen Schwierigkeiten und am Zerwürfnis zwischen Jahnn und seiner Gemeinde.

Uebrig blieb allein der "Ugrinoverlag", den Jahnn sogar über den Zweiten Weltkrieg hinaus retten konnte, und durch den er der heutigen Musikwelt zahlreiche Werke alter Meister wieder zugänglich gemacht hat; so gab er das gesamte Werk von Vincent Lübeck, Samuel Scheidt und Dietrich Buxtehude neu heraus.

In engem Zusammenhang mit der Ugrino-Bewegung standen auch Jahnn's Bemühungen um den Orgelbau. Mit der Wiederherstellung der vom Abbruch bedrohten Orgel in der Jacobi-Kirche in Hamburg, die er gegen alle Schwierigkeiten durchsetzte, leitete er in ganz Europa eine Orgelbaureform ein. Zusammen mit Günther Ramin veranstaltete er Konzerte auf der wiederhergestellten Orgel der Jacobi-Kirche; auf eigens einberufenen Organistentagungen verteidigte er seine Ideen. Zahlreiche Publikationen aus jener Zeit machen deutlich, dass es Jahnn vor allem darum ging, die alten Orgeln in ihrem ursprünglichen, teilweise noch vorbarocken Klangbild wieder herzustellen. Bald ging Jahnn auch dazu über, eigene Orgeln zu konstruieren. Bis zu seinem Tode sind in ganz Europa mehrere hundert Orgeln von Jahnn oder zumindest nach seinen Plänen neu erstellt oder renoviert worden.

Jahnn's Beschäftigung mit Musikwissenschaft und Orgelbau ist auch für sein literarisches Schaffen von grosser Bedeutung. Bereits im ersten grösseren epischen Werk, dem Roman "Perrudja", sind immer wieder musikalische Kompositionen in den Text eingefügt; auch die Romantrilogie "Fluss ohne Ufer", die das Leben des Tonsetzers Gustav Anias Horn schildert, enthält mehrere Partituren und hunderte von Seiten musiktheoretischer Abhandlungen. Wenn auch mit der musika-

lischen zur Hauptsache die dichterische Komposition gemeint sein dürfte, so ermöglichte doch erst die intime Kenntnis von Kompositions- und Editionstechnik das sinnvolle Gewebe von musiktheoretischen und dichtungstheoretischen Erörterungen. Die in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen entstandenen Dramen Jahnns, die in einer von Walter Muschg besorgten Gesamtausgabe seit 1965 wieder verfügbar sind, erreichen nur selten das Niveau seiner Romane und eignen sich wohl kaum mehr für Bühnenaufführungen. Auch Jahnns "Medea" und sein "Neuer Lübecker Totentanz" - neben "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" sicher seine kraftvollsten dramatischen Schöpfungen - haben kaum noch mehr als literarhistorischen Wert.

Der "Neue Lübecker Totentanz", ein Auftragswerk, zeigt wiederum die starke Todesbewusstheit des Dichters. Allerdings steht dieses Werk bereits ganz unter dem Eindruck des unerwarteten Todes von Jahnns Freund Gottlieb Harms im Jahre 1931. Ueber diesen Verlust und über das Scheitern seiner Ugrino-Idee ist Jahnns, wie auch sein weiteres dichterisches Schaffen zeigt, nie wirklich hinweggekommen.

2. Die grossen Romane

Der atmosphärische Unterschied in der Stimmung seiner zwei grossen Epen zeigt deutlich Jahnns Weg von der Utopie zur Resignation. "Perrudja", kurz vor dem Tode Harms' im Jahre 1929 erschienen, ist noch voller Optimismus und offen gezeigter Lebensfreude. Die Geschichte vom naiven Naturburschen Perrudja (altnorwegisch: der zerüttete Peter), der ohne es zu wissen der reichste Mann der Welt ist, und der, als er es nach einem langen Lernprozess, bei dem die wilde Natur Norwegens ihm Lehrmeisterin ist, erfährt, auszieht, um die Welt zu beglücken, erinnert nur allzu deutlich an Jahnns Ugrino-Utopie. Im Verlaufe des in überschwänglicher expressionistischer Sprache erzählten und daher nicht immer durchsichtigen Geschehens gelingt es Perrudja, seinen Nebenbuhler Hoyer zu besiegen und die wilde Signe zur Frau zu gewinnen. Doch das erwartete Happyend bleibt aus, Perrudja und Signe trennen sich noch in der Hochzeitsnacht und finden im Verlaufe des vollständig fertiggestellten ersten und in den Fragmenten des zweiten Teils des Romans nicht mehr zueinander. Dafür entwickelt sich zwischen Signes Bruder Hein und Perrudja eine Männerfreundschaft, die beiden ziehen gemeinsam in die Welt hinaus, um einen Staat der Jugend aufzubauen. Ganz anders gestimmt ist Jahnns grosse Trilogie "Fluss ohne Ufer".

In ihr fehlt der naive Optimismus von "Perrudja" vollständig, das utopische Moment ist einer tiefen Resignation gewichen, die Grundstimmung ist die Trauer über die Schöpfung, über den Tod eines geliebten Menschen und über den eigenen unausweichlichen Tod. Hervorgegangen aus Tagebuchaufzeichnungen Jahnns während seines zweiten Exils auf der Insel Bornholm von 1934 bis 1948, weitet sich das Romangeflecht im Anschluss an eine 1936 entstandene Novelle "Das Holzschiff" (Das Werk wurde 1936 vom Verleger zurückgewiesen) immer mehr zu einem jener Versuche aus, den Roman unserer Zeit schlechthin zu schreiben.

Im "Holzschiff" wird zunächst in der dritten Person von dem seltsamen Segelschiff "Lais" berichtet, das mit der Mannschaft unbekanntem Ziel in See sticht. Der junge Gustav Anias Horn ist aus Liebe zu Ellena, der Tochter des Kapitäns, als blinder Passagier mit an Bord. Als Ellena auf mysteriöse Weise verschwindet, gelingt es Horn, die Besatzung auf seine Seite zu bringen und mit den Matrosen zusammen gegen das Verbot des Kapitäns und des mitfahrenden geheimnisvollen Superkargos die Laderäume aufzubrechen, in denen Horn seine Braut vermutet. Dabei brechen sie versehentlich eine Aussenwand auf und bringen das Schiff zum Sinken. Die Mannschaft wird von einem Dampfer gerettet, aber Ellena bleibt nun für immer verschollen.

Gustav Anias Horn wird zum Autor des fiktiven Tagebuchs, das den zweiten, umfangreichsten Teil der Trilogie ausmacht. Dieses Tagebuch mit dem Titel: "Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war" erstreckt sich über mehr als 1500 Seiten und spielt in zwei verschiedenen Zeitebenen: in der Gegenwart der Entstehung des Tagebuchs, als der inzwischen zu einem bedeutenden Komponisten avancierte Horn einsam auf einer Insel lebt, und in der Vergangenheit seiner Erinnerung, die er zwischen den Beobachtungen über Natur, Mensch und Tier (wahrscheinlich der Niederschlag des verschollenen mittleren Teils von Jahnns "Bornholmer Tagebuch") in seinen Aufzeichnungen wieder lebendig werden lässt. In dieser Erinnerung wird auch die schillernde Figur des Leichtmatrosen Alfred Tutein, dem der Leser bereits im "Holzschiff" begegnet, wieder lebendig. An diesen Matrosen, der im Verlauf der Erzählung zu einem erfolgreichen Pferdehändler wird, ist Horn durch ein furchtbares Geheimnis schicksalhaft gefesselt: auf dem Frachtdampfer, der die Ueberlebenden der "Lais" gerettet hatte, gestand Tutein ihm, Horn, dass er es gewesen sei, der seine Verlobte Ellena grausam ermordet habe. Statt ihn anzuzeigen, hat Horn dem Mörder verziehen. Mit der Zeit ist Tutein sogar an die Stelle seines Opfers getreten und der treueste Freund Horns geworden. Mit ihm zusammen durchzog er ruhelos einen grossen Teil der Welt, immer auf der Flucht vor der Staatsgewalt und einer unsichtbaren Macht, in der Horn zunächst den Reeder der "Lais", einen Herrn Dumenehould, zu erkennen glaubte. Dieser Reeder war ihm, wie er meinte, bereits einmal im Kielraum der "Lais" erschienen, als das Schiff bereits auf hoher See war und der Reeder unmöglich an Bord hätte sein können.

Schliesslich waren die beiden Männer, die in ihrer Freundschaft immer mehr eine "Zwillingsbrüderschaft" - die für Jahnns idealste Bindung zweier Menschen - zu erkennen glaubten, in Norwegen gelandet. Horn, der bereits in Südamerika erste kompositorische Versuche gewagt hatte, wurde an der Landschaft Norwegens zu einem eigenwilligen Tonschöpfer, dessen Muse die wilde Landschaft der Fjorde und Berge war. Den Lebensunterhalt der beiden Freunde, die zunächst in einem Hotel in Urrland - unschwer als das Aurlandsvangen zu erkennen, in dem Jahnns und Harms 1915 - 18 gewohnt haben - und später in einer Stadt namens Halmberg wohnen, bestreitet Tutein mit seinem Pferdehandel. Viele hundert Seiten lang sind die Gespräche der beiden Freunde über alle Gebiete des Lebens, des Wissens und der Kunst von Horn aus der Erinnerung wiedergegeben, wie denn überhaupt die Freundschaft der beiden Männer, die von Horn bewusst immer enger an den babylonischen

Mythos von Gilgamesch und Enkidu angelehnt wird, das Hauptereignis des Buches ist, vor dem die übrigen Geschehnisse und Schilderungen, so auch die ausführlichen Berichte über Land und Leute Norwegens in der Vergangenheitsebene und die Betrachtungen über das Landleben in der Gegenwartsebene, eher verblassen. Nach einer episodenhaften Liebesbindung Horns mit der eigenwilligen Gemma - das Verhältnis bleibt nicht ohne Folgen - , beschliessen die beiden Männer, sich restlos aneinander zu fesseln und somit jede weitere Gefahr für ihr homoerotisches Bündnis auszuschliessen. Der zumindest in der "Niederschrift" eher farblos gezeichneten Gemma gelingt es nämlich nicht, echte Gegenspielerin der homoerotischen Grundkonzeption zu werden und eine andere Verhaltensmöglichkeit, die der heterosexuellen, matriarchalen Ischtarwelt als Gegensatz zur Gilgameschwelt der "Zwillingsbrüderschaft" überzeugend darzustellen. In einer abstrusen "Ausschweifung" und einem "Bluttausch", bei dem das Blut des einen dem anderen übertragen wird und umgekehrt, wollen Horn und Tutein die "Zwillingsbrüderschaft" physische Wirklichkeit werden lassen. Dabei scheinen sich zuerst Erfolge einzustellen : Horns kompositorisches Schaffen, das in eine Krise geraten war, bekommt nach dem Bluttausch und nach der Uebersiedlung auf eine Insel neuen Auftrieb, und Tutein scheint endlich von seiner unbezähmbaren Angst und seinen bohrenden Schuldgefühlen befreit zu sein, indem er jetzt die Schuld als eine zusammen mit dem Blut geteilte ansehen kann. Doch der Erfolg trügt: die Bluttransfusion hat Tutein so stark geschwächt, dass bereits eine leichte Erkältung genügt, um ihn aufs Sterbebett zu werfen. In einer letzten Aufwallung von Trotz lässt er sich von Horn versprechen, dass ihn dieser auch nach seinem Tode nicht allein lassen will, dass er ihn noch einige Zeit als Toten bei sich behalten will, um ihn so lange als möglich dem Kreislauf der Natur zu entziehen. Durch den vorzeitigen Tod des einen der beiden Freunde ist es nicht möglich, dass sie jene letzte Erfüllung finden, nach der fast alle Liebespaare - nicht nur die homoerotischen - sich in Jahns Werk sehnen: das gemeinsame Grab zusammen mit einem geliebten Menschen. Horn schildert die schaurige Szene, als er seinen toten Freund nach ägyptischem Vorbild einbalsamiert und mumifiziert mit fast unerträglicher Genauigkeit. Die schwere Holztruhe, in der Tutein in einen Kupferbehälter eingelötet liegt, bildet das Schauerrequisit in der Stube, in der Horns Aufzeichnungen entstehen; und der Sarg steht noch da, als schliesslich in seinem Tagebuch die Vergangenheitsebene mit der Gegenwartsebene zusammenfällt. Zu diesem Zeitpunkt trifft Ajax von Uchri, der sich als Abgesandter des Reeders Dumenehould ausgibt, und von dem Horn endlich Aufschluss über das seltsame Geschehen auf der "Lais" zu erhalten hofft, auf Horns abgelegenen Hofe ein. Diese Figur, von dem der Leser eigentlich nie erfährt, ob er der wiedergekommene Tutein, ein Dämon, der Todesengel für Horn oder nur ein naiver, von Horn missverständener junger Mann ist, wird nun an Stelle von Tutein die zweite Hauptperson neben Horn im zweiten Teil der "Niederschrift". Zwischen Horn und Ajax scheint sich anfangs die Grundkonzeption der "Zwillingsbrüderschaft" zu wiederholen, doch bringt der elegante junge Mann, der sich Horn als eine Art Butler aufdrängt, den alternden, kranken Komponisten bald an den Rand der Verzweiflung. Aus Rache über die Zurückweisung seiner homoerotischen Anträge nutzt Uchri sein Wissen um die geheimnisvolle Truhe im Arbeitszimmer des Komponisten dazu, ihn immer stärker in seine Abhängigkeit zu bringen, bis seine erpresserischen Forderungen den Komponisten, der sich schliesslich dazu hergegeben hatte, den Sarg Tuteins gemeinsam mit Uchri im Meer zu versenken und sich so vom Hort seiner Erinnerung zu trennen, veranlassen, Ajax zu entlassen. In einer letzten dramatischen Zuspitzung des Geschehens gelingt es Horn noch, auf den letzten Seiten seiner Niederschrift zu schildern, wie Ajax zusammen mit gedungenen Mördern bei ihm einbricht, seinen letzten Weggefährten, die Stute Ilok erschiesset und auf das Wohnhaus zukommt. Aus einer Anlage erfahren wir, dass Horn ermordet aufgefunden wird, und dass von Ajax jede Spur fehlt.

Jahn plante einen dritten Teil zu "Fluss ohne Ufer", den "Epilog".

*1 : Ischtar ist im "Gilgameschepos" die Gegenspielerin von Gilgamesch und Enkidu.
Vgl. Albert Schott, "Das Gilgameschepos..." (siehe Bibliographie)

Der Dichter arbeitete daran mit Unterbrüchen bis in seine letzten Lebensjahre. Die erhaltenen Fragmente wurden 1961 von Walter Muschg zusammengestellt und publiziert. Sie lassen nur Vermutungen über die endgültige Konzeption dieses letzten Teiles der Trilogie zu. Wie im ersten Teil, dem "Holzschiff", tritt auch hier der Erzähler wieder in den Hintergrund.

Die Handlung spielt im Halmberger Freundeskreis des Komponisten Horn und beginnt damit, dass Gemma, seine ehemalige Geliebte, die Nachricht von seinem gewaltsamen Tod erfährt. Gemma ist die Frau des Pferdehändlers Egil Bohn geworden und lebt mit ihrem Mann, ihren drei Söhnen und einigen Freunden Horns in einer verschworenen Gemeinschaft. Dieser Freundeskreis, der einige Ideen der Lebensphilosophie Horns verwirklicht zu haben scheint, beschliesst, den illegitimen Sohn Horns, Nikolaj, zu dessen Grab zu delegieren. Nikolaj ist Musiker wie sein Vater. Auf der Heimreise vom Grabbesuch begegnet er in einem einsamen Landgasthof dem Mörder seines Vaters, Ajax von Uchri. Uchri gibt sich als der von den Halmberger Freunden noch für lebend gehaltene Alfred Tutein aus. Für das Zustandekommen dieses Zusammentreffens zwischen Ajax-Tutein und Nikolaj führt Jahnn erstmals die Zwischenweltfiguren der Engel und Dämonen, auf die bereits in der "Niederschrift" angespielt wurde, als handelnde Figuren in das Geschehen ein. Ajax, den Jahnn im "Epilog" durchgehend Tutein nennt - es wird nicht restlos klar, ob der Leser tatsächlich an eine Art Seelenwanderung glauben soll - schliesst mit Nikolaj einen Vertrag, nach dem sie fürderhin in einer "Symbiose" leben sollen; offensichtlich zur Sühne für seinen Mord "verdingt" sich Ajax restlos an den Sohn des Opfers und übernimmt, wie einst Tutein nach dem Mord an Ellena für Horn, die Rolle eines Mentors und Förderers des jungen Musikers. Im "Epilog" scheint sich die "Zwillingsbrüderschaft", zumindest zwischen Ajax-Tutein und Nikolaj, nur noch in abgeschwächter Form fortzusetzen, und die "Symbiose" endet nach Erreichen des ihr gesteckten Zieles, als Nikolaj seine Ausbildung zum Kapellmeister abgeschlossen hat. Die Grundkonstellation der "Zwillingsbrüderschaft" taucht indessen im "Epilog" noch öfters auf, so in den Knabenfreundschaften der Söhne Gemmas, die, breit ausgeführt, den Mittelteil des Fragments ausfüllen.

3. Spätwerk - Selbstzeugnisse

"Fluss ohne Ufer" war, abgesehen vom fragmentarischen "Epilog", Jahnn's letztes episches Werk, das in der ursprünglich geplanten Form veröffentlicht wurde. Alle späteren erzählenden Arbeiten des Autors sind Entwürfe geblieben. So auch der dritte grosse Roman "Jeden ereilt es", aus dem Jahnn einzig einen kurzen, überarbeiteten Auszug unter dem Titel "Die Nacht aus Blei" zu Lebzeiten veröffentlicht hat. Auch dieser Roman steht ganz unter dem Zeichen einer Männerfreundschaft. Die "Zwillingsbrüderschaft" zwischen dem Reeder- sohn Matthieu Brende und dem Matrosen Gari ist jedoch in etwas undurchsichtiger Weise von einer überirdischen Freundschaft zwischen ihren "Engeln" begleitet, die nach dem Tode der beiden Männer in einem nur noch andeutungsweise gezeichneten Jenseits weitergehen soll. "Jeden ereilt es" ist neuerdings entgegen den ursprünglichen Wünschen des Nachlassverwalters Muschg und wohl auch gegen den Willen Jahnn's selbst in Druck erschienen. Da das Opus gegenüber "Fluss ohne

Ufer" nichts wesentlich Neues bringt und gegenüber diesem unbestritten bedeutendsten Werk Jahnns stark abfällt, dürfte es, wie übrigens auch das gleichfalls in jüngster Zeit veröffentlichte Romanfragment des frühen Jahnns "Ugrino und Ingrabanien", nur von literaturwissenschaftlichem Interesse sein. In die Untersuchung der Weltanschauung Jahnns und der Todesproblematik müssen jedoch auch diese Fragmente mit einbezogen werden. Das Gleiche gilt für Jahnns essayistische Arbeiten, die Reden und Aufsätze im Zusammenhang mit der Ugrino-Gemeinde, bei der Verleihung des Kleistpreises (1920) und des Lessingpreises der Stadt Hamburg (1956), sowie für Jahnns Publikationen während seiner Tätigkeit als Präsident der Hamburger Freien Akademie der Künste (1952-1959). Nicht zuletzt sei Jahnns umfangreicher Briefwechsel erwähnt. Jahnns, der es liebte, seine Ansichten über alles, was ihn interessierte, in Briefen an seine Freunde breit darzulegen, hat unzählige fein säuberlich abgefasste, in der Mehrzahl maschinengeschriebene Briefe verschickt, von denen er jedesmal einen Durchschlag anfertigte. Von diesen Briefen sind nur ganz wenige veröffentlicht; dem Verfasser dieser Arbeit wurden sie jedoch vom jetzigen Nachlassverwalter Jahnns, Dr. Rolf Burmeister, in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek vollumfänglich zugänglich gemacht.

In seinen letzten Lebensjahren geriet der leidenschaftliche Pazifist Jahnns immer stärker in den Sog der zahlreichen Gruppierungen, die damals gegen die Wiederaufrüstung der Bundesrepublik Deutschland und gegen die Atombombe Sturm liefen. Jahnns, der sich zeitlebens nie mit halbem Einsatz einem Anliegen gewidmet hatte und immer in vorderster Front stand, wenn seiner Meinung nach die Menschlichkeit auf dem Spiel stand, hielt bisweilen vor Hunderttausenden unter freiem Himmel leidenschaftliche Reden und reiste in halb Europa umher, um seine Postulate darzulegen. Sein dichterisches Werk trat in den Hintergrund, seine Aktivität schien sich ganz der Politik zuzuwenden. Noch einmal, kurz vor seinem Tode, wagte er sich an eine schriftstellerische Aufgabe: das Drama "Die Trümmer des Gewissens - der staubige Regenbogen" sollte seine Bemühungen um ein Verbot der Atomwaffen auf höherer, dichterischer Ebene fortsetzen. Jahnns erlebte die Uraufführung des Stücks unter Erwin Piscator in Frankfurt - wie fast alle der spärlichen Inszenierungen seiner Stücke ein Misserfolg - nicht mehr. Er starb am 29. November 1959 in Hamburg-Blankenese. Noch in seinem Tode zeigte

sich, dass das oft nur allzu deutlich Autobiographische seiner Dichtung kein Zufall sein kann, dass zumindest das Hauptmotiv seines Gesamtwerks, die intime Freundschaft eines Männerpaares, die er zeitlebens, nicht immer ohne Anstoss zu erregen, verherrlicht hat, für ihn in seiner Freundschaft zu Gottlieb Harms reale Wirklichkeit war. Betrachtet man nämlich das Grab des Dichters auf dem Blankeneser Friedhof etwas genauer, so stellt man fest, dass Jahnns Grab eigentlich ein Doppelgrab ist, und dass der hintere Teil der Grabplatte einen kaum leserlichen Text in einer geheimnisvollen, runenähnlichen Schrift aufweist. Nur Eingeweihten gelingt es, den Text zu entziffern, dem zu entnehmen ist, dass der 1931 gestorbene Gottlieb Harms in der gleichen Gruft wie Jahnns bestattet ist. "Allmählich ist die Liebe unser Eigentum geworden"*¹ steht unter den Lebensdaten von Harms. Jahnns hat also für sich und Harms verwirklichen können, was alle "Zwillingsbrüder" in seinen Romanen sich zumeist vergeblich wünschen : das gemeinsame Verwesen mit dem geliebten Freund.

C.Methodische These

a) Dichtung, Biographie und Weltanschauung bei Jahnns

1. Das autobiographische Moment

Die ausserordentliche Subjektivität Jahnns, die Grundlage für den autobiographischen Charakter seines Werks, wird in den meisten bisherigen Publikationen über sein Werk hervorgehoben und war auch dem Dichter selbst durchaus bewusst.

Walter Muschg spricht im Hinblick auf die frühesten Stücke Jahnns von einer "krankhaften Ichbezogenheit", die "in einem Grad dominiert, der sich zum Solipsismus steigert ..."*² Muschg verweist auf die Tatsache, dass sich Jahnns in den ersten Dramen durchgehend selbst " in der Gestalt eines genialen jungen Dichters mit wechselnden, oft direkt auf ihn bezogenen Namen als Auserwählten"*² dargestellt hat. Diese auffallende Ichbezogenheit Jahnns beschränkt sich indessen keinesfalls auf sein literarisches Frühwerk,

*1 : Der Satz ist auch Motto des Dramas "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" (Dramen II S.252), das, wie Muschg (Dramen II S.958) berichtet, 1933 im wesentlichen fertiggestellt war. Eine erste Abschrift, wenige Monate vorher entstanden, trug noch das Motto : "Es ist, wie es ist, und es ist fürchterlich."

*2 : "Nachwort zu 'Dramen I' " S.745 (Die Selbstdarstellung unter eigenem Namen beschränkt sich nicht auf das dramatische Frühwerk, auch im frühen Romanfragment "Ugrino und Ingrabanien" heisst der Icherzähler Henny)

vielmehr bleibt sie, wenn auch später besser verhüllt, ein grundlegendes Charakteristikum für alle seine literarischen Arbeiten. Russel E. Brown hebt bereits den Umstand hervor, dass Jahnns grosse Romane immer Fragment geblieben sind und immer genau dann abbrechen, wenn die Hauptfigur ungefähr das Alter des Autors erreicht hat und somit das subjektive Vorbild der Gestaltung unbrauchbar wird.^{*1} Brown spricht von einer "extremen Subjektivität" auch in Bezug auf den "Fluss ohne Ufer", eine "Subjektivität", die "uns erwarten lässt, dass der Vergleich des Erzähler-Helden mit dem Verfasser mehr als nur nichtssagende Parallelen einbringen wird."^{*2} Auch Heinrich Christian Meier teilt diese Ansicht, wenn er schreibt : "Sein Hauptroman ... ist Zeugnis der verhältnismässigen und subjektiven Weltansicht des Autors..."^{*3}. Meier ist es auch, der uns mitteilt, wie sehr sein Freund Jahn unter seiner eigenen Subjektivität gelitten habe. Er zitiert einen Ausspruch Jahnns, der gesagt habe : "mit diesem (seinem) Subjektivismus" stehe man sich selbst im Wege."^{*3} Dass Jahn bewusst subjektiv war, geht auch aus zahlreichen Selbstzeugnissen hervor. So schrieb er am 25.9.1948 an seinen Freund Kreuder : "Die Literatur, die Kunst, die Arbeit, sie sind ja nichts an sich; sie werden erst etwas Wirkliches, wenn wir für die gemalten Farben, für die mitgeteilten Düfte, für die Beobachtung und den Hauch der Zärtlichkeit ganz eintreten, wenn es etwas von uns Losgerissenes ist, ein unverfälschter Ausdruck unserer Konstitution, d.h. unserer Seele."^{*4} In einem Vortrag vor der Mainzer Akademie der Wissenschaften sagte Jahn 1952 : "Glauben sie mir bitte, es ist unser (gemeint sind "die Autoren") aller geheimer Wunsch, es möchte uns vergönnt sein, anders schreiben zu dürfen als wir können, anderen Stoffen zugeteilt zu sein als denen, die uns innerlich bewegen.- Doch wir können nicht anders handeln als unsere Konstitution es erlaubt."^{*5} Wie weit hier der Terminus "Konstitution" bereits an Jahnns Ansichten über die Wirkungen von Hormonen anspielt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit zu zeigen sein. Im

*1 : "Hans Henny Jahnns 'Fluss ohne Ufer' " S.80

*2 : a.a.O.S.9

*3 : "Hans Henny Jahn. Zu seinem 70. Geburtstag" S. 37

*4 : an Ernst Kreuder 25.9.1948

*5 : "Ueber den Anlass" S.15

jetzigen Zusammenhang jedoch geht aus den beiden bisher zitierten Stellen klar hervor, das sich Jahnn des subjektiven Charakters seiner Dichtung bewusst gewesen sein muss.

Was nun die konkret nachweisbaren autobiographischen Elemente in Jahnn's Werk betrifft, so lässt der Umstand, dass der Hauptteil von "Fluss ohne Ufer" aus einem fiktiven Tagebuch besteht, für dieses Werk besonders viele autobiographische Détails erwarten. Die Forschung hat sich denn auch bisher fast ausschliesslich des autobiographischen Charakters dieses Werkes angenommen. Dabei wird immer wieder festgestellt, dass sich das Autobiographische keineswegs auf die Hauptfigur der Trilogie, den Autor des fiktiven Tagebuches, beschränkt, sondern dass, wie Muschg bemerkt, "Jahnn selbst auch in den Nebenfiguren steckt",^{*1} und somit - Muschg bezieht sich dabei auf den "Epilog" - "fast jede Figur ... einmal zu seinem (Jahnn's) Ebenbild"^{*2} wird. Muschg wird noch deutlicher, wenn er sagt: "Das Bildnis dieses Künstlers (des Komponisten Horn) ist das Selbstbildnis des Dichters Jahnn, in der Entstehung von Horn's Werken spiegelt sich die Entstehung von "Fluss ohne Ufer" ".^{*3} Dieser Ansicht ist auch Brown, der in mühsamer Kleinarbeit Dutzende von autobiographischen Détails zusammengetragen hat. Brown stellt so unter anderem fest, dass Jahnn "bei der Darstellung seines 'alter ego' Horn ... die Geschichte seiner eigenen Familie, mit vielen Aussparungen und Modifikationen^{*4} benutzt, und dass "gewisse autobiographische Züge nicht auf Horn, sondern auf Tutein übertragen werden."^{*5} Einige mehr als selbstverständliche Vorbehalte führt auch Brown ins Feld, so wenn er feststellt, dass es sich bei der überall in "Fluss ohne Ufer" feststellbaren Spiegelung von Jahnn's Leben "natürlich nicht um eine systematische Wiedergabe, sondern um eine schöpferische Synthese zwischen Erlebnis und Imagination "^{*6} handelt. Trotz diesem Einwand bleibt für Brown "die Analogie zwischen Horn und Jahnn und in geringerem Masse auch zwischen Tutein und Jahnn als entscheidendes Ordnungsprinzip der 'Niederschrift' "^{*6} bestehen. Auch in Bezug auf den "Epilog" geht Brown's Ansicht mit jener von Muschg konform.

*1 : "Hans Henny Jahnn" S.309

*2 : "Nachwort zu 'Epilog' " S.426

*3 : "Hans Henny Jahnn" S.326

*4 : "Hans Henny Jahnn's 'Fluss ohne Ufer'" S.14

*5 : a.a.O. S.15

*6 : a.a.O. S.15

Für dieses letzte, unvollendete Stück der Trilogie glaubt Brown sogar ein "neues Formprinzip" entdeckt zu haben, das der "Brechung". Diese "Brechung" besteht nach Ansicht Browns darin, dass Jahnn sich in den einzelnen Figuren des "Epilog" "hier als alter Mann ..., dort als reifer Beschützer..., vor allem aber als Kind"*¹ spiegelt. Ob dieses Charakteristikum es rechtfertigt, von einem "neuen Formprinzip" zu sprechen, bleibe dahingestellt; fest steht jedenfalls, dass der autobiographische Charakter, der sich im Hauptteil des Werks, der "Niederschrift", auf zwei Figuren, die des Komponisten Horn und die seines Freundes Tutein beschränkt, sich im "Epilog" auf eine Vielzahl von Personen erstreckt. Diese Ansicht bestätigt auch Hans Wolfheim, ein subtiler Kenner des jahnnischen Werks : "Nicht in einer einzigen Figur ist er (Jahnn) zu suchen, sondern in allen. Denn alle Figuren sind ein Teil des Autors, und so ist es möglich, in einer 'Nebenfigur', die scheinbar am Rande des Bereichs und des Geschehens steht, ebenso viel vom Autor zu finden wie in den Hauptfiguren..."*²

Um das direkt Autobiographische von Figuren und Handlung in Jahnn's Werk zu veranschaulichen, mögen zwei ausführliche Beispiele genügen, um so mehr als nicht dieses direkt Autobiographische, sondern das nicht so leicht erkennbare indirekt Autobiographische der Widerspiegelung von weltanschaulichen und kulturphilosophischen Ideen des Autors in den Auffassungen der Figuren Hauptargument unserer These sein soll. Die gewählten Beispiele gehören nicht zu den unmittelbar ins Auge fallenden grossen Linien der Selbstdarstellung - der Amerikaner Brown hat sich ausführlich genug dazu geäußert - , sie sollen vielmehr zeigen, wie Jahnn auch scheinbar nebensächliche biographische Détails, vor allem Ereignisse aus seiner Jugend, immer wieder fast unverändert in sein Werk übernimmt. In gewisser Hinsicht sind die Beispiele auch schon für eine andere Eigenschaft von Jahnn's Werk, die Monotonie seiner Thematik, von Interesse.

Walter Muschg stellte 1933 in einer Anmerkung zu den "Gesprächen mit Hans Henny Jahnn" fest, dass "Jahnn seiner Kindheit ohne jedes kritische Bedürfnis gegenübersteht. Er (Jahnn) hat nichts Vergangenes verloren, es ist noch alles da und zu seiner Verfügung - für seine höheren Zwecke, die sich doch andererseits aus eben dieser Kontinuität ergeben."*³ Ein Ereignis aus Jahnn's Kindheit war die "Kellerlochgeschichte". Jahnn erzählt sie Muschg 1933 folgendermassen:

*1: a.a.0 S.79

*2: "Tragiker der Schöpfung" S.41

*3: "Gespräche" S.83/84

"In der Jugend stürzte ich einmal, mit etwa 13 Jahren, sehr unglücklich, als ich mit einem Fusse auf einem Kellerloch stand. Der Rost lag schlecht und gab nach; ich fiel mit der linken Hüfte gegen die Einfassung, brach das Nasenbein, quetschte mir einen Hoden und beschädigte die Niere, die Haut war an der linken Lende ganz aufgekratzt. Alles heilte gut, nur die Niere spüre ich noch, wenn ich unmässig lebe, mich erkälte, ärgere oder mich nervös erregt, überhaupt in 'schiefen' Lagen. Deshalb halte ich eine Diät inne (...). Die Haut heilte merkwürdigerweise braun zu; meine linke Lende ist braun geblieben und mit starken schwarzen Borsten bewachsen." *1

Jahnn kommt innerhalb der "Gespräche" wiederholt auf die "Kellerlochgeschichte" zurück. So erzählt er Muschg einige Zeit später bereits eine leicht modifizierte Fassung:

"Dann kam, in meinem 14. oder 15. Jahr, der Sturz ins Kellerloch mit seinen katastrophalen Wirkungen, über denen ich alles andre vergass. Ich wurde wegen vollständig mangelhafter Leistungen zurückversetzt und verbrachte ein Jahr in einer anderen Klasse, es war für mich ein Erholungsjahr. Als es vorbei war, trat ich in die Oberrealschule über, und es begann für mich ein völlig neues Leben..." *2

Als Jahnn 1933 seinem Freunde Muschg die "Kellerlochgeschichte" erzählte, war es zwar das erste Mal, dass er sie, für uns zugänglich, seiner eigenen Jugend zuordnete; in dichterischer Form hatte er jedoch das Ereignis bereits 11 Jahre vorher für sein Drama "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" verwendet. Die Hauptfigur dieses Stücks, der Arzt Menke, erzählt seinem Assistenten folgende, mit Ausnahme des gebrochenen Nasenbeins minutiös mit der Muschg erzählten übereinstimmende Fassung der "Kellerlochgeschichte":

"Als Knabe von zwölf oder dreizehn Jahren war ich in ein gewissenloses Kellerloch gefallen, hatte mir die Hoden gequetscht und den Rücken linksseitig enthäutet. Die Hoden wurden mir dumm, flohen mit ihrer Seele von mir, und da ihre Kraft meinem Blut nicht länger wohlthat, vernarbte mein Rücken braun, und über diese fremde Farbe wuchsen lange, harte, unschöne Borsten wie von einem Schwein. Ich wurde dennoch Mann in der Zeit - ganz fehlerlos bis auf den Rücken - ich blieb nur dumpf in mir, belastet mit einer tatenlosen Müdigkeit, um deretwillen ich der Zeit nicht widerstand." *3

Wie nicht anders zu erwarten, taucht die "Kellerlochgeschichte" auch in "Fluss ohne Ufer" wieder auf. So erzählt Horn in der "Niederschrift":

"Es ist wahr, ich habe zwischen dem dreizehnten und vierzehnten Jahr komponiert, kurz bevor ich ins Kellerloch fiel." *4

Und wenig später schreibt er:

"Mit vierzehn Jahren, vor dem Sturz ins Kellerloch, ein grosses Kind noch, war ich einer unter vielen auf einer Schulreise." *5

Eine Verfremdung, die Jahnn in "Fluss ohne Ufer" der Kellerlochgeschichte" angedeihen lässt, ist die, dass er die eine unmittelbare Folge des Unfalls, das gebrochene Nasenbein, mit einem an-

*1 : "Gespräche" S. 17/18

*2 : "Gespräche" S. 47

*3 : "Dramen I" S. 314

*4 : "Niederschrift" Bd. II S. 55 (im folgenden mit "Niederschrift II" zitiert)

*5 : "Niederschrift II" S. 58

deren Ereignis in Beziehung setzt: mit dem in den "Gesprächen" ebenfalls als autobiographisch geschilderten Streit mit einem Neffen, der ihm dabei mit einer Schaufel das Nasenbein eingeschlagen haben soll. Horn berichtet in der "Niederschrift" :

"Niko hatte mir den Nasenknochen eingeschlagen. Ein schlecht aufgelegter eiserner Rost liess mich in ein Kellerloch stürzen. Ich fiel so unglücklich, dass mir die Hoden gequetscht wurden. Der Schmerz war abgründig und stark, gleich dem Einstossen glühenden Eisens.(...) Ich blieb halb im Kellerloch liegen, bis ich mich selber erheben konnte.(...) Später hat meine Mutter erzählt, dass ich ein schlechter Schüler wurde, dass eine unnatürliche Vergesslichkeit mich befiel.(...) Mochten die Schmerzen in meinen Lenden ätzend gebrannt haben, die mir vorbestimmte Entwicklung war nicht unterbrochen worden, sie vollzog sich nur im Geheimen...(...) Als ich aus dem Zustand der Unverantwortlichkeit entlassen wurde, waren die Geschmäcke aller Dinge verändert. Ich wurde wieder ein guter Schüler.(...) Es war nichts Liebenswertes an mir." (Alfred Tutein, dem Horn die Geschichte erzählt, entgegnet) "...Dein Körper war wohl nicht schlechter oder unappetitlicher als später." *1

Gegenüber den beiden früher zitierten Varianten der "Kellerlochgeschichte" hat Jahnn im "Fluss" nur Unwesentliches geändert. So lässt er eine Beschreibung der Narbe weg, spielt aber auf eine Verunstaltung an, wenn er Horn anschliessend an die Geschichte erklären lässt : "Es war nichts Liebenswertes an mir", und Tutein, dem offensichtlich die Narbe bekannt war, bestätigt indirekt ihr Vorhandensein durch die Zurückweisung der Aeusserungen Horns. Im übrigen stimmt aber auch die Variante von "Fluss" auffallend genau mit den früher zitierten überein, so in der Altersangabe (Horn ist sich genau wie Jahnn gegenüber Muschg in der Datierung des Unfalls nicht im klaren und setzt ihn einmal im 13. und ein anderes Mal im 15. Lebensjahr an), der Art und Weise der Verletzung, dem vorübergehenden Gedächtnisschwund (Jahnn's erster grösserer Roman, "Ugrino und Ingrabanien" sollte ursprünglich heissen: "Der Mann, der nach 24 Stunden seine Erinnerung verlor") und der Bezeugung, dass die Verletzung keine ernsthaften weiteren Folgen gehabt habe. Eine solchermassen genaue und unverschlüsselte Wiedergabe eines Jugenderlebnisses des Dichters aus der Perspektive gleich zweier seiner Figuren in Werken, die zeitlich in grossem Abstand voneinander entstanden sind, kann wohl getrost als stichhaltiger Beweis für den stark autobiographischen Charakter von Jahnn's Dichtung bewertet werden. Dass die "Kellerlochgeschichte" kein Einzelfall ist, soll folgendes Beispiel zeigen.

*1 : "Niederschrift II" S.138 - 141

In den "Gesprächen" erzählt Jahnn von einer anderen Jugend-
erinnerung, die vom Tod des Mädchens Mimi handelt :

"Einmal, als sie mir beibrachten, wie man auf Stelzen geht, gab ich dem Mädchen Mimi einen Kuss, worauf das ältere der zwei Mädchen sagte: 'O wei, nu muss Mimi sterben!' Ich weiss noch genau, wie sie das sagte, der Vollmond schien. Tatsächlich starb Mimi eine Woche darauf, an Diphtherie. Es erschütterte mich im Innersten, verwandelte mich. Ich wurde sehr verschlossen und erinnere mich nicht, nachher mit den Kindern in dieser Gruppe wieder gespielt zu haben; sicher habe ich es auch nie mehr getan." *1

Interessant an dieser Erzählung im Vergleich zur "Kellerlochgeschichte" ist, dass auch dieses Ereignis, wie Jahnn selbst sagt, ihn "im Innersten erschütterte" und ihn "verwandelte". Jahnn gibt wohl mit diesem Umstand - wie bei der "Kellerlochgeschichte", im Zusammenhang mit der es heisst "es begann für mich ein völlig neues Leben"^{*2}, "ich blieb nur dumpf in mir"^{*3} und "es waren die Geschmäcke aller Dinge verändert"^{*4} - den Grund preis, warum gerade diese Ereignisse so genau in seiner Erinnerung festgehalten wurden: sie stellten eine Zäsur in seinem Leben dar. Warum dieser ihre wichtige Bedeutung anzeigende Umstand der "Mimigeschichte" in der Variante von "Fluss ohne Ufer" fehlt, ist unklar; ein Motiv dafür könnte die Situation ihrer Schilderung durch Horn sein, erzählt der Komponist sie doch dem Partner eines homosexuellen Verhältnisses. Die starke Bedeutung, die Jahnn der "Mimiepisode" in den "Gesprächen" gibt, würde wahrscheinlich in einer Unterhaltung der beiden homosexuellen Freunde die Eifersucht Tuteins, die dem Leser aus vielen Stellen von "Fluss" bekannt ist, angestachelt haben. Deshalb wohl auch die Erklärung Horns: "Ich habe Mimi nicht geliebt", die in den "Gesprächen" keine Entsprechung hat. Mit Ausnahme des erwähnten Moments aber gibt die Schilderung des Erlebnisses durch Horn fast den genauen Wortlaut von Jahnn's Erzählung in den "Gesprächen" wieder, sogar der Name des Mädchens ist unverändert übernommen :

"An den warmen Herbstabenden war der Mond zuweilen gross...(...) Ich schritt mit meinen Stelzen auf Mimi zu - ... und kippte mich gegen sie, die auf ihren Stelzen an die Wand gelehnt stand. So küsste ich sie, ... Die übrigen Kinder riefen wie aus einem Munde (und der Mond schien sehr hell gegen die graue Wand...) ...; sie riefen wie aus einem Munde: 'O wei' sie sagten nicht weh, sondern wei - 'nun wird Mimi sterben müssen, denn du hast sie geküsst. (...) Mimi starb bald darauf. Sie starb an Diphtheritis.

*1 : "Gespräche" S.41

*2 : a.a.O. S.47

*3 : "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.314

*4 : "Niederschrift II" S.140

(...)Damals glaubte ich, dass ich sie getötet hätte; doch war ich fast ohne Reue. Niemand schien darauf zu legen, mich zu beschuldigen. Selbst ihre Geschwister erinnerten mich nicht an diesen Kuss. Sie schienen meine Untat völlig vergessen zu haben.' 'So war Ellena nicht deine erste Geliebte', sagte Tutein, ' und nicht die erste, die starb'. 'Ich habe Mimi nicht geliebt', antwortete ich." *1

Alle wesentlichen autobiographischen Détails der "Mimiepisode" tauchen in "Fluss" wieder auf : der Mond; die Stelzen; der gleiche Ausruf, als Horn Mimi küsst; die Krankheit. Einzige Ausnahme ist wie gesagt die verschiedene Bedeutung, die Horn resp. Jahnn den ihnen zugeordneten Fassungen des Erlebnisses geben. Auch dieses Motiv hat Jahnn bereits einmal vor der Entstehung der "Gespräche" dichterisch verwendet. In seinem 1929 erschienenen Roman "Perrudja" wird die Erzählung dem seltsamen "göttlichen" Knaben Pete zugeordnet. Nicht ein Kuss ist es hier, der von den Kindern als Todesursache betrachtet wird, sondern es genügt bereits ein Blick von Pete, um ein Mädchen sterben zu lassen. Auch die Todesart ist eine andere, das Mädchen stirbt hier an Bleichsucht. Und "niemand wusste, sie war an Petes gottähnlicher Gestalt gestorben." *2 Trotz diesen Abwandlungen handelt es sich auch in "Perrudja" im Kern um die "Mimiepisode", doch ist hier die Geschichte dichter geworden und stärker in den Handlungsablauf integriert als in "Fluss". Schon an diesem einzigen Beispiel liesse sich zeigen, dass in "Perrudja" das autobiographische Material zwar besser einverwoben ist, dass das Werk aber keineswegs frei davon ist. *3

Es gibt noch eine grosse Anzahl solcher autobiographischer Détails, die sich auf Grund von Jahnn's Selbstzeugnissen ohne viel Mühe identifizieren lassen. Daneben gibt es unzählige Einzelheiten in Jahnn's Werken, die, sei es nun, weil sie in verschiedenen Schöpfungen vorkommen und sich ständig wiederholen, oder weil sie Romanfiguren betreffen, deren Vorbild leicht erkennbar ist (z.B. Yngve Jan Trede für Nikolaj in "Epilog"), einen biographischen Ursprung vermuten lassen. Wir werden deshalb im Verlaufe der vorliegenden Studie noch öfters auf ähnliche Erscheinungen wie die "Kellerlochgeschichte" und die "Mimiepisode" zu sprechen kommen. Vorläufig wollen wir auf Grund der bisherigen Ausführungen folgendes festhalten :

Das dichterische Werk Hans Henny Jahnn's im allgemeinen und seine grossen Romane im besonderen sind auf Grund der ausserordentlichen Subjektivität des Autors in für die jeweilige literarische Gattung ungewöhnlicher Weise autobiographisch bestimmt.

*1: "Niederschrift II" S.23/24 *2 : "Perrudja I" S.591 *3: Walter Muschg ("Hans Henny Jahnn" S.292) nennt Perrudja eine "märchenhaft überhöhte Selbstdarstellung" des Autors.

2. Die Monotonie der Thematik

Die extreme Subjektivität und der autobiographische Charakter von Jahnns Schaffen hängt eng zusammen mit einer ungewöhnlichen Monotonie in Thematik und Motivik. Jahnns subjektiv-autobiographische Darstellungsweise beschränkt die an sich unbegrenzten Möglichkeiten dichterischer Thematik auf jene wenigen Bereiche, in denen Jahnns selbst sich verwirklicht sehen konnte oder wollte. Seine Gestalten neigen so alle zu Männerfreundschaften, sind utopische Weltverbesserer, Künstler, verkannte Genies oder Pferdezüchter.

Walter Muschg hat Jahnns "monomanisches Kreisen um einige wenige Grundthemen und -motive" ^{*1} bereits für die dramatischen Werke des Autors herausgearbeitet und anhand der frühen, unveröffentlichten Dramen nachgewiesen, dass es "sich bis in seine (Jahnns) Knabenjahre zurückverfolgen" ^{*1} lässt. Der Themen- und Motivkatalog, den Muschg für die Dramen Jahnns zusammengestellt hat, gilt, mehr oder minder modifiziert, auch für seine Epen. Das Grauen des Todes, die Heiligkeit der körperlichen Liebe, der Männerbund als Weg zum Absoluten, die Verherrlichung des Genies und die Suche nach Erlösung in der Kunst, die Sehnsucht nach einer Wiederkunft des archaischen Menschen und der alten Götter beherrschen als Grundthemen von Jahnns Schaffen mit wechselnder Betonung und Intensität alle literarischen Arbeiten des Dichters. Die ausführliche Darstellung dieser Themen soll dem Hauptteil dieser Arbeit vorbehalten bleiben, hier muss es genügen, ein symptomatisches Motiv aus einem der grossen Themen, der Männerfreundschaft, herauszugreifen und ähnlich wie die "Kellerlochgeschichte" und die "Mimiepisode", deren mehrmaliges Vorkommen im Werk Jahnns man ebenfalls als Beispiel für die Monotonie der Thematik heranziehen könnte, kurz zu belichten. Es handelt sich dabei um das Motiv des Fahrens oder Reitens eines homosexuellen Männerpaares, für das sich ebenfalls ein autobiographischer Ursprung feststellen lässt. Brown gibt diesem Motiv für "Fluss ohne Ufer" eine Art "Leitmotiv"-Funktion und erhärtet damit seine These, dass "die Struktur des Romans ...durch Wiederholung bestimmt" wird : "ein homosexuelles Liebespaar wird aufgelöst und immer wieder neu geschaffen." ^{*2} Wirklich lässt sich die Szene der gemeinsamen Fahrt für die männlichen Paare Horn-Tu-tein ^{*3} und Horn-Ajax ^{*4}, sowie für mehrere Paare am Rande des Ge-

*1: "Nachwort zu 'Dramen I' " S.747

*2: "Hans Henny Jahnns 'Fluss ohne Ufer' " S.82

*3: "Niederschrift I " S.411 *4 : "Niederschrift II" S.492

schehens nachweisen, so etwa für Tutein/Egil^{*1}, Horn/Augustus^{*2}, Horn/Konrad^{*3} in der "Niederschrift" und für das Paar Egil/Hald^{*4} im "Epilog". Wie weit das Motiv etwa im Rahmen von Jahnns musikalischer formaler Konzeption für "Fluss ohne Ufer" tatsächlich eine Art Leitmotiv darstellt, das dann nach vielfacher Variation schliesslich in der Szene, als Horn und Ajax in der Kutsche den Leichnam Tuteins, des vormaligen Partners der Blutsbrüderschaft, zu Grabe fahren,^{*5} eine Art Verdichtung erfährt, kann im Rahmen unserer Fragestellung nicht entschieden werden. Für uns gilt es vielmehr, das Vorkommen des Motivs auch für andere Werke Jahnns zu belegen und die formelhafte Monotonie, mit der das Thema immer wieder angestimmt wird, aufzuzeigen.

Die hervorstechendsten, chiffreartigen Merkmale der Szene sind: die Aeusserung eines Glücksgefühls, die Befriedigung über eine Geborgenheit in der Gemeinschaft mit einem Gefährten unter Ausschluss der Rivalen und der Vergleich mit Göttern oder mythischen Figuren. In der nach objektiver Zeit frühesten Fassung des Motivs in "Fluss ohne Ufer", bei der Schilderung von Horns gemeinsamen Fahrten mit dem Schlachterburschen Konrad in der Jugend des Komponisten, lautet es folgendermassen :

"-Wir schirrten die alte Stute an. (...) Ich stieg neben ihm (Konrad) in den Sitz. Wir knüpften uns die Lederdecke bis zur Brust hinauf. Ich lehnte mich tief in die Kutschbank zurück. Ich atmete froh. Er pfiiff ein kleines Lied. Wir fuhren über das holprige Pflaster. Das Hüpfen der Räder sang in meinen Schenkeln. (...) Mein Schenkel berührte seinen Schenkel. Ich fuhr zurückgelehnt und schloss zuweilen die Augen. Die Welt war schön. (...) Doch schöner als die Welt war der Ort des Wagens, auf dem wir am Rande der Welt dahinfuhren. So fährt die Sonnenscheibe am Gewölbe des Himmels dahin. Von Rossen oder Pavianen gezogen, umbraust vom einsam tönenden Gesang. Gesang der über das Pflaster hüpfenden Räder in seinen und meinen Schenkeln. (...) Die Zeit verging schnell, denn sie war voller Glück." *6

Die charakteristischen Merkmale der Szene sind auch anzutreffen, als Horn und Tutein nach ihrer 'Odyssee zu zweit' in Norwegen ankommen und ihrer neuen Heimat zufahren. Einzige Variation ist hier der Umstand, dass nicht die beiden "Blutsbrüder" miteinander kutschieren, sondern dass jeder von ihnen mit einem jungen Norweger fährt, da für die Habe der jungen Leute zwei Fuhrwerke nötig sind.

*1 : "Niederschrift I" S.676

*2 : a.a.O. S.313 -315

*3 : "Niederschrift II" S.104/5

*4 : "Epilog" S.6

*5 : "Niederschrift II" S.450-54

*6 : a.a.O. S.103/4

"Ich werde auf den Sitz neben den einen Burschen geschoben. Tutein wird der Gefährte des anderen. Und die Fahrt beginnt. Wir fahren wie Geister durch die Berge hindurch, so schien es mir. Wir und der Fluss, der auch ein Geist ist, ein mächtiger Geist. Ich fühle mich geborgen. Ein grosser Schafspelz ist gleichzeitig um meine Beine und um die des Skyssburschen gelegt. Ich hätte ihm, ich weiss nicht was sagen mögen." *1

Warum in der im folgenden zitierten Schilderung der gemeinsamen Fahrten von Tutein und Egil der mythologische Bezug fehlt, lässt sich leicht erklären. Die Beschreibung stammt nämlich für einmal nicht von einem der beiden Fahrtgenossen, sondern vom Autor des fiktiven Tagebuchs der "Niederschrift", der sich diesmal von der auch ihm erstrebenswerten Gemeinsamkeit ausgeschlossen sieht und eifersüchtig die gemeinsamen Fahrten der beiden Pferdehändler beobachtet und beschreibt. Da der mythologische Bezug einer Aufwertung der gemeinsamen Fahrt gleichkommt, ist es nur folgerichtig, dass Horn ihn weglässt.

"Der Knecht führte die Zügel. Tutein sass neben ihm, in seinen Mantel gehüllt, lehnte sich ihm an, verbarg das Gesicht hinter des Jüngeren Schulter oder schloss die Augen vor der Nacht oder vor der Sonne. Nur manchmal, befremdet, umfasste sein Blick das Pferd und den Wagen, in dessen bequemem Sitz zwei Menschen sassen, er selbst und der andere, beschirmt durch ein ledernes Verdeck mit weit herabhängendem grünbetressten Lederfalten. Wenn der Regen herniederschlug oder wirbelnder Schnee, zogen sie das ölgetränkte Schutztuch über Schenkel und Füsse bis zur Brust hinauf, hüllten sich fester in ihre Decken. Tutein war nicht mehr allein auf den Strassen. Die Stunden konnten ihm nichts anhaben. Das Wetter focht ihm nicht an. Keine Nacht war ihm zu tief, keine Fahrt zu lang, kein Aufbruch zu spät, kein Weg zu unheimlich oder schwierig. Oft schlief er im Wagen, so sehr vertraute er dem Pferd und seinem Knecht." *2

Eine ähnliche Konstellation treffen wir im "Epilog" unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die Fahrten von Tutein und Egil an, als Jahre später der inzwischen zum Inhaber des Pferdegeschäfts aufgestiegene Egil wiederum mit seinem Knecht Hald in gleicher Weise wie früher Tutein und er selbst durch die Gegend fährt. Nun ist es Gemma, die frühere Geliebte Horns und jetzige Ehefrau Egils, die den gemeinsamen Ausfahrten der beiden Männer mit kaum verhohlener Eifersucht nachschaut:

"Frau Gemma hatte, hinter einem Vorhang stehend, das Tun des Pferdehändlers auf dem Hof beobachtet. (...) Sie sah, wie Hald im Fahrmantel den Wagen bestieg. Sie hörte das Rattern der Räder im Torweg. Sie trat vom Fenster zurück. Ihre Lippen kräuselten sich mit spöttischer Genugtuung. 'Er wird erst spät am Abend zurückkehren', dachte sie, 'er wird mit Hald Schnaps trinken. Er wird um die Mittagszeit im Telefon sprechen und mich bitten, die Braune im Stall zu füttern und zu tränken. Es ist nicht das erste Mal.' Sie beschwichtigte mit dieser Betrachtung einen Teil ihrer üblen Laune. Der Aufbruch der beiden Männer vermittelte ihr das Gefühl, als Siegerin zurückgeblieben zu sein. Ein sehr unbedeutender Sieg." *3

*1 : "Niederschrift I" S.411 *2 : "Niederschrift I" S.676/7 *3 : "Epilog" S.7

Eine Variante der Fahrt-Szenerie mit allen ihren Merkmalen: Glücksgefühl, Geborgenheit in der Gemeinschaft mit einem Gefährten, mythologischer Bezug - treffen wir gegen Ende der "Niederschrift" an. Horn und Ajax fahren zum Meer, wo der Komponist noch einmal die Stelle sehen will, wo die beiden wenige Tage zuvor den Sarg Tuteins im Meer versenkt haben :

"Wir schirrten an. Wir fuhren davon.(...) Ich lehnte mich weit in den Sitz zurück, stützte den Kopf gegen das Polster, hielt die Zügel lose und starrte aus dem Schutzdach des Verdecks hervor auf die langsam vorübergleitende Welt zu beiden Seiten des Weges. (...) Es ist mir schon oft die Empfindung gekommen, als ob ich, nur in einem Wagen dahinfahrend, geborgen wäre, als ob keine Abgeschiedenheit würdiger und kein Verlust an Zeit entschuldbarer, als die im Polster eines Gefährts verbrachten (sic), das ein Pferd auf der Kruste des Erdballs dahinzieht. Ich bemerkte Ajax kaum. Er war da, um meine Freude zu erhöhen, die rollende Heimat menschlicher zu machen. Alte Sagen erzählen, dass selbst die Götter Gefährten hatten, um die Weite ihrer Gefühle ermessen zu können. Ich seufzte vor Glück." *1

Das stereotype Wiederholen der einmal auf diese Szene bezogenen Merkmale lässt sich also auch dann noch feststellen, wenn die beiden Gefährten nicht durch eine gegenseitige Zuneigung verbunden, sondern verfeindet sind, ja sogar wenn der eine im andern, wie in diesem Falle Horn in Ajax, bereits dunkel seinen Mörder ahnt.

Für "Fluss ohne Ufer" müssen die angeführten Stellen genügen; es gilt nun zu zeigen, dass das Motiv der gemeinsamen Kutschenfahrt eines homosexuellen Paares nicht auf die grosse Trilogie beschränkt ist, sondern monoton im gesamten Werk Jahnns immer wieder Verwendung findet. Es ist dabei zu berücksichtigen, dass die Szenerie eher für eine Verwendung im epischen als im dramatischen Kunstwerk geeignet ist, wir finden es deshalb nur spärlich und ansatzweise in Jahnns Dramen, häufig und breit ausgeführt dagegen in seinem zweiten grossen Roman "Perrudja". Hier erzählt die Titelgestalt aus seiner Jugend, als er zusammen mit einem Schlachterburschen - wir entdecken auch hier die genaue Uebereinstimmung zur "Niederschrift", wo der junge Horn ebenfalls mit einem Schlachterburschen ausfährt - zunächst gemeinsam auf einem Pferd reitend und später auf einem Pferd-schlitten dieses Glücksgefühl erlebt hat. Die erste Variante, die etwas verfremdete des gemeinsamen Ritts auf einem Pferd, erzählt Perrudja mit den folgenden Worten :

*1 : "Niederschrift II" S.492

"Ich musste hinter ihm (dem Schlachterburschen Haakon) Platz nehmen und meine Hände um seinen Körper legen. Die Wonne, die ich daran genoss, erschien mir so überwältigend gross, dass ich die Augen schliessen musste. (...) Meine Schenkel hingen ohne Spannung über der Kuppe des Pferdes. Der Atem in mir war ganz still; und mein Herz war wie ein geglätteter See am Abend. Ich neigte den Kopf, dass er gegen Haakons Rücken zu liegen kam. Ich roch etwas Betörendes. Ich wurde wunschlos. Ich wurde einem Menschen überantwortet. Ich wurde sein Sklave." *1

Die Momente des Glücksgefühls und der Geborgenheit kommen klar zum Ausdruck, der mythologische Bezug spielt sicher in die Vorstellung der Erhöhung eines der beiden Gefährten durch die Neigung zur Selbstopferung beim anderen mit hinein, der Schlachterbursche Haakon wird für Perrudja selbst zu jenem Göttlichen, das in den anderen Varianten der Szene nur als Vergleichsmoment dient.

Diese Variante des gemeinsamen Ritts finden wir übrigens auch in Jahns Drama "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" aus dem Jahre 1922. Dort wird auf das Motiv angespielt, als der Arzt Menke dem Freund seines Sohnes einen offenkundig homoerotischen Antrag macht :

"Dies eine bitte ich mir zu gewähren : wenn wir um Mitternacht uns treffen, dich zu mir aufs Pferd ziehen zu dürfen, schweigend durch die Nacht mit dir zu reiten, dich an mir haltend, mit Tränen schwer beladen, die um dich kreisen. Und langen wir im Hofe an, lass dich gleiten, meine Lippen nur begehren, deine Wangen leicht zu streifen."*2

Die ursprüngliche Fassung des Motivs - die im folgenden noch zu zitierende autobiographische Form berechtigt zu dieser Formulierung - erscheint in "Perrudja" kurz nach der oben erwähnten Variante. Perrudja und Haakon benutzen im Winter für ihre gemeinsamen Fahrten einen Schlitten :

"Es war eine herrliche Zeit, die mir beschieden war. Haakon lenkte das Pferd.(...) Wir sassen zusammen eingehüllt unter dem riesigen Schafspelz. Er war mir bis zum Hals hinaufgezogen. Der Freund hatte die Arme frei. Es war sehr warm unter der Decke. Die Wärme seines und meines Körpers mischte sich. Ich konnte einen Arm um ihn legen.(...)Die Strassen wurden sehr lang vor uns. Es war wie Unendlichkeit. (...) Ich hatte oft das brennende Verlangen, dass er mich küssen möchte. (...) Ich unterdrückte den Wunsch, glitt zurück zu dem unantastbaren Glücksgefühl, dass ich in seiner Nähe war. (...) Die grösste Beruhigung war die; dass wir nur drei, Haakon, ich und das rundliche kleine Pferd; dazu die Bretter des Schlittens, der wie ein Haus war." *3

Neben den immer wieder als wesentlich hervorgehobenen Merkmalen dieser Szenerie - die Aeusserung eines Glücksgefühls und Geborgenheitsgefühls und der mythologische Bezug (in der letztzitierten Fassung vielleicht durch die Wendung "es war wie Unendlichkeit" hergestellt)- könnten noch mehr Einzelheiten genannt werden, welche

*1 : "Perrudja I" S. 182/3

*2 : "Dramen I" S.366

*3 : "Perrudja I" S.191

jeweils zwei oder drei Varianten gemeinsam haben: der Vergleich des Gefährts mit einer "Heimat"*¹ oder einem "Haus"*², die Schafdecke, die immer beide Gefährten bedeckt*³, oder das Vibrieren des Wagens, das sich in die Beine der Kutschenfahrer fortsetzt*⁴. Wichtig ist natürlich auch das immer mitschwingende erotische Moment.

Nachdem wir nun einige Varianten oder vielmehr Wiederholungen des Motivs der gemeinsamen Fahrt eines homosexuellen Paares kennengelernt haben, werden wir nicht mehr erstaunt sein, auch dafür einen autobiographischen Ursprung zu entdecken. Das Jugenderlebnis, das Jahn Muschg erzählt, ist in der autobiographischen Schilderung weit nüchterner gehalten als die zahlreichen dichterischen Gestaltungen des Themas. Dennoch lässt es sich mit Sicherheit als Vorbild der von Horn und Perrudja erzählten Fassung des gemeinsamen Ausfahrens mit einem Schlachterburschen und mit ziemlicher Sicherheit als eine Keimzelle auch der anderen Varianten bezeichnen. Wenn auch der mythische Bezug, den wir als eines der wesentlichen Merkmale der Szene herausgearbeitet haben, fehlt - die Art der Erzählung und ihr Zuhörer liessen eine solche überhöhte Darstellung kaum zu -, so gibt es doch genügend Übereinstimmungen, die auf einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen erlebtem Geschehen und dichterischer Gestaltung schliessen lassen.

"Dort, in Bützow, erlebte ich mit 13 Jahren meine erste Liebe; (...) (es) war da ein sehr entfernter verwandter, etwa fünfzehnjähriger Schlächtersohn, der für seinen Vater mit Pferd und Wagen Besorgungen durch die ganze weite Gegend zu machen hatte. Das gefiel mir ausserordentlich, ich fuhr mit ihm auf den Mecklenburger Chausseen. Es war die glücklichste Zeit meines Lebens. Ich wusste nicht, dass ich ihn liebte, es war eine reine Mitleidsliebe, eine ganz metaphysische Neigung - ich weiss nicht, ob Sie das verstehen können. Er hatte natürlich keine Ahnung davon. Wir fuhren zusammen auf dem Kutschbock, und er erzählte mir viele Geschichten,..." *⁵

Der Vergleich dieser Jugenderinnerung Jahnns mit den unter sich wiederum fast identischen Textstellen aus dem Werk des Dichters, wo ein homosexuelles Liebespaar gemeinsam zu Pferd oder in einem Pferdefuhrwerk eine Reise unternimmt, zeigt, dass dieses Erlebnis im Autor einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen haben muss, dass die Situation der gemeinsamen Fahrt für Jahn gewissermassen zum Symbol der Männerfreundschaft geworden ist, das sich ihm immer wieder auf-

*1 : "Niederschrift II" S.492

*2 : "Perrudja I" S.191

*3 : "Niederschrift I" S.411 /S.676 "Niederschrift II" S.103 "Perrudja I" S.191

*4 : "Niederschrift II" S.103

*5 : "Gespräche" S.43

drängt, wenn von einer homoerotischen Konstellation die Rede ist. Aehnliche solcher Motive, auf die Jahn unter dem Zwang der monotonen Thematik immer wieder zurückgreifen muss, sind das gemeinsame Grab, der gemeinsame Tod, die gegenseitige Verletzung Homosexueller, die Geschwisterliebe, die Beobachtung der Verwesung und viele andere Momente, auf die im Hauptteil der Arbeit zurückzukommen sein wird. Diese spätere Behandlung weiterer Themen einmal vorausgesetzt, halten wir auf Grund des von uns angeführten Beispiels der gemeinsamen Fahrt eines homosexuellen Liebespaares bereits jetzt folgendes fest :

Hans Henny Jahn beschränkt sich in seinen Werken auf wenige Themen und Motive, an denen er monoton sein ganzes Schaffen hindurch festhält.

3. Die Uebereinstimmung der Weltanschauung in Dichtung und Selbstzeugnis

Die beiden bis jetzt dargestellten Eigenarten von Jahns Werk, das Subjektiv-Autobiographische und die monoton gleichbleibende Thematik, bedingen jenes Charakteristikum, das die wesentliche Grundlage der methodischen These dieser Arbeit bildet : die Uebereinstimmung der Anschauungen fast aller Roman- und Dramenfiguren mit den Anschauungen des Dichters zu weltanschaulichen und kulturphilosophischen Fragen. Diese Uebereinstimmung lässt sich nicht nur für den Inhalt der Aeusserungen feststellen, sondern sehr oft auch für deren formale Gestaltung, d.h. für die Sprache, in der sie in Selbstzeugnis und Dichtung fast konform gehen. Yoram Bar-David stellt so z.B. für das Verhältnis von Jahns Briefwechsel und dem "Perrudja" fest : "Quand il parle dans les lettres inédites de ses relations avec Harms, on croit entendre Perrudja parler de son amitié pour Hein. Le ton est le même."¹ Aehnliches schreibt Walter Muschg über den "Epilog" : "Gemas 'verwegene' Bekenntnisse über die Liebe, Faltsins Begegnung mit dem Tod, die Metamorphose Uchris wie seine Reden und Handlungen, die Abenteuer Nikolajs, Asgers, Sverres und Johannes' liest man unwillkürlich als Bekenntnisse Jahns. Die ästhetische Fiktion tritt hinter der gedanklichen und sprachlichen Spannung der Lektüre zurück."²

Schon beim Erscheinen seines ersten publizierten Stückes, dem "Pastor Ephraim Magnus" wurde Jahn von Julius Bab in der "Weltbühne" der Vorwurf gemacht, seine Figuren seien nicht lebendig und hätten nur die Aufgabe, die Ansichten ihres Schöpfers zu verkünden. Julius

*1 : "Hans Henny Jahn et son roman Perrudja" S.449 *2 : "Nachwort z.'Epilog'S.426

Bab schrieb damals :

"Im übrigen aber scheint mir völlig klar, dass wir es hier mit einem - sagen wir vorläufig : philosophischen Schriftsteller, der sich diabolischer Form bedient, nicht mit einem dramatischen Dichter zu tun haben. Keine Gestalt ist individuell angeschaut, jede ist nur da, um eine bestimmte Erkenntnisleidenschaft durch den Dialog zu tragen. Alle Handlungen sind nur grelle Signale, auf die das Gespräch zubraust, von denen es wieder abstossen kann; sie sind ganz ohne gefüllte Realität, obschon oder weil sie sich überkrass gebärden. Diese Dialoge selber aber sind sich genug; sie entwickeln nur ganz langsam einen theoretischen Fortschritt und kreisen im übrigen nahezu fortschrittslos wieder und wieder um den gleichen Punkt." *1

Wenn die harte Kritik Babs dem Drama Jahnns auch nicht in allen Punkten gerecht wurde - Jahnn hat sich bis in seine letzten Lebensjahre immer wieder dankbar daran erinnert, dass Oskar Loerke sieben Tage später im gleichen Blatt *2 sein Werk verteidigte -, so hat er doch mit seiner Ansicht, dass Jahnn ein "philosophischer Schriftsteller" sei, der seine Figuren nur dazu verwende, "eine bestimmte Erkenntnisleidenschaft durch den Dialog zu tragen", und dass dieser Dialog "nahezu fortschrittslos wieder und wieder um den gleichen Punkt" kreise, für Jahnns ganzes späteres dramatisches Werk und - wie zu zeigen sein wird - auch für das epische Schaffen des Dichters recht behalten. So kann auch Edgar Lohner im Rückblick auf Jahnns dramatisches Schaffen schreiben: "...auch seine Hauptfiguren sind weniger Individuen, charakterisiert mit psychologischen Mitteln, als Träger bestimmter, immer wiederkehrender Ideen, welche durch sie zum Ausdruck gebracht werden." *3

Einer der ersten Leser von "Fluss ohne Ufer", Jahnns Freund Werner Helwig, der zu dem Werk bereits vor dessen Veröffentlichung Zugang hatte und mit dem Autor darüber einen umfangreichen Briefwechsel führte *4, erkannte bereits sehr deutlich, dass der Charakter der "Ideendichtung" auch der grossen Trilogie zukommt. Helwig legte am 4.8.1946 seinem fiktiven "Kritiker C." folgende Sätze in den Mund :

"Sie (die Figuren der "Niederschrift") sind alle, unterschiedslos, die Träger der einen, universal gestimmten Aussage dieses Mannes (Jahnn), sie kreisen alle um das Problem, an das er genagelt ist: das Fleisch und der Tod. Es sind die Figurinen eines Marionettenspielers, der seine Stimme nicht verstellt, um sozusagen verschiedene Charaktersorten vorzutäuschen. Wozu dann noch die Szene, die Kulisse, das nicht immer überzeugend aufgetragene Lokalkolorit ? Ist Jahnn nicht der geborene Tagebuchschreiber...? Wenn ich zum Beispiel den "Fluss" auf Sentenzen sichtete, kann ich mir aus den Reden und Gegenreden, die ja recht ausführlich vorgetragen werden, ein

*1: "Die Unterwelt" S.652

*2: "Hans Henny Jahnn"

*3: "Hans Henny Jahnn" S.319

*4: "Briefe um ein Werk" enthält den Grossteil der Briefe in Auszügen.

prächtiges, eindeutig jahnnsches Kompendium von Lebensweisheiten zusammenfischen." *1

Walter Muschg pflichtet Helwig bei, wenn er vom "Epilog schreibt: "Besonders die stark stilisierten, oft manierten Gespräche ver-raten, dass gar nicht Naturtreue, sondern Gestaltung einer Idee beabsichtigt ist."*2 Für Muschg ist "Fluss ohne Ufer", ein Werk, das seiner Ansicht nach "als reifere Wiederholung" von "Perrudja" "aus der Perspektive des Alters aufgefasst werden" kann, "...die umfassendste Darstellung von Jahnns Weltvision..."*3

4. Die Frage der 'epischen Integration'

Gerhardt Schmidt-Henkel glaubt auf die Frage, die schon Helwig gestellt hat, "wozu dann noch die Szene, die Kulisse", zumindest für Jahnns dramatisches Schaffen eine Antwort gefunden zu haben: "Die metaphorische Personifikation ... erscheint vielmehr, weil es eine dramaturgisch notwendige Weltsicht des Autors (bei Jahnns ist das fast immer identisch) nur auf diese Weise ausdrücken kann."*4 Schmidt Henkel verdeutlicht an späterer Stelle seine Darlegung: "Der Weg der jahnnschen Gedankenführung ist nicht diskursiv, sondern mythisch intuitiv, und Träger dieser Intuition können alle Dialogpartner unabhängig von ihrer Oberflächenmeinung sein."*5 Für "Fluss ohne Ufer" legt Russel Brown anhand zahlreicher Beispiele dar, was kaum einem Kenner der jahnnschen essayistischen Arbeiten beim Lesen seiner Romane entgehen kann, dass nämlich "viele ... Ex-kurse ... den von Jahnns veröffentlichten Aufsätzen über Musik, Orgelbau, Literatur, Naturwissenschaft und Politik"*6 entsprechen. In der Tat gehört die von Brown, Schmidt-Henkel und Helwig ange-sprochene Frage der 'epischen Integration' zusammen mit der damit in enger Beziehung stehenden Monotonie der Thematik, der extremen Subjektivität und der oft heiklen moralischen Problematik zu den strittigsten Punkten in der Diskussion um den Dichter. Von jenem rein werkimmanenten Standpunkt aus, auf den er sich bei der Beurteilung mindestens dieser Frage stellt - sonst geht er meistens einseitig von der Biographie des Dichters aus - bietet sich für Brown folgende Lösung: er stellt fest, dass bei Jahnns das "Problem der epischen Integration dadurch gelöst" wird, "dass eine Erzählerfigur von ebenbürtiger intellektueller Statur und mit den gleichen Interessen dem Autor gegenübersteht. Deswegen erwächst der Essay meist unaufdringlich aus der Erzählsituation und der er-

*1: "Briefe um ein Werk" S.33 *2: "Nachwort z. 'Epilog' " S.426 *3: "Hans Henny Jahnns" S.307
*4: "Schöpfungsklage und mythische Stilfiguren" S.197
*5: a.a.O.S.224 *6: "Hans Henny Jahnns 'Fluss ohne Ufer' " S.21

zählten Handlung."*¹ Diese These Browns hält jedoch einer Nachprüfung nicht stand. So widerspricht er sich selbst, wenn er zwei Seiten später richtig feststellt, dass "sogar negativ gesehene 'bürgerliche' Figuren ... imstande" sind, "plötzlich typisch jahnnische Gedankengänge und Formulierungen zu finden, die zu ihrem Charakter in Widerspruch stehen."*² Ergänzt man dazu noch, dass solchen Figuren keineswegs das in diesem Zusammenhang fragwürdige Prädikat "bürgerlich" zukommen muss - auch der Matrose Tutein und der primitive Mörder Ajax in "Fluss ohne Ufer", der Matrose Gari in "Jeden ereilt es" oder der Bauernsohn Hein in "Perrudja" sprechen wie der Essayist Jahnn - und dass auch positiv gesehene Figuren keineswegs im Vergleich zum Autor von "ebenbürtiger intellektueller Statur" zu sein brauchen - Tutein z.B. oder Hein und auch Gari werden durchaus positiv dargestellt -, so erweist sich Browns These zumindest als schwer haltbar. Ob der Essay bei Jahnn tatsächlich "unaufdringlich aus der Erzählsituation und der erzählten Handlung" erwächst, ist von Fall zu Fall verschieden zu beantworten und auch dann noch schwer zu beurteilen. Sicher ist, und das bestätigen auch die anderen angeführten Arbeiten über Jahnn, dass, um noch einmal Edgar Lohner zu zitieren, "seine Hauptfiguren weniger Individuen...als Träger bestimmter, immer wiederkehrender Ideen"*³ sind. Dass gewisse essayhafte Partien in "Fluss ohne Ufer" wirklich "unaufdringlich aus der Erzählsituation" erwachsen, ergibt sich eher aus dem Charakter eines Tagebuchs, den der Mittelteil, die "Niederschrift", in der auch die meisten Essays stehen, besitzt. Das gilt vor allem für die Theorien über Musik, Dichtung und Naturwissenschaft, die der Autor des fiktiven Tagebuchs, Horn, als seine eigenen Ideen ausgibt, und die oft nahtlos an seine Naturbeobachtungen oder an die Berichte über die Entstehung seiner Kompositionen anschliessen. Wenn Jahnn jedoch seine Anschauungen etwa den Kontrastfiguren Tutein und Ajax in "Fluss ohne Ufer" oder Hein in "Perrudja" in den Mund legt, so erweckt er im Leser meist ein ungutes Gefühl. Jahnn scheint sich dessen bewusst gewesen zu sein. So lässt er z.B. die Titelgestalt in "Perrudja" zum Bauernsohn Hein, nachdem letzterer typisch jahnnische Ansichten über Liebe und Freundschaft geäußert hat, sagen: "Du bist unter die Philosophen gegangen".*⁴ Noch deut-

*1 : "Hans Henny Jahnn's 'Fluss ohne Ufer' " S.21

*2: a.a.O. S.23

*3 : "Hans Henny Jahnn" S.319

*4 : "Perrudja I" S.551

licher muss das Unwirkliche mancher Gespräche dem Autor im Hinblick auf "Fluss ohne Ufer" zum Bewusstsein gekommen sein. Im ersten Teil der "Niederschrift" notiert Horn in sein Tagebuch: "Ich habe oft mit Tutein über Architektur gesprochen, damals, als er zu zeichnen anfang, in Urrland. Unsere Einigkeit war so auffallend, dass es fast verdächtig war."*¹ Später schildert uns Horn ein Gespräch mit Ajax, in dem auch dieser fast wörtlich jene Ansichten über das Essen, über das Töten von Tieren und die Seele der Tiere vertritt, die Tutein und Horn früher einander vorgetragen hatten*². Bei diesem besonders frappierenden Fall von Uebereinstimmung konnte es dann auch nicht ausbleiben, dass Jahnn seinen Tagebuchschreiber über die grundsätzlichen Probleme einer solchen Meinungskonformität räsonieren lässt. Die Lösung, die Horn dafür findet, vermag allerdings nicht zu überzeugen und ist nicht geeignet, die mangelhafte epische Integration der Theorien des Kellners und Dieners Ajax von Uchri in "Fluss ohne Ufer" zu überspielen. Horn schreibt :

"Ich wunderte mich sehr. Ich wunderte mich über die Gleichheit der Anschauungen, die zwischen ihm (Ajax), mir und Tutein bestanden. Die Gleichheit oder Aehnlichkeit der Worte. Dies Spiel mit der Autorität eines grossen Mannes, Lionardos. Und die Entlarvung seiner Gedanken, dass sie nicht bis ans Ende gedacht waren, bis an die Abtrünnigkeit.- Ich fragte mich, ob dies nun allgemeine Gedanken seien, die die Zeit, die jetzige Zeit, allen eingibt, die sich dazu entschliessen, über die Nahrung, die durch ihren Mund eingeht, nachzudenken.(...) Unsere schwache Ethik, am Rande unserer Erkenntnis, findet Worte. Es sind die gleichen bei allen Menschen, die der gleichen Bedrohung durch unausweichliche Schlüsse ausgesetzt sind. In eben dieser Zeit. Ajax ist einer von diesen, wie ich einer bin, wie Tutein einer war. In dieser Zeit.(...) Es sind seine Gedanken, es sind meine Gedanken. In dieser Zeit stellen einige Menschen derlei Betrachtungen über die Nahrung an. Es ist keine Auflehnung. Es sind Feststellungen." *³

Obwohl Horn an späterer Stelle feststellt, dass "die wunderbare Güte, die Tuteins Wesen ausdrückte und seine Worte, wie sie auch gelautet haben möchten, einbettete", bei Ajax gefehlt habe und dass die "bittere Lehre im Munde Ajax' von der Lust an der Grausamkeit berührt worden"*⁴ sei, ist ihm doch klar bewusst, dass zumindest die drei Hauptfiguren von "Niederschrift" mit gleichen Worten die gleiche Meinung zu äussern pflegen.

Nun sind aber die Theorien, die Horn, Tutein und Ajax vertreten,

*1 : "Niederschrift I" S.496

*2 : es sind dies fast wortwörtlich die Theorien, die Jahnn im Anschluss an Leonardo da Vincis Ideen 1932 in seinem Aufsatz "Vom Sinn des Essens und Trinkens" (s.Bibl.) geäussert hat.

*3 : "Niederschrift II" S. 366/67 und 369

*4 : a.a.O. S.370

keineswegs dermassen einleuchtend und nachvollziehbar, dass sie "allgemeine Gedanken" genannt werden könnten, die "die Zeit ... allen eingibt, die sich dazu entschliessen , über die Nahrung... nachzudenken". Die Erklärung Horns ist schon für die gemeinsamen Ansichten über das Essen ungenügend, wird aber vollends unhaltbar, sobald wir auch die zahlreichen Aeusserungen zu anthropologischen, philosophischen, theologischen oder kunsttheoretischen Fragen unter die Lupe nehmen, die ebenfalls des öftern von Horn, Tutein, Ajax, später auch von Faltin und dessen Sohn Frode, fast wörtlich übereinstimmend verkündet werden. Wenn wir dann über den Rahmen von "Fluss ohne Ufer" hinausgreifen und Jahnns übrige Produktion unter dem gleichen Gesichtspunkt untersuchen, so finden wie, wie bereits angedeutet, Horns Ansichten auch in den Aeusserungen der Figuren von "Perrudja", "Jeden ereilt es" und mit Einschänkungen auch im Dialog der meisten Dramen Jahnns wieder. Nehmen wir noch die Tatsache hinzu, dass wir fast alle in Jahnns Dichtungen von seinen Figuren geäusserten Ansichten in den Briefen, Vorträgen und Essays des Autors wiederfinden - Horns Ansichten über Architektur z.B. finden wir in Jahnns Aufsatz "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst"*¹ wieder - so erkennen wir deutlich, dass Horn, Tutein und Ajax ("Fluss"), Perrudja und Hein ("Perrudja"), Matthieu und Gari ("Jeden ereilt es"), Ephraim, Jakob und Johanna Magnus ("Pastor Ephraim Magnus"), Doktor Menke ("Der Arzt, sein Weib, sein Sohn"), der 'alte' und der 'neue' Tod ("Neuer Lübecker Totentanz"), Chervat und Arran ("Die Trümmer des Gewissens"), dass fast alle Figuren in Jahnns epischem und dramatischem Werk nicht wie Horn erklärt, "allgemeine Gedanken" oder "unausweichliche Schlüsse" formulieren, sondern immer die Ideen und die Weltanschauung eines einzigen Mannes darstellen, nämlich die ihres Schöpfers Hans Henny Jahnn. Jahnn war offensichtlich nicht fähig oder nicht willens, eine Figur seiner Dichtung mit einer anderen als seiner eigenen Meinung und Weltanschauung auszustatten. Deshalb sind die weltanschaulichen Ideen und die essayhaften Partien in Jahnns Werk mangelhaft integriert , und die Dialoge wirken wie zusammengeklebte Monologe. Es gibt genügend Beispiele in der modernen Literatur, dass sich sehr wohl essayistische Partien in einen Roman integrieren lassen, es sei nur etwa an den "Zauberberg", die "Schlafwandler" oder den "Mann ohne Eigenschaften" erinnert. So ist etwa der reflektierende Dialog zwischen Settembrini und Naphta

*1 : 1921 , in den "Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino" s.Bibl.

im "Zauberberg" allein dadurch schon glaubhafter, dass die Dialogpartner anders als etwa der Diener Ajax oder der Matrose Tutein in "Fluss ohne Ufer" das ihren Äusserungen adäquate Bildungsniveau aufweisen. Ausserdem steht die Diskussion über die Zeit im "Zauberberg" mit dem Gehalt des Romans in einem viel engeren Zusammenhang als manche Exkurse in "Fluss ohne Ufer".

Es ist jedoch hier nicht unsere Aufgabe, eine dichtungstheoretische Kritik an Jahnns Werk vorzunehmen und die mangelnde Integration in seinen Romanen oder die stilisierten, unnatürlichen Dialoge in seinen Dramen als gattungsstörend anzuprangern. Die Tatsache, dass die essayistischen Elemente in den Romanen und das Reflektierende in den Dramen, dünkte man es weg, oft nur ein mageres und äusserst unlogisches Handlungsgerippe zurücklassen würde, bestätigt vielmehr für unsere weniger dichtungstheoretisch als biographisch-weltanschaulich orientierte Fragestellung, dass wir es bei Hans Henny Jahn mit einem Denker und Kulturphilosophen zu tun haben, der seinen Ideen in Roman- und Dramenform Ausdruck verleiht. Diese Erkenntnis widerlegt auch nicht der Umstand, dass Jahn seine Ideen nie systematisch eingeordnet hat, und dass sie auch nicht in irgend ein philosophisches System eingeordnet werden können. Es ist keine philosophische Richtung, die Jahn und seine dichterischen Figuren immer wieder darlegen, sondern es ist die einmalige, etwas eigensinnige, sehr subjektive Weltanschauung des Autors. Es kann also keineswegs, wie das etwa für Broch mit Vorbehalten geschehen könnte, von einer philosophischen Dichtung in der Art von Nietzsches "Zarathustra", sondern höchstens von reflektierender Weltanschauungsdichtung gesprochen werden. Jahn selbst verwendet im Zusammenhang mit seiner Dichtung den Begriff "Weltanschauung" oder "weltanschaulich" sehr häufig. So nennt er sein dramatisches Erstlingswerk "Pastor Ephraim Magnus" ein "weltanschauliches Drama", das "nur scheinbar für die Bühne geschrieben" ^{*1} sei. Von "Fluss ohne Ufer" schreibt er einem Freund: "Ich bilde mir ein, dass ich manches gesagt habe, was anderen zwar keine Freude, aber eine bessere Anschauung vom Leben geben kann." ^{*2} Noch anlässlich eines seiner letzten Werke, dem Drama "Die Spur des dunklen Engels" bedauerte er: "Aus dramaturgischen Gründen bin ich leider gezwungen, den weltanschaulichen Teil so gut wie ganz zu streichen, so dass nur ein paar Andeutungen stehen bleiben." ^{*3}

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S. 99

*2 : an Collatz, 7.4.1950

*3 : an Weissenfels, 10.3.1949

Jahnn, der von sich selber sagte: "Der analytische Gedanke ist mir an sich fremd..."^{*1}, spricht auch gelegentlich von seiner "Philosophie"; so in einer kurzen Selbstbiographie aus dem Jahre 1932, wo es heisst: "Meine junge Philosophie begann, wie jede, mit der Identitätslehre."^{*2} Dass damit nicht Philosophie im engen, wissenschaftlich anspruchsvollen Sinne gemeint sein kann, geht bereits aus den nächsten Zeilen der Selbstbiographie hervor, wo Jahnn schreibt: "Ich trieb jeden in die Enge durch grausam halb-erwachsene, keiner Uebereinkunft angehörende Schlüsse. ... Ich erfand Worte und Zusammenhänge."^{*2} "Philosophie" war also für den jungen Jahnn nicht ein vernunftgesteuertes Hantieren mit abstrakten Begriffen, sondern ein in irgend einer Vorstufe des Dichterischen sich bewegendes "Erfinden" von "Worten und Zusammenhängen", der Begriff 'Philosophie' meint für ihn nicht das gleiche, wie wenn etwa Hermann Broch im Zusammenhang mit seiner Dichtung von Philosophie spricht, "Philosophie" heisst für Jahnn: dichterische Weltanschauung.

b) Erarbeitung der These

1. Dichtung und Weltanschauung allgemein

Wilhelm Dilthey hat in seiner Studie "Das Wesen der Philosophie" Grundlegendes über das Verhältnis von Kunst, Weltanschauung und Philosophie gesagt. Seine Auffassung ist dank der Vorsicht, mit der er in seiner 'Realpsychologie' operiert hat, auch heute noch aktuell. Dilthey ist der Ansicht, dass "alle Künste eine bestimmte Seelenverfassung zu mehr oder minder deutlicher Darstellung" bringen. "Nur die Dichtung vermag mehr zu geben, da sie in der Sprache ein universales und zu unmittelbarer Erschliessung des Geistigen befähigtes Ausdrucksmittel besitzt, während Musik und bildende Künste unentrinnbar an die Vergegenwärtigung eines sinnlich Gegebenen gebunden bleiben. Wenn also irgendwo im Bereiche der Kunst eine Weltanschauung zum Ausdruck kommt, so ist es in der Dichtung."^{*3}

Rudolf Unger, ein Schüler Diltheys, der dessen Theorien weiter ausgebaut und speziell für die Dichtung praktikabel gemacht hat, ist der Meinung, dass "alle grosse Dichtung als Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses zum Welt- und Lebensproblem aufgefasst werden kann."^{*4}

*1 : Brief an Hellmut Collatz, 12.1.1950

*2 : "Kleine Selbstbiographie" S.549

*3 : "Das Wesen der Philosophie" S.49

*4 : "Weltanschauung und Dichtung" S.76

Dieser Ansicht Ungers stimmen prinzipiell auch Wellek und Warren zu, wenn sie seine Ideen folgendermassen zusammenfassen:

"Mit Recht argumentiert Unger, dass die Literatur kein in Bild und Vers umgesetztes philosophisches System sei, sondern dass sie eine allgemeine Weltanschauung ausdrücke, dass Dichter für gewöhnlich, in unsystematischer Weise Fragen beantworten, die auch Themen der Philosophie sind, dass aber die poetische Art und Weise des Antwortens sich gemäss den verschiedenen Zeiten und Situationen unterscheidet." *1

Dichtung kann also Weltanschauung zum Ausdruck bringen,^{*2} ist aber kein Philosophieersatz. Die Weltanschauung, die in der Dichtung mit enthalten ist, ist ganz Teil dieser Dichtung geworden. Die Dichtung errichtet ja "eine völlig in sich geschlossene, in sich ruhende Welt, in der jeder Verweis oder Bezug auf eine andere Welt völlig eingeformt ist ins Ganze,..."^{*3} In diesem "Ganzen", in dieser "in sich ruhenden Welt" ist die Weltanschauung der Dichtung fest eingebaut, sie gewinnt im Reich der Dichtung eine völlig neue, dichtungsimmanente Bedeutung, ihr "ideeller Gehalt" muss, wie Rudolf Unger schreibt, "in spezifisch andersartiger Gestalt" auftreten als "in der begrifflichen und systematischen philosophischen Metaphysik", wenn "Dichtung wahrhaft als Dichtung gelten"^{*4} will. So erhebt - immer nach Unger - "jedes lyrische, epische oder dramatische Gedicht ... eine einzelne Erfahrung zur Besinnung über ihre Bedeutsamkeit. Und zwar kann die Dichtung, im Gegensatz zur Philosophie, vermöge ihrer Fähigkeit bildlicher Veranschaulichung diese Bedeutsamkeit sehen lassen, ohne sie direkt auszusprechen."^{*5} Unger weist der Weltanschauung auch einen Platz im Gesamtwerk eines Dichters zu, wenn er von einer "weltan-

*1: "Theorie der Literatur" S.129

*2: Ungers Definition von Weltanschauung im Anschluss an Dilthey lautet: "Indem der Religiöse, der Dichter und der Philosoph die Stimmungen, Wertungen, mehr oder minder subjektiven und flüchtigen Auffassungen einzelner Lebensmomente in der Erinnerung festhalten und wiederholen, ihren Gehalt zum Bewusstsein erheben, sie solchergestalt verdichten und vergegenständlichen und die Einzelerfahrungen des Tages zu allgemeinen Erfahrungen über das Leben selbst verbinden, entstehen allmählich Deutungen der Wirklichkeit als solcher, die in ihrer relativen Festigkeit, Bestimmtheit und ihrem formvollen Zusammenhang das Zufällige, Dumpfe, Gestaltlose, Unsichere und Widerspruchsvolle des naiven Lebensbewusstseins hinter sich lassen und innere Struktur gewinnen. In dieser Struktureinheit der Weltanschauung sind also, wie in dem ihr zugrunde liegenden Zusammenhang von Erlebnissen, seelische Bestandteile von verschiedener Herkunft und verschiedenem Charakter verbunden: Erkenntnis, Gefühlswertung, Willenshaltung, Phantasievorstellung; nur die praktische Tendenz auf konkrete Zwecksetzung tritt zurück. Immer aber bedeutet Weltanschauung eine innere Beziehung der persönlichen Lebenserfahrung zum gegenständlichen Weltbilde, eine Beziehung, aus der stets ein Lebensideal abgeleitet werden kann." "Weltanschauung und Dichtung" S.63-64

*3 : Herbert Seidler, "Die Dichtung..." S.51

*4 : "Weltanschauung und Dichtung" S.76

*5 : a.a.O. S.72

schaulichen Generalkonfession" spricht, als deren "Bruchstück, Teil oder Seite...jedes einzelne Werk eines grossen Dichters" erscheint, und die "erst in der Gesamtheit seiner Schöpfungen sich vollendet."*1

2.Dichtung und metaphysischer Anspruch

Wir haben bis jetzt immer von Weltanschauung als Ausdruck einer bestimmten Stellung zu den Problemen des Menschen und seiner Welt gesprochen und vertreten mit Rudolf Unger die Meinung, dass alle Dichtung, die diesen Namen verdient, in einer ganz bestimmten, dichterischen Art und Weise zu diesen Problemen Stellung bezieht und demgemäss eine bestimmte Weltanschauung zum Ausdruck bringt. Wie verhält es sich nun aber, wenn ein Dichter in seinem Werk bewusst eine bestimmte Weltanschauung verkünden will, wenn er also, wie Hans Henny Jahnn das in seiner Ugrino-Periode und auch später wollte, "ein neues Weltbild in die Wirklichkeit einbauen"*2 will, die Dichtung sich also nicht mehr damit begnügt, die "Bedeutsamkeit", zu der sie eine "einzelne Erfahrung" erhebt, "sehen" zu lassen "ohne sie direkt auszusprechen" (Unger) , sondern im Gegenteil mit einem metaphysischen Anspruch diese Bedeutsamkeit als 'ewige Wahrheit' explizit verkündet ?

Hans Henny Jahnn will deutlich der Dichtung jenen Platz verschaffen, den bisher Philosophie und Theologie innegehabt haben, wenn er schreibt : "Nur die inwendige Kraft eines Ethos kann wegbereitend sein". Die Kunst "braucht die Freiheit des Denkens und Fühlens, um zu tragenden und allgemein gültigen Maximen vorzustossen. Solche Bindung vorzubereiten ist Aufgabe der Dichtkunst."*3

Mit dem Versuch, die Dichtung an Stelle der Philosophie und der Theologie zu setzen, mit dem Ruf nach einem neuen, durch die Dichtkunst vermittelten Ethos, steht Jahnn keineswegs allein. Wenn Dichter sich mit solchen Fragen explizit beschäftigen, so ist das, überspitzt formuliert, meistens auch ein Versuch, die mangelnde Integration von philosophischen oder weltanschaulichen, neuestens aber vor allem soziologischen Ideen in ihren Werken zu rechtfertigen. So sind es denn öfters auch die Dichter selbst, die eine solche Meinung vertreten. Walter Jens erklärt zum Beispiel : "Die moderne Dichtung ist niemals nur Poesie, sondern immer zugleich Wissenschaft und Philosophie."*4 Jens könnte zwar hier Wissenschaft und Philosophie in einem übertragenen Sinne als durch die Dichtung

*1: "Weltanschauung und Dichtung" S.73 *2 : "Gespräche" S.136

*3: "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.275

*4: "Statt einer Literaturgeschichte" S.14

überhöhte und den Gesetzen der Dichtung unterworfenen Wissenschaft oder Philosophie verstanden wissen. Der ideologisch bestimmte Charakter der Dichtung, auf die er mit seinem Wort anspielt, legt aber doch die Annahme nahe, dass Jenseits der Dichtung tatsächlich einen philosophisch-wissenschaftlichen Anspruch zugesteht. Es liegt nämlich durchaus im Zuge der Zeit, dass angesichts des völligen Zerbrechens einer transzendenten Ordnung und des Verlustes einer übersinnlichen, metaphysischen Instanz, nachdem weder die Gesetze der Natur noch der menschliche Verstand als Ersatzinstanzen sich endgültig haben durchsetzen können und mehr und mehr als relativ erscheinen, die Dichtung mit ihrer eigenen, von Instanzen nicht abhängigen Welt, als letzte noch akzeptierbare Religion oder Philosophie betrachtet wird. Wellek-Warren weisen auf diesen Umstand hin, wenn sie schreiben: "Für viele Dichter ist der Mythos der Generalnenner von Dichtung und Religion. Es gibt nämlich die moderne Ansicht, ... dass die Dichtung immer mehr die Stelle der übernatürlichen Religion, an die der moderne Intellektuelle nicht mehr glauben kann, übernehmen wird."*1

Eine ähnliche Ansicht finden wir bei Thomas Mann. 1934 schreibt er an Karl Kerényi: "Um jene 'Rückkehr des europäischen Geistes zu den höchsten, den mythischen Realitäten'*2, von der Sie so eindrucksvoll sprechen, ist es wahrhaft eine geistesgeschichtlich grosse und gute Sache, und ich darf mich rühmen, in meinem Werke gewissermassen Anteil daran zu haben."*3 Thomas Mann will, wie er mehrmals ausführt, mit Hilfe der Psychologie den "Mythos ins Humane 'umfunktionieren'"*4. Dieses Humane musste für ihn eine Vertiefung ins Religiöse erfahren, denn "die Vertiefung des Humanismus ins Religiöse, die ich ohne ungläubwürdigen Dogmatismus noch immer für möglich halte, ist ja wohl das einzige Mittel, ihm die bindende Kraft zu verleihen, die er braucht, um die verlaufene Menschheit um eine neue Autorität zu sammeln."*5 Der metaphysische Anspruch stellt sich so für Thomas Mann in abgeschwächter, indirekter Form, indem der Mythos durch die Psychologie in eine Humanität Eingang finden soll, die ihrerseits dann religiös wirken und die Menschheit um eine "neue Autorität" sammeln soll. In die-

*1: "Theorie der Literatur" S.217 Wellek-Warren führen als hauptsächliche Vertreter dieser These den frühen Ivor Armstrong Richards ("Practical Criticism" London 1929) und Matthew Arnold ("On translating Homer" London 1923) an

*2: Mann zitiert aus K.Kerényis Brief vom 7.2.34, "Gespräch in Briefen" S.39

*3: 20.2.1934 a.a.O. S.42 *4: 18.2.1941 an Kerényi, a.a.O.S.98 Fast gleich die folgende Stelle: "Man muss dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr." 7.9.41 a.a.O. S.100

*5: an Kerényi, 12.2.46 a.a.O.S.129

sem Sinne konnte der Dichter über den "Faustus"-Roman schreiben:
"...wie sollte denn auch ein so radikales Buch nicht irgendwie
ins Religiöse reichen."*1

Eindeutiger als bei Thomas Mann ist der metaphysische Anspruch bei Hermann Broch erkennbar. Broch ging aus von der Situation der neueren Philosophie, die "seit ihrer Entlassung aus dem theologischen Verband, beraubt ihres eigentlichen Beweisgrundes, genötigt ist, sich auf stets 'wissenschaftlichere' und 'exaktere' Themen zurückzuziehen." Deshalb obliegt es nach Brochs Meinung " in dieser Zeit der Dichtung, von der Philosophie alle jene Bereiche zu übernehmen, die an sich wohl echt philosophisch sind, dennoch von der Philosophie nicht mehr bearbeitet werden können...". Die Philosophie musste so " ihre brennendsten Fragen aus ihrem logischen Raum entfernen oder, wie Wittgenstein sagt, ins Mythische verweisen. Und dies ist der Punkt, an dem die Mission des Dichterischen einsetzt, die Mission einer totalitätserfassenden Erkenntnis, die über jeder empirischen oder sozialen Bedingtheit steht und für die es gleichgültig ist, ob der Mensch in einer feudalen, in einer bürgerlichen oder in einer proletarischen Zeit lebt, Pflicht der Dichtung zur Absolutheit schlechthin."*2 Broch hat diese Ansicht in Briefen aus seinen letzten Lebensjahren weiter ausgeführt. So schrieb er 1948 an Nani Meier: "...jene Gebiete der Philosophie, welche für die mathematische Behandlung unzugänglich sind, vor allem also die Ethik und die Metaphysik, werden bloss im Theologischen 'objektiv', d.h. werden ansonsten relativistisch und im letzten 'subjektiv', und eben diese Subjektivität drängt mich dorthin, wo sie radikal legitim ist, nämlich ins Dichterische."*3 Noch 1951 schrieb Broch

*1: Brief an Karl Kerenyi vom 20.6.1949 "Gespräch in Briefen" S.167

*2: "James Joyce und die Gegenwart", in "Dichten und Erkennen" Bd.I S.203 : Damit trifft sich Broch mit Wilhelm Dilthey, der in seinem Hölderlinaufsatz in "Das Erlebnis und die Dichtung" schrieb: "Wer als ein Dichter dürfte den metaphysischen Zusammenhang des Lebens zu deuten unternehmen? Die wahre und strenge Philosophie verschmäht, da sie ein stenges Mass der Erkenntnis in sich enthält, in diesen dunklen Regionen mit ihm zu wetteifern. Sie vermöchte ohnehin nicht, in solchem Halbdunkel wie es hier uns umgibt, diesen Zusammenhang bald hervortreten zu lassen als könnte man ihn mit Händen greifen, dann wieder plötzlich völlig zu verbergen." "Das Erlebnis und die Dichtung" S.339

*3 : "Briefe" S.322 Die Einführung in den Problemkreis von Dichtung und Philosophie bei Hermann Broch verdanke ich im übrigen Hermann Krapoth, der in "Dichtung und Philosophie. Eine Studie zum Werk Hermann Brochs" (s.Bibl.) auch weitere Beispiele für den metaphysischen Anspruch der Dichtung in der Theorie Brochs anführt.

an Wilhelm Emrich : "Eine säkularisierte Philosophie gibt es nicht, d.h. sie bleibt im Rahmen der subjektiven Meinung befangen, und so wollte ich eben diese Erkenntnis radikal zu Ende führen, indem ich das Subjektive, also das Dichterische zur Instanz gemacht habe und ihm so die philosophische Ueberlegung unterzuordnen trachtete. Das scheint mir auch heute noch eine legitime Ueberlegung." *1

Wie für Thomas Mann wurde es auch für Broch erst im Mythos möglich, zum Weltdeuter zu werden und die Aufgabe von Religion oder Philosophie zu übernehmen: "Erst in ihm (dem Mythos) werden die Grundwahrheiten der Seele ihr selber offenbar: sie erkennt sie in den Geschehnissen der Welt und der Natur wieder und verwandelt sie in Handlung." *2 Der Wunsch, als Dichter ein neues Ethos in die Welt zu setzen, war vor allem beim Broch der mittleren Jahre unüberhörbar, und Heinz D. Oesterle stellt denn auch im Hinblick auf diese Zeit für den Dichter "nichts weniger als die Sehnsucht nach dichterischer 'Religionsstiftung' " *3 fest.

Mit dieser "Sehnsucht nach dichterischer Religionsstiftung" als einer letzten Steigerung des metaphysischen Anspruchs der Dichtung trifft sich Broch mit Hans Henny Jahnn, bei dem es nicht allein bei der Sehnsucht geblieben ist, der vielmehr die dichterische Religionsstiftung in seiner Ugrinoreligion, die ganz der alleinigen Autorität von "Genies" unterworfen sein sollte, in die Wirklichkeit umzusetzen versucht hat. So schrieb er über den Ugrinogedanken:

"...wir können doch nicht immer und immer wieder unsere Seele mit einer Theorie retten wollen. Wir brauchen doch auch Erscheinungen, und wäre es nur der Anblick von Tempeln und Steinkaskaden..." *4

Diesen praktischen Versuchen Jahnn stand aber keine auch nur annähernd so durchdachte Theorie wie bei Broch gegenüber. Jahnn kam ja nicht wie Broch von der Enttäuschung über die Philosophie her zum Dichterischen als Instanz, sondern es ist bei Jahnn die tragische Lebenserfahrung und die Furcht vor dem Tod, die ihn dazu trieb, in der Kunst jene "Erlösung" zu suchen, die ihm die Religion, der er sich zunächst fanatisch zugewandt hatte, nicht geben konnte. So heisst es in der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" : "Es wird über die Qual des Todes das Symbol einer ewigen, weil in Gott gegründeten Kunst gesetzt, die den Lebenden als auch den Toten gilt." *5

Jahnn's Theorie ist, auch wenn sie manchmal ähnlich wie

*1: "Briefe" S.413

*2: "The Heritage of Myth in Literature", in "Chimera 24" 1944 Heft 3 New York, zitiert nach Karl Kerényi, "Niobe" S. 36

*3: "Hermann Broch, 'Die Schlafwandler' " S.260

*4: "Von der Wirklichkeit" o.S. (nach Originaltyposkript Jahnn) *5: "Verfassung" § 35 (ohne Seitenzahlen)

die brochsche in Essays und Abhandlungen parallel zum dichterischen Werk umrissen wird, anders als bei Broch schon immer dichterisch, bildhaft und entzieht sich einer klaren Analyse. Dass Jahnn eher von der Enttäuschung über die Religion als von der Philosophie her zum metaphysischen Anspruch der Dichtung kam, zeigt auch klar der Umstand, dass ihm nicht daran gelegen war, im Dichterischen eine Instanz der Philosophie im Sinne Brochs zu proklamieren, sondern dass er mit der Dichtung tatsächlich die Rolle einer Religion übernehmen wollte, indem er ihr die Aufgabe übertrug, das "Schöpfungsprinzip"*¹ zu verkünden und das "natürliche Dasein zu lehren"*². Während also Brochs Dichtung eher dichterische Philosophie sein sollte, wollte Jahnn's Dichtung im wörtlichen Sinne dichterische Religion sein. Die Instanz dieser "Religion" ist aber gleichwohl das Subjektiv-Dichterische, und das noch in einem viel weiteren Sinne als bei Broch. "Ich erfand Worte und Zusammenhänge"*³ sagt Jahnn, wenn er von seiner "Philosophie" spricht. Das entspricht genau dem, was Wilhelm Emrich über die Dichtung gesagt hat : "Die Dichtung muss im Unterschied zur wissenschaftlichen Wahrheitsforschung das Phänomen erst erbauen, dessen Wahrheit sie aufschliessen will. Sie erzeugt selbst das Phänomen, indem sie es aufhellt."*⁴ Während also, um den Vergleich mit Broch noch einmal zu wagen, der Dichter von "Der Tod des Vergil" von Mathematik und Psychologie herkommend, sich eine eigene Philosophie, die eng an den Neupositivismus der Wiener Schule von Schlick, Carnap und Wittgenstein angelehnte "Wert-Philosophie", erarbeitete und in seiner Dichtung zur Darstellung brachte, wo sie den Gesetzen des Kunstwerks entsprechend Verweisungscharakter erhielt, also selbst ein Element des Dichterischen wurde, ist das, was Hans Henny Jahnn "seine Philosophie" nannte, bereits unabhängig von der Dichtung symbolisch, dichterisch, verweisend. Wir müssen deshalb dem Dichter unbedingt Glauben schenken, wenn er sagt : "Meine Gedanken sind an kein Schema gewöhnt. Der analytische Intellekt ist mir an sich fremd. Ich komme in Bedrängnis, in die Sphäre der Minderwertigkeit, wenn die Entsprechungstatsachen, die meine Gedanken tragen, ins Abstrakte entkleidet werden."*⁵

*1 : "Der Künstler muss jenseits der Abgrenzungen und Moralzäune ein Verkünder des Schöpfungsprinzipes sein..." "Aufgabe des Dichters" S. 288

*2 : "...naturwidrige Barmherzigkeit und gleichzeitig ein natürliches Dasein zu lehren....diese scheinbare Anarchie ist von der Dichtkunst nicht abtrennbar. " "Vereinsamung der Dichtung" S.257

*3 : "Kleine Selbstbiographie" S.549 *4 : "Protest und Verheissung" S.49/50

*5 : Brief an Hellmut Collatz, 12.1.1950

3. Die Weltanschauung und der Symbolcharakter von Dichtung

Wir haben die extrem autobiographisch bestimmte Dichtung Hans Henny Jahnns auf Grund der mangelhaften 'epischen Integration' und der Stilisiertheit der Dialoge und auf Grund der frappierenden Uebereinstimmung in den Anschauungen der einzelnen dichterischen Figuren einerseits und jenen des Autors andererseits Weltanschauungsdichtung genannt. Dass Jahnns mit seiner Dichtung bestimmte Ideen verkünden will, haben wir auch daran erkannt, dass er wie andere Dichter in jüngerer Zeit mit seinen Werken einen metaphysischen Anspruch stellt und die Dichtung gewissermassen an die Stelle der übernatürlichen Religion treten lassen will. Wir haben auch erkannt, dass die Ideen, die Jahnns verkünden will, nicht an einer philosophischen Schule wie bei Hermann Broch oder am Humanitätsgedanken der europäischen Tradition wie bei Thomas Mann orientiert sind, sondern alleine die sehr subjektive, nicht nachvollziehbare Weltanschauung des Autors beinhalten und als solche nicht analytisch-reflektiert, sondern immer bereits bildhaft-dichterisch sind. Es stellt sich nun die Frage, wie sich der metaphysische Anspruch der Dichtung Jahnns mit dem subjektiven Charakter dieser Dichtung verträgt (1.), und wie sich Dichtung als Ausdruck einer subjektiven Weltvorstellung mit dem Symbolcharakter des dichterischen Kunstwerks in Einklang bringen lässt (2.).

Für die erste Frage lässt sich von der Sicht Jahnns her leicht eine Antwort finden : für ihn selbst ist die in seiner Dichtung zum Ausdruck kommende Weltanschauung, so skurril sie sich dem Leser manchmal darbietet, 'wissenschaftlich' fundiert. Er leitet die meisten seiner Ideen - allerdings meist erst nachdem er sich bereits darauf festgelegt hat - von einem jener zahlreichen wissenschaftlichen Bereiche ab, mit denen er sich zu beschäftigen pflegte : Architekturgeschichte, Musikwissenschaft, Editionstechnik, Instrumentenbau, organische Chemie, Vererbungslehre und Zoologie. Nur beschäftigt er sich mit diesen Wissensbereichen meist dermassen dilettantisch (Ausnahmen: Editionstechnik und Instrumentenbau) und legt die daraus gewonnenen 'Theorien' so eigenwillig aus, dass sie ihren wissenschaftlichen Anspruch verlieren und höchstens noch als interessante Kuriositäten gelten können. *1 So erreichen weder die aus seiner Beschäftigung mit orga-

*1 : einleuchtendstes Beispiel ist hier Jahnns "Hormontheorie", mit deren Hilfe er zunächst einmal feststellte, dass nur homosexuell veranlagte Menschen die Gabe "phantasiebeflügelten Schaffens" (Brief an Fritz Weissenfels vom 10.3.1949) hätten, also genial begabt sein könnten. Sodann ging er dazu über, junge Männer zu Genies werden zu lassen, indem er versuchte, ihren Hormonhaushalt in Richtung auf Bisexualität zu verändern. (siehe Kapitel "Hormontheorien")

nischer Chemie und Pferdezucht abgeleiteten 'Hormontheorien', noch seine aus der Beschäftigung mit der Musikwissenschaft stammenden harmonikalen Vorstellungen je ein wirklich wissenschaftlich diskutables Niveau, sondern erschöpfen sich im monotonen Beschwören immer desselben Bildes oder derselben Vorstellung. Einen Zweck aber erfüllen diese 'Theorien' : sie ermöglichen es dem Dichter, der an ihre Schlüssigkeit glaubt, die Weltvorstellung seiner Dichtung zu einer allgemeingültigen zu erklären und eine zwar auf schwachen Füßen stehende, in sich aber geschlossene und unter manchem Aspekt grossartige dichterische Welt darauf aufzubauen.

Was nun die zweite Frage betrifft, die des Verhältnisses zwischen Dichtung als Verkündigung einer Weltanschauung und dem Symbolcharakter des Kunstwerks, so gilt es im folgenden zu zeigen, dass Jahn sich wohl theoretisch des Symbolcharakters von Dichtung bewusst war, sich aber praktisch nicht darum gekümmert hat : dass er also den Schritt von der konkreten Erfahrung zum dichterischen Bild im einzelnen, und von der rein kontemplativen Welterfahrung zur dichterischen Weltvorstellung, zum Weltentwurf im ganzen, nicht jedesmal neu vollzogen hat, sondern schon immer sozusagen in seiner dichterischen Welt gelebt hat.

Wir führen zunächst einige Stellen aus Briefen und Essays an, die dafür sprechen, dass Jahn dichterische Aussagen als sinnbildlich, symbolisch verstanden wissen wollte:

In einem Brief von 1948 spricht er von jenen Dichtern, deren "künstlerische Leistung" es sei, "Anstoss mit Anstand zu erregen": "Wir leben auf einer anderen Ebene, ... Die anderen übersetzen uns jedes Wort. Und ihre Uebersetzung ist falsch. Es ist vergeblich, dagegen zu protestieren. ... Unser Tun ist und bleibt sichtbar, und die Auslegung gehört den anderen."^{*1} Jahn erklärt damit die Dichtung zu etwas Eigenständigem, das er als ihr Schöpfer nicht mehr unmittelbar zu durchschauen vermag, es ist nicht mehr von seinem Bewusstsein allein, sondern auch von bestimmten dichtungsimmanenten Gesetzen abhängig. Jahns Satz : "Es ist nicht wahrscheinlich, dass der Dichter der verlässlichste Deuter seiner Werke ist"^{*2} deutet in die gleiche Richtung. Jahn erklärt den Umstand, dass er sein eigenes Werk nicht mehr verlässlich deuten kann, aus der "Verwirrung, die jeden Schöpfungsprozess kennzeichnet."^{*3} Einzige Möglichkeit des Dichters, sein Werk zu deuten, ist nach ihm der Versuch, "die mannigfachen innerlichen und äusseren Umstände, die ihn zur Ausformung seiner

*1: Brief an W. Helwig, 26.2.48 "Briefe um ein Werk" S.44/45 *2 : "Mein Werden und mein Werk" S.92 *3 : a.a.O. S.92

Arbeit bewegten, als Rechtfertigung für sein Tun anzuführen."*1
Damit wird er die Dichtung "durch einen von Blut genährten
Kommentar erweitern, ohne doch seiner Urabsicht vielmehr (sic)
hinzuzufügen als die Verwirrung, die jeden Schöpfungsprozess
kennzeichnet. Er bleibt also auf alle Fälle der ungeschickteste
Ausleger."*1 Dass der Dichter "auf alle Fälle der ungeschickteste
Ausleger" seines Werks bleibt, will nun aber nach Jahnns Meinung
nicht etwa heissen, dass sich der Leser in einer viel besseren
Ausgangslage befindet. Ihn warnt Jahn in Bezug auf seine Werke:
"Was ich schreibe, steht nur in Beziehung zu einer Welt, die es
nicht gibt, die sich auch nicht formen wird - die ich in Wirklich-
keit vor ein paar Jahrtausenden verfehlt habe."*2 Wie man diese
Aussage auch bewerten will - als Schutzmassnahme gegen eine allzu
weitgehende Identifizierung des Dichters mit seinem Werk oder als
Zeichen für die mythisch-archaische Grundhaltung der jahnnschen
Weltvorstellung - immer bleibt sie auch ein Indiz dafür, dass
Jahn - zumindest theoretisch - sich bewusst war, dass Dichtung
immer nur sinnbildhaft und nicht als direkte Aussage des Dichters
zu verstehen ist. Jahn hat sich auf seine Weise auch schon früh
mit dem Problem der Symbolik von Dichtung auseinandergesetzt: In
einem Zeitungsartikel mit dem seltsamen Titel "Glosse zur siderischen
Grundlage der Dichtkunst" klagt er zum Beispiel 1926, dass "alle
Symbolkraft dem Gebrauchswort entwendet" worden sei. "Grosse Dichter"
sind für ihn solche, die "versuchen, der Sprache eine magische
Bedeutung zurückzuerobern." Dann nämlich "tritt neben den einfachen
Bericht des Wortes ... ein Abbild im Ewigen. Die Schilderung wird
ihrer Tatsächlichkeit zum Teil entkleidet." Jahn bedauert, dass
heute der Dichter "nur ein Ahnender noch, kein Priester mehr" ist,
"der weiss". Er fragt sich, ob "das Dichten eines Tages aufhören
werde", "weil die leidenschaftlichen Regungen des einen dem andern
immer widerwärtiger werden ". "Soll uns das Leid des Alltags so arm
machen, dass wir das Mühen der Schaffenden um ein Abbild im Ewigen,
selbst in der abirrendsten Leidenschaft, nicht mehr erkennen ? Dann
war es ein Fluch, dass das symbolische Wort am philosophischen Be-
griff zertrümmerte."*3 Wahres Dichten war also für Jahn ein "Mühen"
um ein "Abbild im Ewigen". Zwar ist auch dieser Ausdruck wohl wieder

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S.92

*2 : Brief an W. Helwig, 26.2.48 "Briefe um ein Werk" S.45

*3 : "Glosse zur siderischen Grundlage der Dichtkunst" S.6

rein bildhaft zu verstehen und nicht mit philosophischen oder gar theologischen Ueberlegungen zu erklären. Jahnn definiert nicht, was für ihn "das Ewige" ist, doch macht er deutlich, dass mit der Dichtung in diesem Zusammenhang etwas im letzten Sinnbildhaftes gemeint ist, etwas "der Tatsächlichkeit Entkleidetes", Symbolisches. Das steht auch schon in der fünf Jahre früher entstandenen "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino", wo es heisst : "Die Dichtkunst erhebt das Wort zum Symbol, es wird nicht mehr eindeutig zur Vermittlung eines logischen Sinnes gebraucht." Wenig später klingt dort auch bildhaft, schillernd und rätselhaft an, was Jahnn unter dem "Ewigen" meinen könnte : "Die Seligkeit des schweren Wortes ohne Leid erleben wir in einer fernen Welt voll Blut und Hochzeit, Ernst und Lachen ohne Lippenbiegen nur. Wo ist der Raum ohne Lüge für eine solche Welt ?"*1

Obwohl Jahnn sich des Symbolcharakters des dichterischen Kunstwerks nicht nur bewusst ist, sondern ihn sogar explizit postuliert, kümmert er sich in der schriftstellerischen Praxis sozusagen nicht darum. Die "Verwirrung des Schöpfungsprozesses" hindert ihn nicht daran, immer wieder die im Dichtkunstwerk verwobene Aussage als Fortsetzung seiner kulturphilosophischen und weltanschaulichen Ueberlegungen zu betrachten. Jahnn beruft sich auf Aussagen in seinen Romanen und Dramen wie auf Aussagen in Selbstzeugnissen und Essays, ohne den von ihm selbst postulierten Symbolcharakter der dichterischen Aussage noch in Erwägung zu ziehen. So schreibt er 1950, als er Hellmut Collatz ein Exemplar von "Niederschrift I" zukommen lässt : "Du wirst dann vielleicht das spüren, was Du bisher in den Gesprächen mit mir und in meinen Briefen hast entbehren müssen : die Gewalt meines Lebens, die Echtheit meiner Sinne, die Unerschrockenheit und Expansion meiner Gedanken und Empfindungen."*2 Nicht nur in Freundeskreisen bekannte sich der Dichter oft und gerne zu den Aussagen und Anschauungen seiner dichterischen Figuren, auch öffentlich stellte er Dichtung und Selbstzeugnis auf eine Ebene. So schloss er den autobiographischen Vortrag "Mein Werden und mein Werk", worin er wesentliche Teile seiner Weltanschauung dargelegt hatte, mit einem längeren Zitat aus "Fluss ohne Ufer", das er wie folgt ein-

*1: "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" o.S. § 18 r

*2: 12.1.1950

leitete : "Ich möchte diese Darlegung ... mit einer kurzen Stelle aus dem "Fluss ohne Ufer" beenden, die manche meiner hier ange-deuteten Gedanken noch einmal anklingen lässt und zusammenfasst:..."*1
Aehnlich verhält es sich mit Jahnns Vortrag "Ueber den Anlass", wo ebenfalls ein in den Roman eingebauter Essay gewissermassen wieder ausgebaut und als Aussage des Dichters selbst in Anspruch genommen wird. Das kann so weit gehen, dass Jahnns sogar die Fiktion des Tagebuchschreibers Gustav Anias Horn aufgibt und - versehentlich natürlich, aber vielsagend - sich selbst beim Zitieren an dessen Stelle setzt.*2

Es sind nun aber nicht nur Anzeichen vorhanden, dass Jahnns seine Dichtung bisweilen als Selbstzeugnis behandelt hat, sondern es lassen sich, was in unserem Zusammenhange viel wichtiger ist, auch Belege finden, dass Jahnns seine Selbstzeugnisse, vor allem seine Briefe, als Dichtung aufgefasst hat, dass er also nicht zwischen einer 'konstruierten' dichterischen Wirklichkeit und seiner eigenen 'gegebenen' Wirklichkeit unterschieden hat. Jahnns macht diesen Umstand sogar zu einer Tugend. 1948 schreibt er an Fritz Weissenfels :

"Die Wirklichkeit hat zahllose Alphabete. Wenn wir erzählen, vereinfachen wir, wo wir uns vervielfachen sollten.>(*3) Ich schreibe dies nicht absichtslos aus. Einmal verrate ich etwas, ohne es ganz zu verraten - aus Not - , ausserdem : in einem Brief an Judith (*4) hat mir Hanna (*5) letztthin den Vorwurf gemacht, dass ich das gleiche Begebnis zwischen Abend und Morgen, zweimal, und zwar verschieden erzählt hätte, also Bewusstes und Unterbewusstes nicht unterscheide. - Ich habe mich mein Leben lang bemüht, dass ich es nicht zu unterscheiden, der Umwelt wegen, nötig hätte. 'Fluss ohne Ufer' ist geradezu eine Demonstration dafür, dass die Wirklichkeit viele Seiten hat.-" *6

Jahnns, so könnte man dieser Briefstelle entnehmen, verlagert den Schöpfungsprozess seiner Werke gewissermassen vom Schaffen eines konkreten Kunstwerks zurück in sein tägliches Leben hinein. Damit werden dichtungsimmanente Weltvorstellung und subjektive Weltanschauung identisch : Jahnns braucht, grob vereinfachend gesagt, nur noch sich selbst unter verschiedenen Namen darzustellen. Von seiner Dichtung gilt daher in einem besonderen Masse das, was Wilhelm Dilthey von der Dichtung allgemein gesagt hat :

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S.110

*2 : am 29.4.1946 ("Briefe um ein Werk" S.19/20) schreibt er an Helwig : (breit gesetzt vom Verf.) "Auf Seite 693, Teil II beginnt in der Tat eine Analyse der von mir angewandten Imitationsformen, musikalisch umschrieben; wenn es denn endlich Seite 694 unten heisst : Umkehrungen von Dux und Comes seien ängstlich vermieden, während Verkürzungen und Verlängerungen einen breiten Raum einnehmen; die Engführung endlich scheine m e i n Steckpferd zu sein, i c h scheute mich nicht, Verkürzungen ... zu gebrauchen, ... so ist das eine Anspielung auf die Form des Romans." *3 : Jahnns zitiert aus einem Brief von E. Kreuder
*4 : Bekannte von Jahnns *5 : Witwe Harms *6 : 19.8.1948 (nicht abgesandt)

"Die dichterische Welt ist da, ehe dem Poeten aus irgend einem Geschehnis die Konzeption eines Werkes aufgeht und ehe er die erste Zeile desselben niederschreibt. Der Vorgang, in dem vermittelt dieser Seelenprozesse die poetische Welt entsteht und ein einzelnes dichterisches Werk sich bildet, empfängt sein Gesetz aus einem Verhalten zur Lebenswirklichkeit, das vom Verhältnis der Erfahrungselemente zum Zusammenhang der Erkenntnis ganz verschieden ist. Der Dichter lebt in dem Reichtum der Erfahrungen der Menschenwelt, wie er sie in sich findet und ausser sich gewahrt, und diese Tatsachen sind ihm weder Daten, welche er zur Befriedigung seines Systems von Bedürfnissen benutzt, noch solche, von denen aus er Generalisationen erarbeitet; sie sind ihm *b e d e u t s a m*; die Gefühle des Dichters werden von ihnen angeregt, bald leise, bald mächtig, gleichviel wie fern dem eigenen Interesse diese Tatsachen liegen oder wie lange sie vergangen sind: sie sind Teil seines Selbst." *1

Dass für Jahn in einer geradezu grotesk anmutenden Intensität die dichterische Welt schon immer "da war", zeigt auch eine Beobachtung im Zusammenhang mit seinem umfangreichen Briefwechsel. Jahns Briefe, auch jene privaten, in denen er seine Weltanschauung seinen Freunden darzulegen pflegte, sind alle maschinengeschrieben - für auf der Reise usw. handschriftlich gefertigte Briefe fertigte Jahn, wenn er wieder zu Hause war, ein maschinengeschriebenes Doppel an - und im Doppel in Jahns Nachlass vorhanden. Es entsteht beim Durchlesen der Briefe oft der Eindruck, als seien alle zur Veröffentlichung berechnet und an ein grosses Publikum gerichtet. Selbst in den ihres intimen Charakters wegen für eine Veröffentlichung denkbar ungeeigneten Briefen an den jungen Yngve Jan Trede lässt sich zuweilen erkennen, dass Jahn mit einer Veröffentlichung rechnete, also seine Briefe gewissermassen bereits als ein dichterisches Zeugnis abfasste. So heisst es z.B. am 14.8.1949 : "Die Vielheit wird sagen, dies sei kein Brief an einen knapp Sechszehnjährigen..." *2 Es gibt auch Briefe, in denen sich Jahn plötzlich in der Mehrzahl an einen einzelnen Adressaten wendet. *3 Zudem gibt es verschiedene fein säuberlich abgefasste Briefe, die Jahn nachweisbar nie abgesandt hat, aber trotzdem in seine Briefsammlung aufnahm. Auch seine Tagebücher sind in diesem Sinne eigentlich keine Selbstzeugnisse, heisst es doch gleich zu Anfang des bisher noch unveröffentlichten "Bornholmer Tagebuchs" : "Ich beginne ein Tagebuch, mit der Absicht, es nach Möglichkeit zu veröffentlichen." *4

Dass Jahn **sozusagen** bereits weitgehend in seiner dichterischen Welt

*1 : "Goethe und die dichterische Phantasie", in "Das Erlebnis und die Dichtung" S.186

*2 : ähnlich am 24.2.49: "In diesem Brief steht nichts, was ich nicht voll vertreten könnte, was nicht jeder lesen dürfte..."

*3 : so an W. Helwig, 29.4.46 "Briefe um ein Werk" S.20

*4 : 21. Nov. 1934

gelebt haben muss, lässt sich nicht nur anhand von Selbstzeugnissen nachträglich vermuten, auch langjährige Freunde des Dichters bestätigen das mehr oder weniger. So glaubt Hans Christian Meier "den Schlüssel zum Wesen Jahnns ... in der Feststellung" gefunden zu haben, "dass er mehrere Persönlichkeiten in sich hatte." Es "deckte sich", schreibt Meier, "in Jahnn der Staatsbürger n i c h t mit dem dichterischen Ich. Die dichterische Persönlichkeit führte ein abgelöstes Eigenleben neben und ausserhalb der Zeitumstände und der bürgerlichen Existenz,... Der Bürger Jahnn ist nicht imstande, alles in sein Leben rational einzugliedern oder nur zu rechtfertigen, was sein dichterisches Ich plant und phantasiert, oder auch in gesteigerten Augenblicken tut...^{*1}" Jahnn muss sich sehr früh dieser Lebensrolle seines "dichterischen Ichs" bewusst geworden sein. Er betrachtete das "dichterische Ich" von Anfang an als sein "eigentliches" Selbst. Nur aus dieser Einstellung heraus konnte der knapp Einundzwanzigjährige 1915 in sein "Norwegisches Tagebuch" schreiben :

"Es ist notwendig, dass man sich auf Enttäuschungen vorbereitet, denn sie kommen immer. Man muss fröhlich sein, wenn sie nicht an einem selbst geschehen, wenn man sein Leben lang der bleibt und ist, den man sich einbildete. - Damit will ich nicht sagen, dass man nicht hie und da aus der Rolle fallen könnte, um eine andere aufzugreifen."^{*2}

Dass Jahnn tatsächlich nur sehr selten "aus der Rolle" gefallen ist, dass er seine Dichtung und die Weltvorstellung seiner Dichtung wirklich "gelebt" hat, soll mitunter die vorliegende Arbeit zeigen. Hier können wir nur noch einmal auf einige ins Auge fallende Punkte verweisen, so auf die "Zwillingsbrüderschaft", die nicht nur ein Hauptthema seines Werkes, sondern auch das grosse Ereignis seines Lebens gewesen sein muss, das er immer wieder nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der Realität zu wiederholen versuchte. Oder die damit zusammenhängende "Symbiose", das Zusammenleben eines älteren Mannes mit einem sich in der Entwicklung befindenden "knabenhaften Genie", das Thema des "Epilogs", das wir in Jahnns seltsamer Freundschaft zu Yngve Jan Trede wiederfinden werden. Die Aufzählung könnte beliebig weitergeführt werden bis zum grossen Thema des Todes und dem Vereintsein eines homophilen Liebespaares im Grabe, das Jahnn gewissermassen als Krönung seiner gelebten Dichtung aufsetzte. Jahnn hat so nicht nur sein Leben mythisch über-

*1 : "Hans Henny Jahnn. Zu seinem 70. Geburtstag" S.35/36

*2 : 20.10.1915

überhöht in der Dichtung dargestellt, sondern er hat seinem eigenen Leben mythischen Charakter beigemessen, indem er sich selbst als Partner jener "Zwillingsbrüderschaft" im Anschluss an das "Gilgameschepos" gesehen hat, indem er selbst Mentor einer "Symbiose" wurde und indem er sogar selbst jenes dichterische Motiv der "ewigen Hochzeit" in die Realität umgesetzt hat. Die Verschmelzung von dichterischer und subjektiver, ausserdichterischer Wirklichkeit könnte nicht eindrücklicher sein.

4. Die These

Der in der Dichtung von Hans Henny Jahn in ihrer Gesamtheit zum Ausdruck kommende dichterische Weltentwurf ist auf Grund der inhaltlichen und formalen Uebereinstimmung zwischen in die Dichtung eingebauten und in Essays, Reden und Briefen geäusserten Ansichten zum Welt- und Menschenbild, auf Grund des extrem autobiographischen Charakters dieser Dichtung und der Monotonie ihrer Thematik weitgehend identisch mit der Weltanschauung des Dichters, wie sie aus den Selbstzeugnissen hergeleitet werden kann. Dieser sich auf Dichtung und Selbstzeugnis erstreckende Weltentwurf ist auch da, wo er ausserhalb von Dichtung im eigentlichen Sinne auftritt, mythisch-dichterisch, weil Jahn seine Vorstellungen nicht aus der gegebenen Realität nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten ableitet oder sich an eine Lehre anlehnt, sondern dem eigenen mythenbildenden Bewusstsein entnimmt. Bei einer Aufstellung seines Weltentwurfs können deshalb Jahns Selbstzeugnisse weitgehend mit der Dichtung gleichgesetzt werden.*1

*1 : Bei diesem Vorgehen sind folgende Vorbehalte anzubringen

1. Trotz des manchmal kaum mehr wahrnehmbaren Unterschieds zwischen weltanschaulichen Aeusserungen in der Dichtung und jenen im Selbstzeugnis müssen wir uns bewusst bleiben, dass eine Vorstellung, sobald sie in der Dichtung geäussert wird, vom Anspruch her einen anderen Stellenwert besitzt als wenn sie im Selbstzeugnis zum Ausdruck kommt, d.h. der Symbolcharakter der Dichtung darf nicht ausser Acht gelassen

werden. Das heisst konkret, dass nicht eine einzelne Idee aus dem Zusammenhang der Dichtung herausgelöst werden darf, sondern immer, bevor wir sie mit einer Aussage aus dem Selbstzeugnis vergleichen, im Sinn- und Bezugssystem der Dichtung gesehen werden muss. Es muss also immer berücksichtigt werden, welcher Figur eine bestimmte Aussage vom Dichter zugeordnet wird, in welchem Zusammenhang sie gemacht wird, wem sie gilt, ob die betreffende Figur in einem Roman eine zentrale Bedeutung hat, ob sie positiv oder negativ gezeichnet wird, ob ein Motiv oder eine Aussage eventuell auf ein Vorbild zurückgeht, wie weit es sich um blosserhetorische Wort- oder Gedankenfiguren handelt, ob die gleiche oder ähnliche Aussagen nur vereinzelt vorkommen oder ob sie immer wieder und auch in anderen Werken des Autors vorkommen.

2. Um die dichterische Weltvorstellung Jahnns zur Darstellung zu bringen, ist es unerlässlich, sie wenigstens formal zu systematisieren. Der Kunstcharakter der Dichtung verbietet es jedoch, dieses System irgend einer anderen Disziplin zu entnehmen und die Dichtung gewissermassen in ihre Kategorien zu zwingen. Das System muss sich vielmehr aus dem Weltentwurf Hans Henny Jahnns selbst ergeben, d.h. es muss sich nach seinen Schwerpunkten orientieren.

Das System darf nur immer als eine Art Hilfskonstruktion betrachtet werden und als solches nie die Interpretation beeinflussen : die Systematisierung darf, auch wenn das System der Dichtung selbst entnommen wird, nie so weit gehen, dass Widersprüche zu Gunsten der Einheitlichkeit des Systems zugedeckt werden.

Die unumgängliche Systematisierung darf nicht dazu führen, dass die Entwicklung im Denken des Dichters übergangen wird, der Dichter darf nicht zum Ideologen eines einmal gefassten Weltbildes gestempelt werden. Als eine Art Gegengewicht zur Systematisierung muss deshalb immer gefragt werden, ob sich bestimmte einzelne Ideen im Verlauf von Jahnns dichterischem Schaffen geändert haben, ob das ganze "System" seines Weltentwurfs sich geändert hat, ob die Schwerpunkte sich verlagern oder ob neue Elemente im Verlauf der Schaffenszeit des Dichters zu seinem Weltentwurf dazukommen.

II. Teil : Die 'Philosophie' Hans Henny Jahnn's

A. Jahnn's Welt- und Menschenbild

Wir wollen nun zunächst zu zeigen versuchen, wie sich für Hans Henny Jahnn und seine dichterischen Figuren rein kontemplativ Welt und Natur darbieten, um dann anschliessend darzulegen, wie Jahnn und seine Figuren diese so verstandene Welt zu bewältigen versuchen.

Dabei zeigt sich von Anfang an wieder, wie wenig reflektierend im philosophischen Sinne Jahnn's Denken ist. Versuchen wir nämlich, jene 'Begriffe' wie "Schicksal"; "Ablauf", "Vorsehung", "Harmonie"; "Wiederholung" oder "Zufall", die immer wieder, in allen Werken Jahnn's, auftauchen und scheinbar eine philosophische Aussage zum Weltproblem beinhalten, genauer zu fassen, so entschlüpfen sie uns immer wieder; es gelingt nicht, sie zu definieren, da sie den Inhalt bis zu einem gewissen Grade wechseln können, es sind ambivalente Chiffren, die Jahnn so schillernd verwendet, dass sie das, was sie auszusagen hätten, oftmals eher verdecken als offenbaren. Das gilt auch von den stets wiederkehrenden Formeln in der Art von "Es ist wie es ist...". Sie lassen sich nicht definieren, höchstens können wir sie anhand von Vergleichen interpretieren und damit dem Bild, das sie aufscheinen lassen, etwas deutlichere Konturen geben.

"Es ist wie es ist..."

Dieser formelhafte Satz übt für das ganze Werk Jahnn's eine Art Leitmotivfunktion aus, es scheint ein zentraler Gedanke damit vermittelt zu werden, und wir müssen uns deshalb zunächst mit ihm befassen. Allerdings ist es nicht möglich, alle Belegstellen für diesen und ähnliche Sätze anzuführen, und wir müssen uns deshalb hier auf eine repräsentative Auswahl beschränken.

Jahnn verwendet die Formel häufig in seinen Selbstzeugnissen, so in einem Brief an Walter Muschg :

"Helfen könnte der Menschheit nur noch das Unmögliche, jener Zufall, den unser Verstand ins Gebiet der Wunder verweist. Wir wissen leider, Erkenntnis ist keine Wirkung, die die Massen ergreift. Und darum ist es wie es ist. Und es ist fürchterlich. Und es ist kein Ausweg und keine Gerechtigkeit." *1

*1 : 3.10.1939

In dem autobiographischen Zeitschriftenbeitrag "Mein Werden und mein Werk" schreibt Jahnn über die Entwicklung seines Weltbilds :

"Und ich sah, dass das Sein, das nackte Sein, das Sein des Fressens und Gefressenwerdens, der Tanz des Lebens im Schatten des Todes - fürchterlich ist. Ich sah und sprach es aus : 'Es ist wie es ist, und es ist fürchterlich.' " *1

Laut Muschg *2 sollte die Formel dem 1933 entstandenen Stück "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" als Motto vorangestellt werden und wurde später ersetzt durch den Satz "Allmählich ist die Liebe unser Eigentum geworden", wie ihn Jahnn auf die Grabplatte seines Freundes Harms hatte anbringen lassen. In diesem Drama - eines der wenigen Werke des reifen Jahnn übrigens, das eine Liebesgeschichte zwischen Mann und Frau zum Inhalt hat - sagt Sofia, ein junges Mädchen, das vom Bauernsohn Manao geschwängert und scheinbar verlassen worden ist, zu ihren Eltern, als diese das Mädchen auffordern, etwas gegen den wortbrüchigen Geliebten zu unternehmen :

"Nichts soll geschehen. Es ist alles, wie es ist." *3

Die Formel taucht bereits früher im Werke Jahnn auf und spielt vor allem in "Neuer Lübecker Totentanz" eine grosse Rolle. So sagt der 'Berichterstatter' :

"Es ist so, wie es ist. Es geschah, wie es geschah. Man kann gar nichts sagen ohne sich zu wiederholen, denn es ist alles gesagt. Das Gesetz ist gut. Es bedarf keiner Abwandlung..." *4

Der 'Sprecher der Ueberschriften' kündigt im gleichen Stück an:

"Das Hohe Lied des Ablaufs (Das bedeutet, es ist, wie es ist.)" *5

und der 'jüngere Mensch' erkennt :

"Es ist wie es ist und es ist fürchterlich." *6

Die Formel wird häufig abgewandelt; so im zweiten, fragmentarischen Teil von "Perrudja", wo es heisst :

"Es war, wie es war. Es ist, wie es ist. Es wird sein, wie es sein wird." *7

Der greise Arzt in "Fluss ohne Ufer" sagt, als er mit Gustav Anias Horn vor der erstarrten Leiche seiner Tochter steht:

"...wir sind wie wir sind... Wir stehen in diesen Sekunden und müssen darin sein, es ist wie es ist, das Geschehene ist geschehen. Keine Engelsposaune ruft die Zeit zurück." *8

Gustav Anias Horn schreibt wenige Stunden vor seiner Ermordung in

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S.95

*2 : "Dramen II" S.958 (Nachwort des Herausgebers)

*3 : "Dramen II" S.289

*4 : "Dramen II" S.130/31

*5 : a.a.O. S.140

*6 : a.a.O. S.125

*7 : "Perrudja II" S.23

*8 : "Niederschrift I" S.330

sein Tagebuch :

"Es ist wie es ist. Das ist der schreckliche eiserne Pol. Kein Glaube bewegt ihn. (...) Die Dimensionen der Schöpfung stehen in diamantener Konstruktion - und wir hängen darin wie Kirchenräuber am Galgen. Vergeblich flehe ich den Segen auf Wälder und Tiere herab. Vergeblich segne ich ein einziges Geschöpf: das Pferd. Vergeblich wähle ich die Partei der Schwachen und Besiegten - - ich errete keinen - - es ist wie es ist - - - " *1

Die Formel, so scheint es, erscheint immer dann, wenn von der Vergänglichkeit, vom Kreislauf von Werden und Vergehen, von Alter und Tod die Rede ist. Diesen Bereichen soll sie Gewicht verleihen, sie soll jedesmal beschörend das Unwiderrufliche, Unbeeinflussbare, Unabwendbare dieser existenziellen Gegebenheiten bewusst machen. Die Formel lässt das anklingen, was der 'junge Mensch im "Neuen Lübecker Totentanz" das "Unerbittliche" nennt :

"Wir sind umstellt. Du nennst es Einsamkeit. Ich weiss, es ist die Nachbarschaft des Unerbittlichen. Sein Atem ist Gefahr. Seine Berührung ist das Schlimmste. Unter unsern Schuhsohlen vergehen Käfer und Gewürm." *2

Nach der im Besitz der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek befindlichen Handschrift sollte der "Niederschrift des Gustav Anias Horn..." ursprünglich als Motto der Satz: "Heilig ist die Tatsache"*³ vorangehen. Dieses ursprünglich geplante Motto, das wir als synonym zu unserer Formel betrachten können, taucht am Anfang der "Niederschrift" wieder auf :

"Als der Domprediger Liddon der St. Pauls-Kathedrale in London am Sarge Charles Darwins stand, um den Leib dieses Irrgläubigen einzusegnen, entlastete er sein Gewissen und ersparte der Trauerversammlung ein Aergernis, indem er ausrief: 'Heilig ist die Tatsache.' " *4

Einer ähnlichen Formulierung begegnen wir im zweiten Teil der "Niederschrift" :

"Es ist wie es ist und es ist fürchterlich. Das Gebet ist leicht. Die Wahrheit, die sich zeigt, ist schwer. Das Wirkliche muss die Wahrheit sein, denn im Unwirklichen ist sie nicht." *5

Wenn wir nun anhand der bisher angeführten Belege vorsichtig versuchen, die Formel "Es ist wie es ist..." und ihre Entsprechungen zu formulieren, ohne auf Détails einzugehen, wie sie in den einzelnen zitierten Belegstellen mitschwingen, so können wir sagen: "Es ist wie es ist..." bedeutet ein fassungsloses Sich-Bewusstwerden, dass die Wirklichkeit, wie Jahnn sie sieht, nicht einfach ein böser Traum ist, der beim Erwachen ausgelöscht wird, sondern, man mag den Kopf schütteln wie man will, die einzige mögliche Realität darstellt.

*1 : "Niederschrift II" S.726 *2 : "Dramen II" S.117 *3 : Jahnn hat den Satz auf seinem Manuskript durchgestrichen und das neue Motto: "Die Lebenden sind wenige, die Toten sind viele" (NS I S.2) hingeschrieben. *4 : "Niederschrift I" S.33 *5 : "Niederschrift II" S.10

Wem das bewusst geworden ist, so Jahnn, der darf sich in keine Beschönigungen flüchten, dem muss die "Tatsache heilig" sein. Wie sah nun diese unbeschönigte Wirklichkeit für Jahnn und seine Figuren aus ?

a) Das Weltbild : Wirklichkeit als das "Fürchterliche"

Zwei zentrale, den Tatbestand fast plastisch umschreibende 'Begriffe' sind es, die in allen Werken Jahnn's die Existenzproblematik im weitesten Sinne ansprechen : "Ablauf" und "Kreislauf". Für den einzelnen Menschen stellt sich alles Leben als ein unaufhaltsamer "Ablauf" dar. "Das Schlimme ist," schreibt Jahnn 1939 an einen Freund, "dass ich keinerlei Vorstellungen oder gar Ideale verteidige, dass die Abläufe nüchtern und ausgelaugt sich mit der Kraft der Unabänderlichkeit einstellen und den Einsatz des Geistes nicht mehr gelten lassen."^{*1} "Ablauf" ist für den einzelnen gleichbedeutend mit Schicksal. So ist es auch "ziemlich vergeblich, die Abläufe in den Dienst des eigenen Schicksals zu bringen."^{*2} Der "Ablauf" ist unabänderlich festgelegt, und es ist vergeblich, sich dagegen aufzulehnen. Der "Ablauf" ist jedoch nichts Kontinuierliches, denn die Natur "kennt nur rhythmische Abläufe und rhythmische Mengen."^{*3} Diese rhythmische Natur der "Abläufe" bringt es mit sich, dass sie für den Beobachter "scheinbar unursächlich" und "schwer zu bejahren"^{*4} sind. Erkennbar für den Einzelnen ist jedoch bereits die "Duplizität der Erscheinungen" als "Teil des kanonischen Ablaufs des Daseins."^{*5} "Duplizität" oder "Wiederholung" ist für Jahnn in allen Bereichen des Daseins zu finden. So sind für Anders, eine personifizierte "Wiederholung" des Protagonisten Matthieu aus "Die Nacht aus Blei" "Fleisch und Knochen ... Wiederholungen an sich."^{*6} Nicht nur physisch, auch geistig wiederholt sich für Jahnn alles. Wir haben die Stelle aus dem "Neuen Lübecker Totentanz" bereits früher zitiert, wo der 'Berichterstatter' verkündet : "...Man kann nichts sagen, ohne sich zu wiederholen; denn es ist alles gesagt."^{*7} Hein sagt zu Perrudja im zweiten, fragmentarischen Teil von

*1: an Ludwig Voss 9.10.1939

*2: an Walter Muschg, 22.5.1940

*3: Muschg, "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.85

*4: "Nichts ist dem Erkennenden schwerer, als trotz der Pein den scheinbar unursächlichen Ablauf zu bejahren." "Aufgabe des Dichters..." S.267

*5: "Indessen, was wir die Duplizität der Erscheinungen nennen, die überall und im Leben jedes Wesens zu beobachten ist, auch am Dasein der Tiere, stellt einen Teil des kanonischen Ablaufs des Daseins dar." Brief an W. Helwig vom 29.4.1946 "Briefe um ein Werk" S.17

*6: S.125 *7: "Dramen II" S.130

Jahnn's erstem grossen Roman :

"Unsere Grausamkeiten und Verbrechen sind Wiederholungen. Nur die Formen der Dolche haben sich gewandelt." *1

Die Reihe der "Wiederholungen" liesse sich beliebig fortsetzen. Jahnn, der vom durch ihn immer wieder zitierten und für seine mythischen Vorstellungen äusserst bedeutsamen "Gilgameschepos" sagte, es erreiche "seine tiefste Wirkung - durch Wiederholung"*2, baut auch seine Dichtung thematisch weitgehend nach dem Prinzip von "Wiederholungen" auf. Wir haben das bereits an der sich immer wiederholenden Szenerie der gemeinsamen Ausfahrt eines homophilen Liebespaares aufgezeigt. Später wird zu zeigen sein, wie Jahnn's Werke immer wieder bestimmte mythische Grundmuster, hauptsächlich aus dem "Gilgameschepos", bewusst wiederholen.

"Wiederholung" ist also "ein Teil des kanonischen Ablaufs des Daseins."*3 Dass wir das sich ständig Wiederholende an den "Abläufen" nicht leicht erkennen, rührt für Jahnn daher, dass "wir die Abläufe ... niemals rundherum betrachten, sondern immer nur falsche Betonungen wahrnehmen."*4 Was wir als "Abläufe" zu erkennen glauben, sind in Wirklichkeit die ständigen Wiederholungen des ewigen Kreislaufs von Werden und Vergehen. Dieser nur sehr schwer erkennbare "Kreislauf" ist für den Einzelnen bereits nicht mehr relevant, für ihn ist der "Ablauf" ein "Tanz im Schatten des Todes"*5. Sein eigener Tod versperrt ihm die Sicht auf die nächsten "Wiederholungen". Für das Daseinsganze ist der "Kreislauf" konstituierendes Element, er sichert die Weiterexistenz von Welt und Natur als etwas ewig sich Verwandelndes. Die Menschen und Tiere sind Opfer dieses "Kreislaufs"; ihr Tod sichert das Weiterfunktionieren dieser dem Einzelwesen gegenüber grausamen Einrichtung. "...sie müssen sterben sowieso, die vielen, das Fleisch hat keine Dauer... die Gestalt geht zurück, verschwindet, wird verzehrt. Dünger für einen Kreislauf."*6 So erweist sich dieser "Kreislauf" oder "Ablauf" für den Einzelnen als "das Fürchterliche" schlechthin. Er basiert auf ständigem "Fressen und Gefressenwerden". So ist für Elia Chervet in "Die Trümmer des Gewissens" diese Welt "nicht eine der erdenkbar besten. Sie ist auf Fressen und Gefressenwerden aufgebaut; - auf dem Stoffwechsel des ewigen Untergangs."*7 Ganz in diesem

*1 : "Perrudja II" S.11 *2 : "Vereinsamung der Dichtung" S.254

*3 : siehe vorangehende Seite Anmerkung 5 *4 : "Niederschrift II" S.665

*5 : "Mein Werden und mein Werk" S.94 *6 : "Perrudja II" S.146

*7 : "Dramen II" S.757

Sinne bezeichnet Jahnn einmal in einem Brief die Ernährung des Menschen als "eine furchtbare Zumutung an Geist und Gewissen. Sie ist eine Forderung, für die wir nicht verantwortlich sind."*1 Hier hinein spielt auch Jahnn's übergrosse Tierliebe; für ihn waren Tiere, Pferde vor allem, etwas Heiliges. Ihr Fleisch essen konnte deshalb für Jahnn nur bedeuten, dass man sich "mit ihrer Schönheit, ihrer Heiligkeit" ernährt.*2 Die Tiere jedoch wissen nicht, dass sie sterben müssen, dass ihr Leib "Dünger für einen Kreislauf" sein wird. Der Mensch aber kann sich des "Fürchterlichen" bewusst werden. "Höchst unerbaulich, dass dem allem ein begreifendes Hirn gegeben,"*3 heisst es in "Perrudja". So drastisch kann dieses Entsetzliche des "Fressens und Gefressenwerdens" dem Menschen bewusst werden wie dem Matrosen Tutein in der "Niederschrift", der vom Kannibalen sagt : "Er ernährt sich sinnvoll mit beseelter Speise, die ihm gemäss ist. Und es ist kein Verbrechen, sich zu ernähren, es ist ein Kreislauf. Es ist unsere Bestimmung." Als Horn darauf einwendet : "...ich bin kein Kannibale", bekommt er zur Antwort : "Du bist ein Pseudokannibale, wie wir alle."*4 So kann Horn zu Anfang des zweiten Teils der "Niederschrift" resigniert feststellen : "Wir alle sind Leichenfresser, Seelenfresser, Anthropophagen. Werden selbst gefressen. Betet dass alles vernichtet und gefressen werde! Die Götter wollen es ."*5

Der "Kreislauf des Fressens und Gefressenwerdens" dient allein der Schöpfung als ganzer, der Einzelne aber geht daran zugrunde : "das ausbalancierte Nützlichkeitsprinzip der Schöpfung wird mit den Schmerzen der Geschöpfe bezahlt."*6 Die grausige Vorstellung vom Menschen und vom Tier als sich selber fressende Ungeheuer ist in erster Linie Ausdruck der beinahe unerträglichen Todesfurcht des Autors - wir werden im letzten Teil der vorliegenden Arbeit ausführlich auf diese psychische Ursache von Jahnn's Pessimismus zurückzukommen haben -, sicher aber spielt für die bildliche Vorstellung auch die Lektüre der Tagebücher und Schriften des Leonardo da Vinci (Jahnn nennt ihn "Lionardo") eine Rolle, aus denen der Dichter oft und gerne zitiert. Gerade die Auffassung vom "Fressen und Gefressenwerden" ist eine bei da Vinci immer wieder anzutreffende bildhafte Umschreibung des Lebensstromes und der ewigen Geschlechterkette. So schreibt Leonardo da Vinci zum Beispiel :

*1 : an Carl Mumm, 13.10.46

*2 : a.a.O

*3 : "Perrudja II" S.147

*4 : "Niederschrift I" S.343

*5 : "Niederschrift II" S.56

*6 : a.a.O S.136

"Wir gewinnen unser Leben durch den Tod anderer. In der toten Masse bleibt ein empfindungsloses Leben. Wenn diese in die Mägen der Lebenden kommt, gewinnt sie wieder ein empfindsames und sinnvolles Leben."*1

An anderer Stelle heisst es bei Leonardo :

"Der Mensch und die Tiere sind eigentlich, da sie ihr Leben durch den Tod der andern gewinnen, nur ein Durchgang und Kanal für die Nahrung, eine Herberge der Toten, eine Hülle der Verwesung." *2

Diese fast barock anmutenden Vorstellungen Leonardos aus der Frühzeit von Anatomielehre und Medizin kommen als Vorbild für Jahnns Idee vom Leben als einem Kreislauf von "Fressen und Gefressenwerden" eher in Frage als die komplexen Theorien Schopenhauers und Nietzsches, von denen Jahnns jedoch - mittelbar wenigstens - keineswegs unbeeinflusst gewesen ist.

Der "Kreislauf" wird nach Jahnns durch das dem Einzelnen gegenüber grenzenlos gleichgültige "Schöpfungsprinzip" bestimmt. Dieses Prinzip, eine abstrakte Vorstellung, die aber von Jahnns des öfters personifiziert wird oder persönliche Verantwortung zu tragen scheint, bedient sich des Einzelnen, zieht sich aber "mit der Zeugung" und mit "dem Tode" ins "langweilig Unerforschliche zurück." Es tut alles, "selbst das Abstruseste, um die Art zu erhalten und nichts um das Individuum auch nur vor Schmerzen zu schützen, geschweige denn vor dem Gefressenwerden. Die Gleichgültigkeit ist fürchterlich." *3

So kann es für Ajax im "Epilog" "keine moralische Weltordnung" geben. "Es gibt keine Schöpfung, die den Denkenden befriedigen kann."*4

Es schaut das Schöpfungsgesetz, von Jahnns geradezu als "die grosse Gleichgültigkeit" personifiziert, "auf den schlimmen Ablauf; ihre einzige Tat; sie schickt den Schmerz dem Tode voraus, damit auch er von den besudelten Sklaven begrüsst wird."*5

Wenn es auch keine moralische Weltordnung gibt, der "Ablauf" für den Einzelnen als "fürchterlich" erscheinen muss, und alle Lebewesen letztlich Opfer des "gleichgültigen" "Kreislaufs von Fressen und Gefressenwerden" sind : das Schöpfungsprinzip oder die Schöpfungsgesetze als solche sind für Jahnns, wenn auch schwer erkennbar und noch schwerer zu bejahen - wir werden im Zusammenhang mit der Todesproblematik sehen, dass Jahnns sie eigentlich gar nicht bejahen kann - "harmonisch" und "ausbalanciert". Diese Ansicht steht im Zusammenhang mit Jahnns harmonikalen Ideen, auf die wir in einem späteren Abschnitt zurückzukommen haben. Der "feiste Tod" warnt im "Neuen Lübecker Totentanz" :

*1 :Codex H, Institut de France, Blatt 89/41 v. "Tagebücher und Aufzeichnungen" S. 121 (s. Bibl.) *2 :Codex Ambrosianum Mailand Blatt 76 v a a.a.O. S.12

*3 :Brief an W. Helwig, 20.3.1946 "Briefe um ein Werk" S.13 *5 : "Niederschrift II" S.9/10 *4 : "Epilog" S.168

"Die Schöpfung ist seit ihrem Uranfang ausbalanciert. Wer an einer Stelle des Waagebalkens zerrt, wird Rache ernten." *1

Der 'Berichterstatter' verkündet im gleichen Stück :

"Die Harmonie der Gesetze tönt durch den Raum. Sie umfasst frühe und späte Formen des Daseins. Sie ist in der Hochzeit der Flamme und im langsamen Beischlaf zwischen Pflanzenwurzel und Stein.(...) Das Sternenmeer ist ausbalanciert. Das Gesetz ist gut. Es ist eine Ewigkeit alt. Es kann eine Ewigkeit dauern." *2

Aus dem Komplex der harmonikalen Vorstellungen stammen die 'Begriffe' "Formwille" und "Variantenbedürfnis", die vielleicht dazu angetan sind, einen etwas tieferen Einblick in Jahns Weltbild zu geben.

Wie Faust^{*3} lehnt sich Jahnn an den Anfang des Johannesevangeliums an, wenn er formuliert :

"Im Anfang waren der Formwille und das Variantenbedürfnis, die Erzeuger alles Existenten ..., die aus dem Stillstand den Ablauf gebaren..." *4

oder :

"Im Anfang waren Formwille und Variantenbedürfnis als Zielsetzungen für die Schöpfungskraft. Harmonie und Revolution der Welten und Geister." *5

1933 ersetzte Jahnn Walter Muschg gegenüber "Formwille" durch "Rhythmus" :

"Am Anfang war der Rhythmus und das Variantenbedürfnis." *6

In seinem Aufsatz "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" hatte er bereits 1932 geschrieben :

"Die Kraftrichtung alles Beginnens ...(könnte man)...einen Zwitter zwischen Rhythmus und Variantenbedürfnis nennen..." *7

Die "Harmonie des Schöpfungsprinzips" besteht also für Jahnn in der Ausbalanciertheit zwischen "Formwillen", auch "Rhythmus" genannt, und dem "Variantenbedürfnis". Jahnn konnte deshalb von einem "harmonischen" und einem "disharmonischen" "Fluss der Gestalten und Varianten" sprechen, musste aber, um dem für den einzelnen "fürchterlichen" "Ablauf" gerecht zu werden, sogleich hinzufügen, dass die Schöpfung diese harmonischen oder disharmonischen Gestalten und Varianten "sich, nicht uns, aufgespart" habe.*8

In diesem Sinne glaubt auch Saul in "Spur des dunklen Engels" an "Harmonie und Dissonanz, an zwei Wannern voll flüssiger Gegensätze." *9

Dieser Gegensatz zwischen "Formwille" und "Variantenbedürfnis", also zwischen einer Art dynamischem, alles bewegendem Zwang zur

*1 : "Dramen II" S.108 *2 : a.a.O. S.127 *3 : Faust kommt bekanntlich zum Schluss : "am Anfang war die Tat" (Goethe, ges. Werke in 10 Bd. Bd.4 S.48/49 Artemis Verlag Zürich 1961) *4 : "Perrudja II" S.58 *5 : "Lebensweisheit aus unserer Zeit" S.325 *6 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.85
*7 : "Aufgabe des Dichters..." S.272 *8 : (zur Einweihung der Gruftplatte von Gottlieb Harms) o.S. Handschrift. (s.Bibl.) *9 : "Dramen II" S.424 : Jonathan zu David über seinen Vater Saul.

Fortentwicklung und einer konservativen, retardierenden Gegenkraft, durchzieht nach Jahn das ganze Dasein und ist Ursache eines tragischen Risses, der durch die Schöpfung geht und trennt, was eigentlich zusammengehören würde. Sichtbarster Ausdruck für diesen Riss ist der von Jahn als tragisch empfundene Dualismus der Geschlechter. In diesem Sinne ist für den Dichter wirklich, wie Walter Muschg schreibt, "das Rätsel der Existenz, der Schöpfung" in der "Dämonie des Geschlechts erhalten."^{*1}

Im Zusammenhang mit Jahns Theorie der Weltenharmonie und von "Formwille und Variantenbedürfnis" darf nicht ausser acht gelassen werden, welche wichtige Rolle er dem Zufall in seinen Vorstellungen einräumt. Es ist schwer zu sagen, wie Jahns Auffassung vom Zufall als "letztem Stein des Gesetzes"^{*2} sich mit der Meinung verträgt, dass "der Schöpfungsvorgang auf harmonischer Basis aufgebaut ist."^{*3} Es gibt einige Argumente dafür, dass Jahn mit zunehmendem Alter immer mehr an den eigentlich immer nur theoretisch relevanten harmonischen Gesetzen zu zweifeln begann (Die Belegstellen, wo er über den Zufall als etwas dem "Gesetz" Uebergeordnetes spricht, stammen fast alle aus seinen späteren Jahren). Vorwiegend ist das wohl darauf zurückzuführen, dass bei Jahn in einer etwas ruhigeren mittleren Schaffensperiode die abgrundtiefe Todesfurcht seiner Jugend in den Hintergrund trat, um in den späteren Lebensjahren, etwa seit 1942, erneut voll aufzubrechen. Neben diesem eher biographisch-psychologischen Grund liessen auch seine naturwissenschaftlichen Beobachtungen Jahn immer mehr an der theoretischen Erkenntnis vom harmonischen Gesetz zweifeln. Vor allem seine Betrachtungen über den Schmerz in der Tierwelt, über die er sich sowohl in seinen Briefen als auch im zweiten Band der "Niederschrift" immer wieder äussert, machten sein Vertrauen in ein letztlich harmonisches Schöpfungsgesetz schwinden. 1933 hatte Jahn Muschg noch erklärt :
"Ich stellte den Satz auf, die Raubtiere könnten nicht böse sein, da sie zu Raubtieren bestimmt seien; die Natur müsse zwischen sie und ihre gemordeten Opfer ein Relais eingeschaltet haben, durch das die Schmerzempfindung der getöteten Beute aufgehoben würde." *4

1942 schrieb er an einen Freund :

"Wenn man gut und böse nicht anerkennt, muss man die Sittlichkeit in der Erscheinung an sich suchen. Das führt zu seltsamen Freundschaften mit Bäumen und Tieren (auch mit Menschen). Mir aber **ergeht** es so :

*1 : "Nachwort zu 'Epilog' " S.421 *2 : Brief an Collatz, 12.1.1950

*3 : "Gespräche mit Hans Henny Jahn" S.131 *4 : a.a.O. S. 115

die Insekten sind dabei, mir die Harmonik zu zerschlagen. Ich klammere mich an eine wissenschaftliche Feststellung, die ich womöglich bald bezweifeln werde, dass Tiere mit Hautskelett und Bauchmark kein oder nur ein unentwickeltes Schmerzempfinden haben. Aber was hilft diese Eselsbrücke, wenn man die Bäume schreien hört..." *1

Während des Abfassens des letzten Teils der "Niederschrift" ist ihm offensichtlich auch diese letzte Ausflucht unmöglich geworden, wenn er Horn notieren lässt :

"Ich weiss, die Schmerzen der Tiere sind nicht geringer als die, die wir erleiden können. Die Tiere sind nur beherrscher, weil sie das Unrecht ahnen, in das sie gestossen sind." *2

Für den Naturwissenschaftler Frode Faltin im "Epilog" liegt gar der Schluss nahe, "dass die Kaulquappen des Leidens fähig sind." *3

Es ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären, wie weit Jahnn auch theoretisch von seiner Vorstellung der harmonischen Weltgesetze abgekommen ist. Die Tatsache, dass er auch später noch von einem harmonischen "Schöpfungsprinzip" spricht - so in "Spur des dunklen Engels" 1952 - legt die Annahme nahe, dass er von seinem ursprünglichen Konzept als einer rein theoretischen Idee nie abgekommen ist, sondern nur je länger desto weniger die sichtbare Erscheinung der Welt mit seiner Theorie vereinbaren konnte. Es widerspricht ja das Erleiden von Schmerz durch ein Einzelwesen, das Jahnn gegen die Harmonie der Welt anführt, dem letztlich harmonischen "Schöpfungsprinzip" nicht, seine "Gleichgültigkeit" gegenüber den Geschöpfen wurde ja von Jahnn von Anfang an immer wieder hervorgehoben. Harmonie gibt es nur im Ewigkeitsmassstab, der Einzelne empfindet seine Zeit und sein Leben und Sterben als das "Fürchterliche", er ist Opfer des ewigen Kreislaufs. In diesem Sinne sagt Horn in der "Niederschrift" zu Tutein : "Das Prinzip der Schöpfung und der Organismus der Staaten gleichen einander. Sie haben alles bedacht; nur das Sein des Einzelnen vergassen sie." *4 Für den Menschen erscheint so nicht die Harmonie, sondern der Zufall als letztes Gesetz; der "scheinbar unursächliche Ablauf" lässt ihn nur schwer an das "Rätsel der Harmonie", an das "grosse Schöpfungsgesetz, nach dem Werden und Vergehen von Ewigkeit zu Ewigkeit donnert", *5 glauben. Es ist also schwer zu verstehen, wie der Schmerz der Geschöpfe, mit dem "das ausbalancierte Nützlichkeitsprinzip der Schöpfung" *6 bezahlt wird,

*1 : Brief an Ludwig Voss, 22.12.1942 *2 : "Niederschrift II" S. 192

*3 : "Epilog" S. 373 *4 : "Niederschrift II" S. 110

*5 : "Niederschrift I" S. 176 "...vor den Weisheiten chemisch-physikalischer Einsicht, schien mir der rhythmische Gesang des Weltenbaus durchzuschimmern, das Rätsel der Harmonie, das grosse Schöpfungsgesetz, nach dem Werden und Vergehen von Ewigkeit zu Ewigkeit donnert." *6 : "Niederschrift II" S. 136

"die Harmonie zerschlagen"*¹ soll, da sie doch für die Geschöpfe als solche gar nie bestanden hat.

Es ist anzunehmen, dass Jahnns zwar theoretisch die Schöpfungsgesetze auf Grund seiner musikwissenschaftlichen Erkenntnisse und der daraus abgeleiteten, ebenfalls im rein theoretischen Bereich angesiedelten harmonikalen Ideen als "harmonisch", "ausgewogen" und "gut" betrachtet hat, dass er sie jedoch - das werden unsere weiteren Ausführungen mit aller Deutlichkeit zeigen - , weil sie sich dem Einzelnen als "fürchterlich" zeigen, nie wirklich bejahen konnte; dass er aus seiner Todesfurcht und der damit gegebenen unbedingten Lebensbejahung heraus keine Gesetze als "gut" akzeptieren konnte, die für den Menschen Alter, Sterben und Verwesen mit sich bringen. Die ihn erschreckende Beobachtung, dass auch die "Heiligkeit" der Tiere nicht von den entsetzlichen Konsequenzen der Schöpfungsgesetze ausgenommen ist, verstärkte noch seine emotionell bedingte Verneinung der harmonischen Gesetze und focht auch die theoretische Erkenntnis der rätselhaften Harmonie als zweifelhaft an. Der kosmische Gegensatz zwischen dem harmonischen "Gesang der Welten" und dem "Sein des Fressens und Gefressenwerdens" reicht sozusagen bis ins dichterische Werk von Hans Henny Jahnns hinein, indem nämlich der Riss, der durch die Schöpfung geht, als Zwiespalt zwischen Jahnns pessimistischem Weltbild einerseits und seiner Idee von der "Harmonie des Schöpfungsprinzips" andererseits einen permanenten, letztlich nicht neutralisierbaren Widerspruch konstituiert, dem wir im ganzen Schaffen Jahnns immer wieder begegnen werden.

Zusammenfassend können wir von Jahnns Weltbild, soweit es durch die bisherige skizzenhafte Darlegung bereits fassbar geworden ist, sagen : In Jahnns Welt gelingt es dem Menschen, der dem "Fürchterlichen" des unabänderlichen "Ablaufs" gegenübersteht, nur ganz selten und für kurze Zeit, hinter dem "Kreislauf des Fressens und Gefressenwerdens" die Ausbalanciertheit von "Formwille und Variantenbedürfnis", die in einem "harmonischen Schöpfungsprinzip" nicht dem Einzelnen, sondern nur der Schöpfung als ganzer gilt, durchschimmern zu sehen, und er nimmt deshalb den Zufall für den "letzten Stein des Gesetzes".

*1 : an Ludwig Voss, 22.12.1942 (siehe vorangehende Seite, Anmerkung 1)

b) Das Menschenbild : der Mensch als "Schauplatz"

Der starren Determination des unabänderlichen "Ablaufs" und des ewigen "Kreislaufs" von "Fressen und Gefressenwerden" im Weltbild im weitesten Sinne entspricht konsequenterweise bei Jahn ein völlig deterministisches Menschenbild. Für Jahn ist der Mensch ein "Schauplatz". So schreibt er 1942 an Carl Mumm :

"Die objektive Zeit, die nicht in Vergangenheit und Zukunft zerfällt (eine Gegenwart gibt es ja genaugenommen nicht), enthält unser Schicksal offenbar in allen unabänderlichen Einzelheiten, und unser Körper wird nach und nach zum Schauplatz der Ereignisse bestimmt, die ihm von Anfang an vorbehalten waren. *1

Das Bild von einem völlig determinierten Menschen gehörte seit den ersten dichterischen Versuchen des jungen Jahn zu seiner Vorstellungswelt, den Ausdruck "Schauplatz" für die bildhafte Umschreibung dieses Tatbestands übernahm er von seinem Freund Ludwig Voss. Das können wir einem Brief vom Anfang der Vierzigerjahre entnehmen, in dem Jahn schreibt :

"Du schreibst in Deinem letzten Brief ein Wort, das mich sehr tief berührt hat : wir, unsere Existenz, seien Schauplätze von Ereignissen. Ungeheuerlich, diese Wahrheit auszusprechen; aber beständig ist unser Leben und unsere Sittlichkeit nicht." *2

Jahn hat sich in der Folge diese Formulierung so zu eigen gemacht, dass er sogar seinen Begriff des Tragischen damit in direkte Beziehung setzt : in "Mein Werden und mein Werk" heisst es 1948 :

"...ein tragischer Konflikt bedeutet in meinen Werken immer, dass Menschen zum Schauplatz von Ereignissen werden, die der Konstitution dieser Menschen nicht adäquat sind." *3

Hier taucht auch der andere 'Begriff' auf, der zusammen mit "Schauplatz" das jahnnsche Menschenbild charakterisiert : "Konstitution". Zunächst, bevor wir uns mit der "Konstitution" befassen, wollen wir uns fragen, für was der Mensch nach Jahnns Vorstellungen "Schauplatz" ist, was das für "Ereignisse" sind, die ihn als "Schauplatz" bestimmen.

1956 formulierte Jahn etwas dunkel :

"Jedes Lebewesen wird zum Schauplatz von Ereignissen gemacht, deren Kennzeichen Beschäftigung, Freude und Schmerz sind." *4

In Jahnns Werk ist weiterhin die Rede, dass der Mensch "Schauplatz" der "Abläufe" ist; der ewige Kreislauf von Werden und Vergehen determiniert den Menschen am unerbittlichsten, indem er ihn zwingt,

*1 : 23.12.1942

*2 : 22.12.1942

*3 : S.100

*4 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.148

ein Glied in der endlosen Geschlechterkette zu sein.

"Wir sind durch und durch nur ein Schauplatz für Abläufe, durch und durch voller Schmerzen, durch und durch das glückhafte Gerät einer Verdauung." *1

Die "Abläufe" zeigen sich dem Einzelnen in seiner Vergänglichkeit, seinem Altern, seinen Schmerzen und seinem Tod; alles Bereiche, über die Jahnn sein Leben lang nachgedacht hat. Werden und Vergehen spielen sich für ihn sozusagen auf dem "Schauplatz" Mensch ab, der Mensch ist mehr "Experimentierfeld" des ewigen "Kreislaufs" als selbständig handelnde Person. So kann Johanna ihren Bruder in "Pastor Ephraim Magnus" fragen :

"Und sind wir es wirklich, die handeln ? Wir haben uns nicht gemacht, wir sind gemacht worden, im Hochzeitsbett oder vor Gott. Wir sind gewiss Puppen oder ein Experiment. Unsere Gedanken und Gefühle sind bestimmt..." *2

Die Determinierung konkretisiert sich für den jahnnischen Menschen bisweilen und lässt sich auf fassbare äussere Einflüsse zurückführen. So fühlen sie sich durch Sternkonstellationen in ihrem Schicksal bestimmt :

"Die Sterne und vor allem die Planeten sind an den Himmel gesetzt, damit ihre wechselnde Konstellation Schicksal erzeugt. Sie bestrahlen das Leben des Einzelnen, unter verschiedenen Voraussetzungen, damit sich dies vom Leben eines anderen unterscheidet." *3

Der Einfluss, den Jahnn den Sternen zubilligt, ist also recht bedeutend, geht er doch so weit, die astrologische Konstellation für die Individualität des Menschen verantwortlich zu machen. Aber nicht nur die Sterne, auch die äusseren Zeitumstände prägen den Menschen und machen ihn für Jahnn zum Schauplatz. Dies umso mehr als es für unsern Dichter einen Fluch bedeutete, gerade dieser und keiner anderen, d.h. früheren Zeit anzugehören. "Wir haben das Schicksal dieser Zeit", schrieb er an Voss, "wir sind nicht gefragt worden, ob wir es wollten." *4

Die Willensfreiheit des Menschen ist dadurch, dass er nur noch "Schauplatz der Ereignisse" ist, in ihrem Kern getroffen und in Frage gestellt. Noch konkreter aber äussert sich die enge Determinierung in einem Umstand, der im Menschen selbst zu finden ist, in seiner totalen Abhängigkeit von der hormonalen Beschaffenheit, von seiner inneren Sekretion. Die menschliche Persönlichkeit ist für Jahnn in einem viel weiteren Sinne, als es den ins allgemeine Bewusstsein gedungenen Erkenntnissen der modernen Forschung entspricht, ein Ergebnis der innersekretorischen Beschaffenheit.

*1 : Horn sagt es zu Ajax, "Niederschrift II" S.590 *2 : "Dramen I" S.155

*3 : Brief an Carl Mumm, 13.10.1946 *4 : an Ludwig Voss, 3.12.1943

In der Einleitung zu seinem Drama "Die Spur des dunklen Engels" schreibt Jahn 1952 :

"Die Ursache für die Freundschaft zwischen David und Jonathan ist ihre von der Schöpfung bestimmte hormonale Beschaffenheit, für die sie nicht verantwortlich sind. Die Konstitution hat ihnen das Schaffen und Erleiden angeordnet..." *1

Die Hormone legen den Menschen in allen seinen Eigenschaften, in seinen Neigungen und Absichten unwiderruflich fest, sie machen ihn weitgehend auch zu einem "Schauplatz" seines eigenen Lebens.

"Es ist ja ganz schön zu wissen, dass ein Mann mit Mittelglatze, der im übrigen am Körper behaart ist, einen Mangel an Estibilin Beta in seinen DrüSENSÄFTEN aufweist und deshalb allerlei weitgehende männliche Gelüste auszubaden hat, während ein Jüngling mit dickem, dichtem Haupthaar und glatter Haut einen Ueberschuss von Oestron im Blut hat und notfalls die Jagd nach Mädchen gänzlich einstellt." *2

Diese völlige Determinierung auch der Gefühle und Leidenschaften des Menschen ist wiederum eng mit dem "Kreislauf" verknüpft:

"Die Hormone gehen vom Mensch zum Tier über und umgekehrt. Aus diesem Grunde muss ein Kuhpasser einen anderen Charakter (sic) haben als ein Fabrikarbeiter." *3

Der Umstand, dass der Mensch für Jahn in einem so weitgehenden Sinne von der hormonal bestimmten inneren Sekretion abhängig ist, hat den Dichter, wie wir später sehen werden, in den Jahren während und nach dem Zweiten Weltkrieg bewogen, Mittel und Wege zu suchen, die hormonale Beschaffenheit des Menschen und damit seine Konstitution und seine Persönlichkeit zu verändern.

Das Wissen um die Kraft der Hormone hat aber auch entscheidend auf die Darstellung des Menschen in Jahns Dichtung eingewirkt. So erklärt er etwa zu "Fluss ohne Ufer" :

"Alle Geschehnisse im "Fluss" spielen sich auf dem Hintergrund einer anderen Naturbetrachtung ab. Der Mörder von Uchri ist dem Tutein zwar nicht ähnlich, aber er wirkt so, als ob er ihm ähnlich wäre, weil ihre innere Sekretion fast gleich ist. Beide sind nicht Mörder an sich, also Verbrechertypen; aber beide sind anlehungsbedürftig und bisexuell. Natürlich kann ich als Schriftsteller nicht eine Analyse ihres Blutes mitveröffentlichen. Ich habe nur ihren Charakter (sic) und die Ereignisse, für die sie Schauplatz werden können, kraft der Genauigkeit meiner Beobachtung zu beschreiben." *4

Der Dualismus der Geschlechter

Wie für vieles im Welt- und Menschenbild des Dichters Jahn ist es auch für seine Auffassung von der Sexualität nicht leicht, einen gemeinsamen Nenner zu finden. Wir werden später sehen, dass für ihn

*1 : "Dramen II" S.400
um ein Werk" S.38

*2 : Brief an W.Helwig, 1.2.1947, "Briefe
*3 : a.a.0

*4 : a.a.0

die Sexualität unter Umständen eine "Gnade"*¹ bedeutet, ja dass sie in einer Art Religion der Geschlechtlichkeit zu einer irdischen Erlösung des Menschen werden kann. Das setzt aber voraus, dass es keine auf Fortpflanzung gerichtete, sondern eine "abtrünnige", "zwecklose", gegen den "Kreislauf" gerichtete Sexualität ist. Jahn unterscheidet nämlich streng zwischen "Zeugenwollen" und "Geschlechtstrieb". Für ihn sind diese beiden "Triebe" "in der Natur nichts Uebereinstimmendes".*² "Schauplatz" ist der Mensch für das "Zeugenwollen", das ihn zwingt, seinen Platz in der Kette der Generationen einzunehmen. Von diesem "Zeugenwollen" soll im folgenden die Rede sein, den "Geschlechtstrieb" werden wir im Abschnitt über Jahnns "Neuen Menschen" besprechen.

Die "fruchtbare" Geschlechtlichkeit ist es, die als "Zeugenwollen" den ewigen "Kreislauf" ermöglicht, dem der einzelne Mensch "gleichgültig" ist. "Wir ahnen ja," sagt Arran in "Die Trümmer des Gewissens" zu Lucie, "dass die Natur etwas anderes vorhat, als uns zu beglücken. Wir widersetzen uns oder stürzen in das Unauslotbare..."*³. Wenig später sagt er zu ihr :

"Wir müssen es lernen, einander angenehm zu sein, ohne der Schöpfung bei ihren grässlichen Zielen zu dienen." *⁴

Hier klingt bereits die "Abtrünnigkeit" als eine Möglichkeit des Widerstands gegen den "Kreislauf" an; davon wird später ausführlich zu sprechen sein. In diesem Zusammenhang gilt es vorerst zu zeigen, dass die Geschlechtlichkeit in ihrer Funktion als "Zeugenwollen" von Jahnns Menschen als eine drohende Macht empfunden wird, eine Macht, der sie sich ausgeliefert sehen. Die Fruchtbarkeit des Menschen ist für diese Menschen und ihren Schöpfer das Unglück der Welt. So fragt sich Horn in seinem Tagebuch:

"Gibt es keine Hilfe gegen die Fruchtbarkeit der Menschen, die die Erde verwüsten, die Tiere ausrotten und den Staaten die Gewalt gibt, die in blutige Vernichtung ausartet ? " *⁵

An einer andern Stelle fragt sich Horn :

"...wie kann ich etwas gegen die Menschen und ihr übermächtiges Fleisch vermögen, da ich nichts gegen mich vermöchte und vermag ? " *⁶

Diese "fruchtbare" Art der Geschlechtlichkeit ist "übermächtig", zusammen mit dem ebenfalls unersättlichen Nahrungstrieb dient sie dem

*¹ : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.169 *² : Brief an W.Helwig, 20.3.1946, "Briefe um ein Werk" S.13 : "Der Geschlechtstrieb und das Zeugenwollen sind in der Natur nichts Uebereinstimmendes." *³ : "Dramen II" S.866 *⁴ : a.a.O. S.870
*⁵ : "Niederschrift I" S.428 *⁶ : a.a.O. S.374/375

Entsetzlichen des "Kreislaufs" von "Fressen und Gefressenwerden" und wird dem Einzelnen durch die eingeborene Konstitution, durch seine innere Sekretion aufgezwungen.

In den beiden in einem zeitlichen Abstand von 36 Jahren entstandenen Werken "Perrudja" und "Die Nacht aus Blei" verwendet Jahn einen wortwörtlich übereinstimmenden Satz, um diesen Tatbestand der Determinierung durch die übermächtige Sexualität zu umschreiben:

"Wir gehen durch die Strassen, bis unsere Liebe schlimm wird." *1
Sarkastisch nennt Faltin in der "Niederschrift" die Liebe zwischen Mann und Frau "die natürliche Liebe, die gottgewollte Liebe, die zeugende und vermehrende Liebe, die ganz und gar unvermeidliche Liebe." *2

"Es ist die natürliche Liebe. Es ist die egoistische Liebe. Es ist die grosse egoistische gottgewollte Liebe. Die dumme Liebe. Es ist das Fundament der Menschheit. Die Familie, die zeugende und die Menschheit vermehrende und erhaltende Familie, die von den Staaten und Religionen beschützte und gelobte, an den Gräbern ersprossene, mit den Jahren erwachte, im Blute schäumend gebräute Liebe. Der grosse Zweck der Welten, gehegt von den Wänden einer städtischen Wohnung...." *3

Gegen diese allmächtige Gewalt des Geschlechts scheint jeder Widerstand sinnlos. Der Wille des Menschen zeigt sich in seiner ganzen Ohnmacht :

"Weiche Schenkel im Bett machen den klügsten Mann zum Narren. Die warmen gleitenden Nächte sind stärker als der härteste Wille des Mannes. Der Wille des Mannes, es ist ein lächerliches Wort. Er verdunstet, wenn er über den Versuchungen getröstet wird. ... Die Natur will ihren Willen und dass keiner widersteht." *4

Sicher spielt in diese negative Einstellung zur heterosexuellen Liebe ein stark homophiles Element mit hinein. Die Homosexualität als eine unfruchtbare und daher den "grässlichen Zielen" der Schöpfung nicht dienende Liebesbindung ist es ja auch, auf die das negative Bild der Frau als Mutter in Jahnns Werk aller Wahrscheinlichkeit nach zurückgeführt werden muss. Die Frau als Gebärerin dient dem "Kreislauf" des "Fürchterlichen" direkt, sie ermöglicht zusammen mit dem neuen Leben auch immer schon neuen Tod und neue Verwesung. Es ist hier aber verfehlt, von einer Schuld zu sprechen, denn auch die Frau ist mehr Opfer des "Kreislaufs", "Schauplatz des Geschehens" als bewusst handelnde Person. So kann Faltin sagen :

*1 : "Perrudja I" S. 467 und "Die Nacht aus Blei" S. 9

*2 : "Niederschrift I" S. 733

*3 : a.a.O. S.736

*4 : a.a.O. S.737 (Faltin)

"Auch die dümmsten und boshaftesten Weiber sind befähigt, einer Reihe von Kindern das Dasein zu geben. Das Ei in ihnen erscheint der Natur so wertvoll wie irgendeines. Und sie macht es wachsen und vergehen nach ihren Launen." *1

Das negative Bild von der Mutterschaft der Frau lässt sich für Jahnn bis in die Zeit des Ugrino-Unternehmens zurückverfolgen. In der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" heisst es :

"Frauen sind von der Oberleitung...ausgeschlossen, weil sie Kinder gebären können." *2

Jahnn empfand nicht nur den "Zwang des Geschlechts", das "Zeugenwollen" als eine Zumutung für den Menschen. Für ihn war bereits die geschlechtliche Determinierung ein Grund-Uebel und eine folgenschwere Einengung der Entscheidungsfreiheit des Individuums. Der Dualismus der Geschlechter, der in fast allen Werken Jahnn's zur Sprache kommt, ist für den Dichter gewissermassen das, was für die christlich-jüdische Tradition die Erbsünde und deren Folgen sind. Der Arzt Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" nennt den Dualismus der Geschlechter " die einzig faule Frucht des Paradieses": "Mann und Weib. Halbirtes Ziel, die Zweiheit, die den Tod gebar...". *3 Von Faltins Frau heisst es in "Fluss ohne Ufer" :

"Der Dualismus der Geschlechter ritzt ihren Geist und schmerzt." *4

Frau Menke sagt einmal :

"Wir büssen in Trennung als Mann und Weib. Zeugend vergehen wir, reifend veröden wir, wissend versteinern wir." *5

Schon in "Pastor Ephraim Magnus" gehört der Dualismus der Geschlechter zu den Grundthemen. Ephraim sagt zu seiner Schwester :

"Wir würden Menschen werden, wenn es ausserordentliche Dinge gäbe. Zum Beispiel dies : wenn es nicht Zwang wäre, entweder Mann oder Weib zu sein. Wo ist das Ansehen unserer Wünsche ? " *6

In dem zwei Jahre später entstandenen Stück "Hans Heinrich" klagt die Titelgestalt :

"Welchen Weg der Erlösung sollen wir denn gehen, wir in unserem Menschlichsein Gespaltenen, wir mit der Gegensätzlichkeit des Du und Ich, des Mann und Weib ? " *7

Dass Jahnn schon früh unter dem Dualismus der Geschlechter gelitten haben muss, bestätigt auch die folgende Stelle aus dem "Norwegischen Tagebuch" :

"Es ist unsinnig zu fragen: warum leben wir und warum ist dieses und jenes. Alle Fragen beginnen: 'Warum bin ich Mann und Du Frau?' Das ist die einzige und schwerste Frage, die sich die Menschen beantworten, indem sie sich zusammenfinden, Ehen schliessen und Kinder zeugen..." *8

*1 : "Niederschrift I" S.736/7 *2 : "Verfassung..." (o.S.) Artikel III § 18
*3 : "Dramen I" S.395/6 *4 : "Niederschrift I" S.737 *5 : "Dramen I" S.407
*6 : "Dramen I" S.156 *7 : "Dramen I" S.287 *8 : 19.12.1915 2.Teil Bl.69

Die 'einfache Lösung' des Sichzusammenfindens bleibt den Menschen in Jahnns Welt meistens versagt. Für sie ist der Dualismus die Ursache des unerbittlichen Zwangs, mit dem das Geschlecht den Menschen heimsucht. Anne Mertens sagt in "Hans Heinrich" :

"Ich weiss, dass ... die Menschen in ihrer Lüsterheit Verbrecher werden um ihres gespaltenen Geschlechts willen." *1

Es steht in direktem Zusammenhang mit dieser negativen Einstellung zum Dualismus des Geschlechts, dass in dieser dichterischen Welt der Hermaphrodit zum Idealbild des Menschen wird. "...wir alle lieben Hermaphrodit - wenn wir uns bis auf den Grund der Seele prüfen"*2, sagt Tutein in der "Niederschrift". Es wird später zu zeigen sein, dass deshalb, weil er dem Idealbild des Hermaphroditen noch am nächsten kommt und vom Dualismus des Geschlechts nicht erfasst zu sein scheint, der Jüngling und auch - sehr viel weniger oft - das junge Mädchen*3 als geschlechtlich sozusagen noch nicht restlos festgelegter Mensch geradezu als etwas Heiliges betrachtet wird.

Dass der Dualismus des Geschlechts für den jahnnschen Menschen ein unerträglicher Zwang ist, hängt natürlich wiederum eng mit dem Problem der Homosexualität und mit dem der Päderastie zusammen. Für Horn in "Fluss ohne Ufer" ist Tutein, der Partner seiner Männerfreundschaft "nicht männlich..., nicht weiblich", sondern "befreundetes brüderliches Fleisch."*4 Der Dualismus des Geschlechts wird bei Jahnns oft nicht nur als der Dualismus der Heterosexualität empfunden, sondern weitet sich aus zu einem Dualismus auch zwischen gleichgeschlechtlichen Menschen, zum Getrenntsein zweier Menschen, von denen jeder auch der andere sein möchte. Diesem "Dualismus des Du und Ich", der durchaus die sexuelle, nämlich homoerotische Komponente beibehält, setzt der Dichter sein mythisches Muster der "Zwillingsbrüderschaft" gegenüber, eine homoerotische Grundkonstellation, von der noch ausführlich die Rede sein wird. Der Dualismus des Geschlechts kann dazu führen, dass sich Jahnns Menschen geradezu als "Halbierte" vorkommen. So sagt etwa der 'Knabenführer' in "Medea" :

"Wir sind gespalten, nicht Hermaphrodit.
Halb hat dein Blut, das wildverstockte,
wehschreiend rot und überrot

*1 : "Dramen I" S.236

*2 : "Niederschrift II" S.75

*3 : deutlich ist das bei dem Mädchen Jytte in "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" oder bei Buyana in "Fluss ohne Ufer" der Fall. Im übrigen haben praktisch alle weiblichen Figuren, die im Rahmen von Jahnns Dichtung einigermassen akzeptiert werden, brutale, eher 'männliche Züge' : Gemma schlägt Horn, Signe peitscht Perrudja, Medea tötet neben der Rivalin auch ihre beiden Söhne. *4 : "Niederschrift I" S.84

dein Herz bedrängend, dich belehrt,
dass deines eignen Wesens zweite Hälfte
in einem andern Leib verborgen liegt.
Sieh jene dort ! Sie alle sind
Halbierte; nicht gleichgeartet und
vom gleichen Schnitt, anmutig manche,
andere uneben, weil
die Maserung zu spröde,
die ihnen eingewachsen ist.
Unruhe aber hat ein Gott
in jedes Herz gepflanzt. " *1

Die als tragisch empfundene Trennung in Geschlechter ist für Jahnns letztlich nur ein Teil jenes grossen Risses, der durch die Schöpfung geht, und der auf dem Gegensatz zwischen "Formwille" und "Variantenbedürfnis" beruht. So erklärt Olivier in "Perrudja II" :

"...im Anfang waren der Formwille und das Variantenbedürfnis, die Erzeuger alles Existenten, die in Mann und Weib schieden und in die Tiere aller Gattungen und in die Liebe verschiedener Neigungen und in die Energien mannigfacher Erscheinung. ..." *2

Der Dualismus der Geschlechter hängt für Jahnns auch eng mit dem Todesproblem zusammen; nicht nur, dass der Tod der sichtbarste Ausdruck des Risses ist, der durch die Schöpfung geht und auch die Trennung in Mann und Frau bedingt; der Tod ist für Jahnns auch eine direkte Folge des Dualismus' der Geschlechter. Ohne geschlechtliche Fortpflanzung, so sagt er sich, wäre der Tod überflüssig, und der Mensch würde ewig leben. Auch diese naive - utopische Vorstellung taucht schon beim ganz jungen Jahnns auf. 1915 schrieb er im "Norwegischen Tagebuch" :

"Es mögen auch manche sein, die sich entschliessen, darüber zu denken, warum die Fortpflanzung nicht von selbst vor sich geht, ohne Vereinigung zweier Wesen, und noch andere verlieren den Kopf und lachen : warum der ganze Aufwand, es kann dem lieben Gott nur einfallen, uns ewig leben zu lassen, und er hat die Sicherheit, dass seine Welt ewig bevölkert ist." *3

Der Dualismus der Geschlechter bildet im Weltentwurf Jahnns ein zentrales Problem, das sich nur sehr schwer aus den komplexen Zusammenhängen herauslösen und gesondert betrachten lässt. Wir werden deshalb im weiteren Verlaufe der vorliegenden Studie immer wieder auf ihn zurückzukommen haben. Als Ausdruck des Risses, der durch die Schöpfung geht, darf aber Jahnns Dualismus der Geschlechter, das steht bereits fest, nicht in Beziehung gesetzt werden zum christlichen Dualismus Körper-Seele. Damit hat Jahnns Vorstellung überhaupt nichts zu tun. Vielmehr hat sich der Dichter immer wieder vehement gegen den christlichen Dualismus gewandt, in dem er die

*1: "Dramen I" S.582 *2: S.58/9 *3 : 19.12.1915 2.Teil Bl.69

Ursache für die Katastrophen und Ungeheuerlichkeiten unserer Zeit zu erblicken glaubte.

Der Dualismus war für Jahn theoretisch wieder in der "Harmonie der Welten" aufgehoben. Dem Künstler und dem Liebenden, dem "Frevler", kann es gelingen, die "heimlichen Brücken" zu erkennen, die sich zwischen dem scheinbar unversöhnbar Getrennten zeigen können, denn Künstler und Liebende stehen in der "Harmonie des Schöpfungsprozesses". So sagt Menke zu seinem Sohn :

"Gott trennte Mann und Weib, er trennte Mensch und Tier, er trennte Tier und Baum, er trennte Baum und Stein. Er trennte jung und alt. Und nur in wunderbarer Nachsicht erspann er heimlich Brücken hinüber und herüber, dass Dinge würden und Entscheidungen, dass Schaffende und Frevlende entstünden." *1

Dem "Auserwählten", dem die Aufgabe zufällt, die "Harmonie des Schöpfungsprinzips" zu verkünden, zeigt sich auch der Dualismus der Geschlechter als aufgehoben. Für die anderen Menschen aber, die weder 'Genies' noch 'grosse Liebende' sind, zeigt sich der Dualismus der Geschlechter, in dem sich die ganze tragische Zerrissenheit der Schöpfung spiegelt, als ein Teil ihrer Unfreiheit, als ein Zwang, dem sie nicht entfliehen können, und der sie zum "Schauplatz" bestimmt.

Der Schmerz als List der Natur

Von ähnlich grosser Bedeutung für seine Weltvorstellung wie das zur Sexualität ist das Verhältnis Jahns zum Phänomen des Schmerzes. Immer wieder kommt der Dichter auf die Schmerzen des Menschen und der Tiere zu sprechen, zentrale Fragen seiner Weltanschauung macht er zum Beispiel davon abhängig, ob gewisse Tiere Schmerzen erleiden können oder nicht. Die Erkenntnis, dass Tiere Schmerzen leiden können, lässt es für Jahn zur Gewissheit werden, dass es keinen gütigen Gott geben könne und lässt den 'Harmoniker' an der Harmonie der Welten zweifeln. Wie der Zwang des Geschlechts steht für Jahn auch der Schmerz in direktem Bezug zum ewigen, "fürchterlichen" "Kreislauf" und dokumentiert die "Gleichgültigkeit" jenes "Schöpfungsprinzips", "das auf den schlimmen Ablauf"*2 schaut. Die "einzige Tat" dieses Prinzips ist : es "schickt den Schmerz dem Tode voraus, damit auch er von den besudelten Sklaven begrüsst wird." *3

Die "Schmerzen der Geschöpfe", mit denen das "ausbalanzierte Nütz-

*1 : "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.389

*2 : "Niederschrift II" S.10 : "Die grosse Gleichgültigkeit schaut auf den schlimmen Ablauf; ihre einzige Tat: sie schickt den Schmerz dem Tode voraus, damit auch er von den besudelten Sklaven begrüsst wird."

*3 : wie *2

lichkeitsprinzip der Schöpfung bezahlt"*¹ wird, machen den Menschen ähnlich wie die innere Sekretion oder der Dualismus der Geschlechter zu einem "Schauplatz", er wird hilfloser "Ort des Vollzugs", eines Vollzugs, der "immer wieder sein" wird.*²

Wie wir bereits gesehen haben, macht Jahnn's Einstellung zum Schmerz eine innere Entwicklung durch. Nachdem er zunächst angenommen hatte, dass es ein "Relais" geben müsse, auf Grund dessen gewisse Tiere schmerzunempfindlich seien*³, drängte sich ihm immer mehr die Auffassung auf, dass der fürchterliche Schmerz ein allgemeiner sei und alle Tiere - Frode Faltin im "Epilog" schliesst sogar die Kaulquappen mit ein*⁴ Schmerzen empfinden könnten. Horn schreibt über die Insekten :

"Ihr Fressen und Gefressenwerden ist so zahlreich und geht unter so grauenhaften Formen vor sich, dass man es von sich weisen möchte, dieser unbegrenzte Untergang könnte von namenlosen Schmerzen begleitet sein. Man ist bereit, dem Experiment zu glauben, dass der Schmerz in dieser Welt des mordenden Spukes, wo alles Getier das Skelett auf der Haut trägt, ausgeschlossen ist. Man ist immer wieder versucht, - und doch - das Leiden trifft nie die Zahl, immer nur den Einzelnen." *⁵

Der Schmerz ist für den Einzelnen einerseits ein spürbarer Ausdruck der grenzenlosen "Gleichgültigkeit" des "Schöpfungsprinzips", zusammen mit Alter und Tod ist er für ihn die Konsequenz des Kreislaufs von Werden und Vergehen; andererseits ist der Schmerz wie das Alter und die Lust eine Art "List der Natur", mit der sie ihn auf den letzten, vernichtenden Schlag vorbereitet und dafür sorgt, dass der Mensch sich nicht selbst tötet, um der Aufgabe, die ihm der "Kreislauf" gestellt hat, zu entgehen.

Es bildet der Schmerz der Geschöpfe für Jahnn ein nicht zu bewältigendes Problem, alle Experimente und Erklärungsversuche konnten ihm nicht helfen, einen plausiblen Grund für die Tatsache zu finden, dass Werden und Vergehen mit Schmerzen verbunden ist.

*1 : "Niederschrift II" S.136 : "Das ausbalanzierte Nützlichkeitsprinzip der Schöpfung wird mit den Schmerzen der Geschöpfe bezahlt. Ich erkenne das Leid überall."

*2 : "Niederschrift II" S.227 : "Wir sind ein Schauplatz von Ereignissen. Die Ereignisse müssen einen Schauplatz haben. Die Schöpfung ... schreckt vor nichts zurück,... Kein Saft, kein Eingeweide, kein Schmerz, keine Verzweiflung, keine Art der Lust, kein Gefühl der Vernichtung, kein Irrtum, kein Hinterhalt, nichts ist ihr niedrig oder heilig.(...) Wir sind nur der Ort des Vollzugs. Der Vollzug wird immer wieder sein. Immer wieder, unablässig, auch wenn Himmel und Erde vergangen sein werden."

*3 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.115

*4 : "Epilog" S.373 : "Im Laufe von fünf bis sechs Wochen vernichtet eine einzige Larve achthundert bis neunhundert Kaulquappen von einer durchschnittlichen Länge von zwanzig Millimetern, also täglich etwa zwanzig Stück. Da es bewiesen werden kann, dass der ausgewachsene Frosch eines heftigen Schmerzempfindens fähig ist, liegt der Schluss, dass die Kaulquappen des Leidens fähig sind, nahe."

*5 : "Niederschrift II" S.8/9

Nicht erst für den Dichter von "Fluss ohne Ufer", für den der Schmerz der Geschöpfe zum Anlass wurde, an den harmonikalen Grundprinzipien der Schöpfung zu zweifeln, hängt der Schmerz eng mit der Vorstellung von einem Absoluten zusammen; bereits in "Ugriono und Ingrabanien" und in "Pastor Ephraim Magnus" steht der Schmerz in enger Beziehung zu seiner Gottesvorstellung. Für Ephraim im letztgenannten Stück ist der Schmerz ein Weg zu Gott, zu einem Gott allerdings, der selbst nur im Schmerz existent ist :

"In der Vereinsamung der Qual ist Gott. Es ist nur Nacht und Blut um ihn. Der feuchte Schweiß an seinen Füßen ist Blut. (...) Ich glaub, sein Leib ist ohne Haut, ist rohes Fleisch, ist blutig und zerfetzt dazu. Kann sein, dass er nicht einmal Sinne hat, den einen nur, den Schmerz zu fühlen. (...) Er kann unsere Schmerzen fühlen. - Begreifst du ? Wir können nur in Schmerzen zu ihm kommen. (...) Nur in der Qual können wir ihm nahekommen und um das Wunder flehen, dass uns der Himmel werde für alle Ewigkeit." *1

Ein Gott, der selbst ewig leidet, sagt sich der Ich-Erzähler Henny in "Ugrino und Ingrabanien", kann dem Schmerz der Menschen kaum Abhilfe schaffen :

"Ich wusste nun, dass Gott ewig am Kreuz hing und auch unserer Not nicht helfen konnte..." *2

Dadurch, dass der Schmerz zunächst zur einzigen Eigenschaft eines persönlichen Gottes gemacht wird und später zur Hauptursache des Zweifels an einem nur noch abstrakten, ausbalancierten "Schöpfungsprinzip" wird, zeigt er sich wiederum als ein für die Weltvorstellung Jahnns zentrales Phänomen. Es wird später zu zeigen sein, dass Jahnns Ethos von einem widergöttlichen, heidnischen Mitleid sich vor allem gegen den Schmerz der Geschöpfe richtet, indem es das Mit-Leiden fremden Schmerzes als einzige noch human zu nennende Haltung angesichts des fürchterlichen "Kreislaufs von Fressen und Gefressenwerden" dem Menschen beizubringen versucht.

Das Altern

"Das Altern", sagt Horn in der "Niederschrift", "ist so gut eine List der Natur wie das - Vergnügen." *3

Jahnns glaubte schon in jungen Jahren das Altern als "List der Natur" durchschaut zu haben und liess nicht zuletzt deswegen viele seiner Figuren *4 in der Blüte ihrer Jugend sterben. Sie begehen Selbst-

*1 : "Dramen I" S.138/9

*2 : "Ugrino und Ingrabanien" S.35

*3 : "Niederschrift II" S.627

*4 : So (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) die Jünglinge in "Der gestohlene Gott", "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn", "Pastor E. Magnus", "Medea" usw.

mord oder lassen sich von ihren Geliebten töten. Frau Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" sagt im Gespräch mit ihrem Sohn Karl, mit dem sie eine deutlich inzestuöse Konstellation verbindet :

"...Weshalb, Tod, überfällst du uns nicht, wenn wir lustgepeitscht, ragend im Zeitlosen einig sind, wenn unser Atem gemischt, wogend im zwecklosen Dienst unser Blut jauchzend die Schöpfung bejaht ? Grausiges Los, zu reifen ! " *1

Das Altern als "grausiges Los" ist bei Jahn wiederum in engem Zusammenhang mit dem Riss, der durch die Schöpfung geht, zu sehen. Gleichzeitig mit Mann und Weib, Tier und Mensch, Baum und Stein trennte Gott, wie Menke sagt, auch "Jung und Alt"*2. Wie die innere Sekretion ist auch das Altern ein Moment, das für den Menschen unabänderlich zum voraus festgelegt ist, und dem niemand entrinnen kann, wenn er nicht als junger Mensch den Tod wählt. Schmel in "Spur des dunklen Engels" sagt :

"... es gibt Errettung von allen Uebeln, aus allen Nöten für den, der weiterlebt. Aber es gibt keine Errettung von der Hässlichkeit alten Fleisches, das graue Haare bedecken wie Waldflechten hinsiechende Zedern - wenn man weiterlebt. Da ist niemand, den es jammert, und kein Tröster findet sich." *3

In die Abscheu vor dem Altern spielt auch Jahnns Ansicht von der "Heiligkeit" des jungen, vor allem des jungen männlichen Menschen, hinein, von der noch die Rede sein wird. Der alte Sebald in "Der gestohlene Gott" sagt zum Jüngling Leonhard :

"Du gehörst zu den Auserwählten. Wir Gealterten können es nicht weiter bringen als zum Handlanger, über den der Herr nicht in Zorn gerät." *4

Aus Jahnns Briefwechsel wird deutlich, wie schwer der Dichter selbst das Aelterwerden genommen hat. Als sichtbarsten Ausdruck der Vergänglichkeit des Menschen hat er sein eigenes Altern wie alles andere genau beobachtet und dabei seine tragische Auffassung von der Welt als einem ewigen "Kreislauf" von "Fressen und Gefressen werden" bestätigt gefunden. Die Nöte des eigenen Alters scheinen seine Befürchtungen noch übertroffen zu haben. 1940 schreibt der knapp Sechsvierzigjährige an Walter Muschg:

"Ich bin irgendwo verwundet. Meine Rechnung ist richtig gewesen; aber ich habe nicht mit dem Zerschleissen durch die Zeit gerechnet. Ich habe meine Widerstandskraft überschätzt. Ich schrieb Dir, wie sehr ich unter Kopfschmerzen zu leiden habe. In letzter Zeit hat sich auch meine linke Niere wieder bemerkbar gemacht. Ich habe das Gefühl, ich muss die Waffen strecken; aber ich will nicht, ich will noch nicht..." *5

*1 : "Dramen I" S.407 *2 : a.a.O.S.389 : "Gott trennte Mann und Weib, er trennte Mensch und Tier, er trennte Tier und Baum, er trennte Baum und Stein, er trennte Jung und Alt." *3 : "Dramen II" S.408 *4 : "Dramen I" S.553
*5 : 8.1.1940 (die "linke Niere" hatte Jahn im Zusammenhang mit der "Kellerlochgeschichte" verletzt. / Ueber Kopfschmerzen klagt auch Anias Horn immer wieder)

Auch für Jahnn selbst ist nur der junge Mensch ein vollwertiger, ganzer Mensch. 1951 schrieb er in diesem Sinne an einen jungen Mann :

"Auf irgend eine Weise muss es mit einem zuende gehen. Ich bin zu alt, um noch als ganzer Mensch da sein zu dürfen." *1

Das Alter ist für Jahnn ein "Prozess des Abbröckelns", und dieser Prozess ist als Ausdruck des Kreislaufs von Werden und Vergehen - hier war ihm selbst der Superlativ nicht zu stark - das "Fürchterlichste".*2

Nur aus dieser extrem negativen Stellung zum Altern des Menschen und aus einer exaltierten Verherrlichung der Jugend lässt es sich erklären, dass die Menschen in Jahnns Werken ihr Leben geradezu als "verpfuscht" betrachten, wenn sie über das Jünglingsalter hinaus zu leben haben. Diese Einstellung ändert sich auch in den allerletzten Werken des Autors nicht. So sagt Matthieu im Romanfragment "Jeden ereilt es", an dem Jahnn bis in seine letzten Lebenstage gearbeitet hat, zu seinem Freund Gari :

"Ich bin verpfuscht, Gari, ich habe es vergessen, im rechten Augenblick zu sterben." *3

Unüberbrückbarer Gegensatz zwischen Freud und Leid

Die schreckliche Todesangst und die Angst vor dem Altern, die Jahnns Werk durchziehen, zeigen deutlich, dass Jahnns Menschen im Grunde genommen das Leben zutiefst bejahen. Sie wollen es trotz des "Kreislaufs des Fürchterlichen", trotz ihrer völligen Determinierung zum "Schauplatz" niemals aufgeben und hängen sich daran wie an nichts sonst (Auf den Sonderfall der orgiastischen Selbstmorde Jugendlicher wird im Rahmen des Todesproblems zurückzukommen sein). Das intensive Todesbewusstsein - auch davon wird im Zusammenhang mit dem Todesproblem mehr gesagt werden - macht diese Lebensbejahung zu etwas Tragischem. Das Todesbewusstsein trübt jede der von der Vitalität der jahnnschen Figuren ekstatisch gefeierten körperlichen Freuden, es verhindert jedes ungetrübte Glück, jede Lust. Bereits die Jugendlichen sind sich immer zutiefst und intensiv des Sterbemüssens bewusst. Daher gibt es bei Jahnn keine gelösten, heiteren

*1 : Brief an Klaus von Spreckelsen 4.2.1951 *2 : "Ich kann nur von Dir verlangen, was ich jeden Morgen wieder mir auferlege: dennoch durchzuhalten - bis zum Ende - ; sei es noch fern oder nahe, bitter oder euphorisch. Dieser Prozess des Abbröckelns ... ist das Fürchterlichste." Brief an Ludwig Voss, 27.12.1947 *3:"Jeden ereilt es" S.106

Menschen, zu deutlich sind sie alle von Todesfurcht und dem Schmerz des Verzichtenmüssens geprägt. Das zeigt sich vor allem auch bei der Sexualität. Immer steht in Jahnn's Welt hinter der geschlechtlichen Vereinigung zweier Menschen bereits der "Kreislauf des Fürchterlichen"; das Bewusstsein, nicht nur neues Leben, sondern zugleich immer auch neues Leid, neuen Schmerz, neues Altern, neuen Tod zu zeugen, ist in allen Liebenden - sofern es nicht solche einer homoerotischen Konstellation sind - lebendig. Immer gilt bei Jahnn das, was der von ihm als einer seiner geistigen Vorfahren betrachtete Leonardo da Vinci unter eine allegorische Zeichnung geschrieben hat :

"Lust und Leid werden als Zwillinge dargestellt, weil eins nie ohne das andere ist, als hingen sie zusammen, und wenden sich den Rücken zu, weil sie Gegensätze sind. Wenn du nach Lust haschst, so wisse, dass hinter ihr etwas steckt, was dir Sorge und Reue bereiten wird." * 1

Die Lust ist, sofern es nicht "abtrünnige", gegen die Schöpfungsgesetze gerichtete Lust ist, für Jahnn immer das, womit sich die Schöpfung beim Menschen einen Zweck erkaufte, der dann für den Menschen mit Schmerz und letztlich mit dem Tod verbunden ist. Den menschlichen Körper hat die Natur bereits in diesem ihren Zwecken dienenden Sinn eingerichtet. So sinniert Signe in "Perrudja" über einer rötlich schimmernden grünen Plastik, die den Körper einer jungen Frau darstellt :

"Die grünen Kristalle ... rissen die Gestalt aus der Sphäre des Lebendigen heraus in die Bezirke von Verwesung und Tod. (...) Ein Weib war es, das man gebildet oder nachgebildet. Ueppig, aber ganz hingegeben an die Lagerung unerbittlicher Knochen. Aus dem Becken schienen die Schenkel, der Bauch, die Ruhe unter den Brüsten ihre unbegreifliche Funktion zu übernehmen, die ein Zwischending war : halb Zweck halb Lust .." *2

Es wäre falsch, bei Jahnn von einer Ausgewogenheit zwischen Lust und Schmerz zu reden, wie sie bei Leonardo da Vinci, der die Zweckmässigkeit alles Existenten für bewundernswert hielt, zum Gesetz erhoben wird. Für Jahnn sind vielmehr "der Genuss und das Leiden ... durch kein moralisches Prinzip gesteuert oder mit echter Balance verteilt; einzig das unrührbare Zahlenspiel der Statistik wird befriedigt."^{*3} Die "Statistik", der "Kreislauf" als

*1 : (Oxford, Zeichnungen, A 29 r) "Tagebücher und Aufzeichnungen" S.853

*2 : "Perrudja I" S.613

*3 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.148/9

ein kosmisches Ganzes, die "Harmonie der Welten" sind ausgewogen, der Einzelne aber wird nie "satt", er ist immer "Opfer", immer "Schauplatz" jener grösseren Vorgänge, an denen er schon keinen persönlichen Anteil mehr hat. Das Pendel neigt sich für Jahnn eindeutig auf die Seite des Schmerzes, des Leidens ; nur selten sind bei ihm Lust und Freude anzutreffen. Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus" erkennt diese ungerechte Verteilung von Lust und Schmerz in der Schöpfung, wenn er sagt :

"Wir sind belogen von Anbeginn. Uns ist ein Gefühl gegeben, das an die Ewigkeit reicht; aber wir leben nur fünfzig oder sechzig Jahre. Was vorher war, ist Nacht; man hätte den Samen, aus dem wir wurden, auf die Erde werfen können, wir hätten nichts um uns und nichts um nichts gewusst. Man hätte uns im Mutterleib ermorden können, wir hätten es nicht gefühlt. Nun aber ist eine Welt an uns herangetragen worden, die durch tausend Pforten hereinströmte. - Soll alles wieder Nacht werden ? Wir sind noch nicht satt geworden. Wer wird denn satt ? - (...) Warum ist kein Gefühl ewig ? Sind alle Gefühle klein ? (...) Sind wir alle mehr oder minder armselig ? Wo sind die einfachen Dinge, auf die wir kommen könnten ? Kann die Zeit nicht einmal stille stehen ? - Flehen nicht Tausende in ihren Hochzeitsnächten darum ? " *1

Das Bewusstsein der Vergänglichkeit nicht nur der materiellen Wirklichkeit, sondern auch der geistigen und gefühlsmässigen Lebensäusserungen, die Vergänglichkeit des Gefühls, der Liebe und der Erinnerung, ist die schmerzlichste Erkenntnis, die Jahnn machen musste, die er nie mehr vergessen konnte, und die ihn, wie wir im Zusammenhang mit dem Todesproblem sehen werden, ständig dazu veranlasste, Mittel und Wege zu suchen, um die Liebe, die Erinnerung und das Gefühl aus dem Schöpfungskreislauf herauszureissen und zu etwas Dauerndem zu machen.

Jahnn muss sich selbst bewusst gewesen sein, dass in seinem Werk die Heiterkeit, die Freude und der Humor fast völlig fehlen und das ständige grüblerische Klagen über die existenzielle Not, über Schmerz, Alter, Tod und Verwesung, in einem schier unerträglichen Masse dominiert. Nicht umsonst lässt er gegen Schluss der "Niederschrift" den 'Widersacher' über Horns Kompositionen und damit indirekt über "Fluss ohne Ufer" sagen : "Das Lachen fehlt." *2 Das Lachen fehlt in Jahnn's Werk, weil es dem Dichter nicht gelungen ist, den Zwiespalt zwischen Lust und Schmerz zu überbrücken.

*1 : "Dramen I" S.164/165

*2 : "Niederschrift II" S.724

Unverstand und Grausamkeit im Verhalten des Menschen

Jahnn lässt es nicht dabei bewenden, den Menschen als Opfer des "Kreislaufs" und seiner Konstitution zu sehen und zu konstatieren : "Es ist wie es ist, und es ist fürchterlich"*¹, sondern er fährt fort : "Ich erkannte auch, wozu der Mensch fähig ist : 'Er ist zu allem fähig.'"*¹ Jahnn nimmt damit Bezug auf sein erstes veröffentlichtes Theaterstück, wo Pastor Magnus aufzählt, zu was der Mensch fähig sei :

"Es ist so viel falscher Ehrgeiz in der Welt. Nur die Tiere haben noch nicht damit begonnen; sie wollen nicht Könige und Minister werden und Orden haben und Paläste bewohnen; sie glauben noch nicht daran, dass sie auf dem untersten Tritt einer Leiter geboren werden. Die Menschen aber winden sich einen Turm hinauf, Gift und Mordwaffen agieren, Blut fliesst, klebt, trocknet; viele stürzen ab, tot oder lebend, zerbersten oder fallen weich. Jeder Schritt vorwärts ist Unrecht, jede Bewegung Gewalttätigkeit, Schreien, Heulen, Jammern ! Niemand hört darauf. Wer sieht auf die Sterbenden und Kranken ? " *2 : "Pastor Magnus" S.67

Es ist dies die gleiche Erkenntnis, wie sie Perrudja "mit Tränen in den Augen leugnete..." :

"Die Menschen quälten und vernichteten einander mit ihren Süchten. Sie waren blind. Selbstgerecht. Und keine Liebe, keine Seelengrösse bewahrte sie vor dem Verbrechen." *3

Dadurch, dass Menschen zur Gewalt greifen, arbeiten sie, so Jahnn, jenem kosmischen Unglück des "Kreislaufs" von "Fressen und Gefressen werden" in die Hand, das unausweichlich auch auf sie zukommt. Dafür aber sind die Menschen "blind", sie erkennen den falschen Weg nicht, auf dem sie sich befinden. Resigniert stellt Horn in seinem Tagebuch fest :

"Der Weg der Menschheit führt nicht zurück.(...) Die Einsicht, das Erbarmen haben keinen Einfluss. Auf die Fahnen des Sieges steht GEWALT geschrieben. Das Unglück, das Menschen bereiten, zählt nur das grössere Unglück : der Einbruch des Weltenraumes in die Aecker, Maschinen, Hirne." *4

Frode Faltin erklärt in einem in den "Epilog" eingebauten

Essay :

"Ich kann immer nur feststellen, dass mich ekelt, dass ich ein privates Veto einlege. Dass ich im expansiven wilden Nützlichkeits-tun eine Dummheit ohnegleichen erblicke - eine Dummheit, wie sie nur sehr wenigen Tieren zu eigen ist. Denn die Alleinherrschaft, die Alleinmacht, die Alleinform führen in den unbedingten Untergang." *5

Das Mitleid, das Erbarmen mit Mensch und Tier fehlt so für Jahnn

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S.94/5 : "Ich ergriff diesen Schauplatz Mensch und schaute hin, mit jugendlicher Unerschrockenheit, was sich dort ereignet oder ereignen kann. Ich schaute auf den Krieg, der gerade begonnen hatte. Und ich sah, dass das Sein, das nackte Sein ... fürchterlich ist. Ich sah und sprach es aus: 'Es ist wie es ist, und es ist fürchterlich.' Ich erkannte auch, wozu der Mensch fähig ist: 'Er ist zu allem fähig!'" *3: "Perrudja I" S.63 *4: "Niederschrift II" S.581/2 *5: "Epilog" S.376

nicht nur in der Natur vollkommen, es geht auch dem Menschen völlig ab.

Der Einfluss der Freudschen Psychoanalyse wird spürbar, wenn im "Neuen Lübecker Totentanz" der 'feiste Tod' die Grausamkeit der Menschen als eine Art 'Ersatzbefriedigung' darstellt :

"...die Lust der Tiere wird von uns genommen um kein Entgelt. In unserer Armut werden wir schwierig und entarten zur Grausamkeit. Vor Not verwüsten wir den Raum, den wir erreichen können, mit dem Trieb, belanglose Worte zu krönen. Wir wollen keine Hindernisse kennen und alle Hindernisse reißen wir nieder. Schlagen tot, rotten aus. Weil wir fürchten, kostbare Zeit zu verlieren. Und den Gesetzen des Lebens nicht mehr trauen." *1

1948, als der Zweite Weltkrieg noch in frischer Erinnerung war, schrieb Jahn :

"Die Greuel, die geschahen, die wir erlebt haben, dass unschuldige Kinder mit brennendem Phosphor übergossen wurden, ohne dass eine göttliche Allmacht oder menschliches Mitleid es verhinderte, geben mir recht : 'Der Mensch ist zu allem fähig.'" *2

Jahn entschuldigt immer wieder die Gewalttätigkeit der Leidenschaft, der Liebe; denn ihr ist der Mensch restlos ausgeliefert. Doch für die kalte Grausamkeit aus einem Zweckdenken heraus anerkennt der Dichter keine Begründung; auch und vor allem nicht das übergeordnete Interesse des Staates, der "Bürokratie", auf die er den Staat verächtlich zu reduzieren pflegte. Dieser kalten Grausamkeit der Gefängnisse und Kriege stellt er die blinde Gewalt des Tieres gegenüber, das aus dem Zwang, sich zu ernähren, tötet :

"Kann der Vergleich zwischen dem Leib einer Löwin und den Gebärden eines Henkerknechtes bestehen ? Du beleidigst den Adel des Tieres, wenn du an hässliche, grausame Hände denkst, an Augen voll Tod, an Schösse, die nach Huren stinken", sagt Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus". Er fährt dann fort :

"Ein Vergleich mag dir gegönnt sein : du kannst den Mörder nennen, der seine Liebste ersticht. Seine Tat aber macht unser Leben nicht unsicher. Dunkelheit hat das Blut über uns gebracht, das unschuldig und ohne Liebe vergossen wurde." *3

Die zweckbedingte, kalte, unentschuld bare Grausamkeit des Menschen

*1 : "Dramen II" S.108 : vergleiche die frappierende Uebereinstimmung mit "Strassenecke. Ein Ort. Eine Handlung" aus dem gleichen Jahre (1931), wo der Neger James u.a. sagt : "Die Zahl Mensch will sich um die Erde, auf die Erde lagern. Sie will überall gleichzeitig sein. Sie will den Pulsschlag aller Erdteile verspüren. Sie will keine Hindernisse kennen. Und alle Hindernisse reisst sie nieder. Schlägt tot, rottet die Landschaft aus und ersetzt sie durch sehr fragwürdige Eisenkonstruktionen..." "Dramen II" S. 108

*2 : "Mein Werden und mein Werk" S.97 : (es ist merkwürdig, dass Jahn, wenn er von den Greueln des Zweiten Weltkrieges spricht, wenigstens verhält sich das in seinen Briefwechsel aus den Jahren nach dem Kriege so, die Verbrechen der deutschen Seite fast immer unerwähnt lässt, und dafür umso mehr die amerikanischen und englischen Vergehen anprangert.) *3 : "Dramen I" S.150/51

wird für Jahn am deutlichsten im Verhalten des Menschen den Tieren gegenüber. Statt das Tier in einer sinnlich empfundenen Ganzheitlichkeit der Schöpfung als 'Mitgeschöpf' zu achten, opferter es seinem Fortschritt und seiner Zivilisation.

Fortschritt und Zivilisation

Die Zivilisation ist für Jahn der sichtbare Ausdruck eines Zweckdenkens, mit dem die Menschheit ihren eigenen Untergang vorbereitet. Jahn sieht von der modernen Zivilisation eine direkte Linie zur Gotik, mit der für ihn die "Entsinnlichung" des Menschen ihren Anfang genommen hat. Deshalb nennt er bisweilen den modernen Menschen pauschal einen "gotischen Menschen"*1. Es scheint dem Dichter prinzipiell jede Zweckmässigkeit, jede Nützlichkeit verdächtig gewesen zu sein, in seiner "monumentalen Baukunst" vor allem wollte er dem modernen Zweckdenken eine sinnliche, zweckfreie Kunst gegenüberstellen :

"Nur Gott und den elementar-leiblichen Gesetzen in uns können Bauwerke frei vom Motiv, vom Zweck, errichtet werden. Das Motiv, diese ekelhafte Aufschrift über Inhalt und Leere, die mein grosser Gefahrte von seinen Statuen abriess, war es, die es der Mittelmässigkeit, den gelehrigen Schülern ermöglichte, herrschend zu sein." *2

Aber nicht nur in der Kunst, in allen Lebensbereichen sah Jahn im Nützlichkeitsdenken der modernen Zivilisation eine Gefahr.

Menke sagt in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" zu seinem Assistenten:

"Um ein unbegreifliches Nützlichkeitsprinzip aufrechtzuerhalten, unterwirft man Mensch, Tier und Landschaft unter dem Himmel einem Joch, das ohne Aussicht furchtbar ist." *3

Es wäre falsch, Jahn's Abscheu vor der Zivilisation nur als Rückfall in eine romantische Weltflucht zu verstehen. Sein Werk ist eher, wie Hans Wolfheim schreibt, "ein Protest gegen die Bedrohung des Lebens durch zivilisatorische Ausbeutung, ein Protest gegen die Verwüstung der ganzen Schöpfung."*4

Neben der Ablehnung des Zweckdenkens gründet sich Jahn's Gegnerschaft zur Zivilisation auf seine Liebe zu den Tieren und vor allem auf die etwas im Widerspruch zu seiner Vorstellung von der völligen Determiniertheit des Menschen stehende Forderung einer erstrebenswerten schrankenlosen individuellen Freiheit. Auch mit

*1 : in "Von der Wirklichkeit" (1924/nach Typoskript Jahn's) Dort heisst es auch: "Mit der Gotik begann die Entwirklichung Europas, seine Entsinnlichung, begann der Gedanke, 'das Gefühl an sich', die Spaltung in Leib und Seele sich zu verbreiten. *2 : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.7/8
*3 : "Dramen I" S.311 *4 : "Hans Henny Jahn. Tragiker der Schöpfung" S.53

dem engeren Problemkreis der vorliegenden Studie hängt Jahnn's Ablehnung der Zivilisation eng zusammen : mit dem Verhältnis des Menschen zum Tode. Die moderne Zivilisation ist es nämlich, die es mit sich gebracht hat, dass keine überzeitlich dauernden Werte mehr geschaffen werden, und so die Erinnerung an eine Generation mit ihrem Aussterben untergeht.

"Es gibt keine Dauerwerte mehr, nichts mehr von jenem Arbeitspotential, das früher so grossartig gespeichert wurde. Ein grosser Dampfer ist in sieben Jahren verbraucht, die ganze ungeheure Arbeitsleistung der Erbauer, vom Nietenwärmer bis zum Ingenieur, ist nach dieser Zeit verschlissen, verschwunden, für die Katze.(...) Der Verschleiss ist ungeheuer, aber es schaut nichts dabei heraus als die Befriedigung der momentanen Notdurft.(...) Wo ist eigentlich die Leistung der letzten Generation ? Nichts ist geblieben, ausser dem, was ein paar Verrückte gemacht haben." *1

Jahnn erblickt in der Zivilisation einen Frevel an der Natur, an Mensch und Tier. Der Mensch breitet seine Zivilisation über die Erde aus und zerstört damit die letzten unberührten Naturbezirke und nimmt dem Tier den Lebensraum. In dieser Hinsicht "widerspricht" die Zivilisation "der Bahn der Sterne", wie Doktor Menke sagt, "folglich ist sie schlecht, ganz und gar im Widerspruch mit dem Ziel einer höheren Macht." *2 Zivilisation bedeutet einen Eingriff in die unsichtbare Harmonie der Welten. Nur in der Stille des Waldes und in der Begegnung mit dem freien Menschen und dem in seiner natürlichen Umgebung lebenden Tier, in der Einsamkeit und Ruhe ist es noch möglich, sie, diese heimliche Weltenharmonie hinter dem "Fürchterlichen" einer Welt von "Fressen und Gefressenwerden" zu erahnen. Die Zivilisation raubt dem Menschen diese beschauliche, unberührte Welt und lässt ihn, so Jahnn, zum gleichgeschalteten Teil einer stumpf dahinvegetierenden Masse werden. Fortschritt wird damit vor allem ein "Fortschritt zur Verameisung". So schreibt Jahnn etwa an einen Freund im Zusammenhang mit einer Diskussion über Ideologien :

"Der Mensch taugt nichts, er versteht nicht zu leben, er versteht nur zu verameisen." *3

Das System, die "Bürokratie" ist es vor allem, die Jahnn als Schreckgespenst eines falsch verstandenen Fortschritts auf die Menschheit zukommen sieht, und die eine "Verameisung" herbeiführt.

*1 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.37 *2 : "Dramen I" S.312 : "Die Zivilisation widerspricht der Bahn der Sterne, folglich ist sie schlecht, ganz und gar im Widerspruch mit dem Ziel einer höheren Macht."

*3 : an Hans Harro von Veltheim, 28.12.1949

"Der Zusammenschluss der Menschen zur Menschheit mit bestimmten Zwecken und Zielen fördert die Grausamkeit",

sagt Aburiel in "Thomas Chatterton" zur Titelgestalt und wird deutlicher, wenn er hinzufügt :

"Man schreitet fort von der Sklaverei zur Inquisition, von der Inquisition zum Krieg, vom Krieg zur Bürokratie, von der Bürokratie zur Sklaverei. Es ist eine Spirale, die irgendwo in der Tiefe, in der grössten Dunkelheit endet." *1

Der 'feiste Tod' im "Neuen Lübecker Totentanz verkündet :

"...Das blutbespritzte Schreckbild eines Tyrannen ist abgeschafft. Das Schicksal hat nicht mehr den Namen eines Menschen, es heisst System." *2

So bedeutet, vor allem für den späteren Jahnn, technischer und zivilisatorischer Fortschritt und die damit zusammenhängende grössere Macht der bürokratischen Apparate schlechthin einen "Rückschritt". 1956 schrieb er :

"Ich sehe die Möglichkeit eines Zeitabschnittes, in dem der Mensch weitere selbstverständliche Rechte verliert, in weitere Abhängigkeit von der Bürokratie gerät, wo die Nummer auf dem Anzug eines Fabrikarbeiters der umfassende Ausdruck seiner Existenz wird. Ja, mehr als bisher kann der Einzelne das Recht auf sein Leben verlieren, also in das Maximum des Zwangs eingehen. Es wäre nicht das erstemal, dass die Menschheit in unerquickliche Frühformen ihrer Entwicklung zurückfällt." *3

Einen Zwang in Richtung des Kollektivismus glaubte Jahnn bereits in der zunehmenden Entfremdung des Menschen von den natürlichen Lebensgrundlagen zu sehen :

"Der gewaltige Sadismus, der hinter den Zivilisationen steht, der die Feuerbrände entfacht, nistet unbemerkt im Einzelnen, weil dieser seiner 'Konstitution', seines Lebensgrundes entfremdet ist, ja das Verbot bekommen hat, er selbst zu sein - gezwungen wird, eine Nummer im Ameisenhaufen der Bürokratien zu werden." *4

Die durch die innere Sekretion bestimmte Konstitution, die den Menschen zum "Schauplatz" macht und seine Willensfreiheit einengt, wird damit zum "eigentlichen Lebensgrund", den es vor dem noch grösseren Uebel der totalen Abhängigkeit von aussen, von der "Bürokratie", zu retten gilt. "Sich selbst sein" würde dann bedeuten, 'ein individueller Schauplatz' sein, ein zwar nicht völlig unabhängiges, aber doch in den möglichen Grenzen noch individuelles Wesen, das jenem "Fortschreiten hin zur Verameisung, zum Konformismus", das Jahnn "gleichermassen in den Reichen des Ostens und des Westens"*5 zu erkennen glaubte, Trotz bietet und jene "einfachen Dinge" lebt, von denen Pastor Magnus auf dem Sterbebett spricht.*6 Dieses "Fortschreiten"

*1: "Dramen II" S.652 *2 : a.a.o. S.123 *3 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S. 172 *4 : "Vereinsamung der Dichtung" S.262

*5 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.149 : "Der Fortschritt, von dem allerorten geredet und geschrieben wird, ist alles in allem - erkennbar - ein Fortschreiten hin zur Verameisung, zur Kollektivierung, zum Konformismus, zum Auslösen des Individuums, gleichermassen in den Reichen des Ostens wie des Westens." *6 : darauf wird im zweiten Teil zurückzukommen sein.

zur "Verameisung" kann aber für Jahnn nur aufgehalten werden, wenn es gelingt, die Fruchtbarkeit des Menschen einzudämmen oder wenn sich, wie die Menschen in Jahnn's Werken das tun, wenigstens der Einzelne der Fruchtbarkeit widersetzt. "Es wird eine Zeit kommen," sagt Tutein in der "Niederschrift", "wo man der Vermehrung fluchen wird, Denn sie ist die Ursache der Armut und der Kriege..."*1 Der aus dem unheilvollen Dualismus erwachsende "Zwang des Geschlechts" steht für Jahnn so in unmittelbarer Beziehung zum Uebel der Zivilisation und der damit verbundenen Vermassung und der Kollektivierung des Menschen.

Fragwürdiger menschlicher Verstand

Angesichts der Determiniertheit des Menschen durch äussere und innere Faktoren (innere Konstitution, Zwang des Geschlechts, Schmerz, Alter, Tod) einerseits und der Fragwürdigkeit zivilisatorischen Fortschritts und der dadurch nicht humaner gewordenen Menschheit andererseits ist es nur folgerichtig, wenn Jahnn auch die menschliche Vernunft als solche in Frage stellt. Sie ist es ja, die hinter dem unseligen Fortschritt steht, auf sie berufen sich die "Bükratien", wenn sie die ohnehin fragwürdige Freiheit der Menschen noch weiter beschneiden.

"Wahrscheinlich ist das menschliche Hirn falsch konstruiert",*2 schreibt Jahnn 1941 an Walter Muschg, und einige Jahre früher heisst es in einem Brief des Dichters an Oskar Loerke :

"Ich ahnte, dass das menschliche Hirn eine Fehlkonstruktion ist."*3 Während im Drama "Des Buches erstes und letztes Blatt" das "Reflektieren" pauschal als "Trieb ins Negative"*4 bezeichnet wird, versucht Gustav Anias Horn im 1936 entstandenen "Holzschiff" wieder mit Hilfe der Vernunft das Leben zu meistern. Aber sein Glaube an die Vernunft, seine Ueberzeugung, dass der menschliche Verstand ihm helfen würde, das sich über ihm zusammenbrauende Verhängnis zu bewältigen, führt in die Katastrophe des Schiffsuntergangs und ist Ursache für den abenteuerlichen Weg, den Horns Leben fürderhin nehmen sollte. Resigniert stellt der Gereifte im stimmungsmässig offensichtlich auch durch den Zweiten Weltkrieg mitgeprägten zweiten

*1 : "Niederschrift II" S.108 *2 : 3.10.1939 *3 : undatiert, um 1925

*4 : "Des Buches erstes und letztes Blatt. Der Prolog" Fragment um 1920

"Dramen I" S.674/5 : Peter : "Da liegst du hilflos auf dem Strand deiner seichten Rhetorik. Ich produziere mich in einem neuen Wort: der Trieb." Hans : "Wovon ist der das Gegenteil ?" Peter : "Von der Kanaille." Hans : "So besitzt die keinen Trieb ?" Peter : "Dummkopf! Sie hat den Trieb ins Negative, sie reflektiert."

Teil der Trilogie, in der "Niederschrift", fest :

"...das Hirn, diese schlechteste, blecherne Maschine, von Menschen erfunden, ausleierbar, billigstes Fabrikat, die das Unwahrscheinliche, das Ungewisse, das nie Zutreffende erfindet, das Triebwerk falscher Voraus-sagen, verfehlter Prophezeiungen - mit ungenügender Hemmung, verfehlter Abstellvorrichtung, durchaus fehlerhaft - fällt unter dem Schädeldach zusammen, zutode gesurrt. Grau und rostig fällt es zusammen. Was sind dann noch Gedanken ? Und warum sollten sie auferstehen ? Wiedergeboren werden ? In gleicher Unvollkommenheit, unzulänglich, blechern ? *1

Die Fragwürdigkeit des Verstandes bringt es mit sich, dass es dem Menschen unmöglich ist, zu einer wirklichen Selbsterkenntnis zu gelangen und eine 'wahre Erkenntnis' von der Welt als ganzer zu haben. Immer bleibt der Mensch in Jahns Welt sich selbst rätselhaft, und das Wissen um Welt und Dasein ist "Auswahlgelehrsamkeit". Nicht erkennen kann der Mensch Jahns die Welt, er kann sie nur noch fühlen, ahnen, denn der Verstand ist ihm kein verlässliches Hilfsmittel mehr.

Horn notiert in sein Tagebuch :

"Wir besitzen ja nichts. Wir sind nicht das, was in uns verdaut wird. Wir sind nicht das, was in uns gedacht wird. Wir sind nicht das, was in uns gefühlt und erlebt wird. Oder doch nur kleine Teile davon. Wer sind wir ? Was sind wir ? Woher kommen die Worte ? Die Musiken ? Der griechische Marmor ? Die Pinselwelt der Maler ? " *2

Wenn hier davon die Rede ist, dass nicht wir selbst denken, fühlen und erleben, sondern dass in uns gedacht, gefühlt und erlebt w i r d, so ist damit jene "Zerlösung des Ichbewusstseins", von der Horn an anderer Stelle *3 schreibt, und die er als Resultat der hormonalen Veränderbarkeit des Menschen betrachtet, bereits als Tatsache genommen. Eine Selbsterkenntnis ist dann auch deshalb unmöglich, weil es im eigentlichen Sinne gar kein Selbst mehr zu erkennen gibt. In seinem Vortrag "Ueber den Anlass" aus dem Jahre 1952 ist Jahn näher auf das Problem der Selbsterkenntnis eingegangen. Er fragt sich :

"Wann ist der Mensch der Eigentliche ? - Als Ungeborener ? Als Kind ? In der Pubeszenz ? In der grössten physischen Entfaltung ? In der Zone der Arbeit, der Vernunft, der Liebe ? In der Freude, im Kummer ? In der Tragik des Alterns ? In der Krankheit oder in verschütteten Träumen ? Wann ist er er selbst ? In welcher Stunde ? "

Der Dichter gibt darauf die Antwort :

"Er ist verzettelt in allen Augenblicken seines Daseins. Und im kleinsten Abschnitt wiederum der Ganze." *4

Vier Jahre später äussert sich Jahn ähnlich, wenn er schreibt :

*1 : "Niederschrift II" S.38 *2 : "Niederschrift I" S. 740/41

*3 : "Niederschrift II" S.205 : "Wenn es möglich ist, dass wir mit ein paar Tropfe eines Stoffes die Brunst eines Tieres hervorrufen oder unterdrücken können - dann ist die Tür zu allen künstlichen Veränderungen aufgerissen. Dann ist die Zerlösung unseres Ichbewusstseins zum wenigsten eingeleitet - und die Konstante, mit der die Richter und die Diener des Glaubens rechnen, zerbrochen." *4 : S.29

"Wir erkennen immer nur kurze Abschnitte der Abläufe und ziehen daraus kurze Schlüsse. Wir erkennen nicht einmal, wann, in welchem Alter, unter welcher Beschaffenheit wir wir selber, die Eigentlichen, sind." *1

Jahnn vergleicht die Selbsterkenntnis mit der Erkenntnis des "Ablauf", des "Kreislaufs". Wie die über allem stehende Einheitlichkeit der Harmonie eines ewigen Kreislaufs nur schwer hinter dem für den Einzelnen "fürchterlichen" "Ablauf" erkannt werden kann, so kann der Einzelne auch immer nur Einzelheiten seiner selbst erkennen und nur in besonderen Situationen - die Rolle der Sexualität und der Erinnerung wird in diesem Zusammenhang zu untersuchen sein -, sich selbst, sein eigentliches Wesen erahnen. Verschiedene gewichtige Selbstzeugnisse des Dichters Jahnn lassen nämlich vermuten, dass er trotz seinem Wissen um die Inkonstanz der menschlichen Persönlichkeit und trotz den Schwierigkeiten, die sich einer Selbsterkenntnis in den Weg legen, letztlich doch an ein verborgenes beständiges Ich geglaubt hat. Abgesehen davon, dass in fast allen "Theorien" Jahnn's ein beständiges Ich die wichtigste Voraussetzung ist - auf weiten Gebieten vor allem seiner Kunsttheorie und in seinem Verhältnis zum Tode wird ein beständiges Ich geradezu zur einzigen Instanz gemacht -, gibt es für Jahnn in einem mythisch-irrationalen Bereich ein zwar beständiges, aber unpersönliches Ich, das seine Identität in der ständigen Wiederholung eines mythischen Grundmusters zu behaupten vermag. Davon wird bei der Behandlung des Todesproblems ausführlich die Rede sein. Wie es dem Menschen unmöglich ist, sich selbst zu erkennen, weil er immer nur Teilabschnitte, Momente, erkennen kann, so kann er auch die Welt als ganze niemals erkennen, all sein Wissen bleibt immer "Auswahlgelehrsamkeit". Dies betrifft nun nicht etwa nur die Erkenntnis der "Abläufe" und der "Wiederholungen", sondern erstreckt sich auf alle Wissensgebiete. Am 28.11.1934 schrieb Jahnn auf Bornholm in sein Tagebuch :

"Die Allgemeinbildung vermag sich nicht mehr zu orientieren. Die Auswahlgelehrsamkeit beherrscht die papierene Wahrheit." *2

Aus einer gewissen Resignation über dieses Nichtwissenkönnen heraus ist Horns "bedingungslose Demut" zu verstehen. Zu Lien sagt er einmal :

"...es gibt auch in mir immer wieder eine Demut, eine bedingungslose Demut, denn ich weiss, dass wir von dieser Welt nichts wissen." *3

*1 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.147 *2 : "Bornholmer Tagebuch", Handschrift, siehe Bibliographie
*3 : "Niederschrift II" S.629

Die "Auswahlgelehrsamkeit" verkündet auch deswegen eine "papierene Wahrheit", weil es nach Jahn nur für die mittelmässigen Dinge Worte gibt. "Die wirklichen Dinge, die grossen, unfassbaren", schreibt der Dichter in seinem ersten Exil in Norwegen, "haben keine Worte für sich, man kann sie nicht nennen, denn bald sind sie so und danach anders."^{*1} Zu diesen "wirklichen Dingen" gehört in erster Linie die nur schwer erkennbare alles durchströmende "Harmonie der Welten", die Horn in "Fluss ohne Ufer" "das Phantom hinter den Dingen, das Eigentliche, die sonderbaren Dimensionen aus Blei und Licht"^{*2} nennt, und in der in für den Menschen rätselhafter Weise die Gegensätze zwischen Mann und Frau, Tier und Mensch, Jung und Alt, ja sogar die Gegensätze zwischen Leben und Tod aufgehoben sind. Es ist jene "andere Welt", die Welt hinter der "Auswahlgelehrsamkeit", von der Horn zu wissen glaubt, dass er daraus auch durch den Tod "gar nicht entfernt werden kann."^{*2} So sehr kann diese geahnte "andere Wirklichkeit" für Horn (und auch, wie wir sehen werden, für Jahn selbst) bisweilen Konturen gewinnen, dass er schreiben kann: "Ich halte das Wirkliche sehr oft für einen Missgriff der Erscheinung."^{*2}

Aber diese Euphorie beschränkt sich auf ganz wenige Augenblicke im Leben der jahnnschen Menschen, nur für Momente erkennen sie das "Eigentliche" hinter den Dingen, dann sind sie wieder völlig im Banne des "Kreislaufs des Fürchterlichen". Die 'Wirklichkeit' der Harmonie bleibt für sie immer etwas rein Theoretisches; zu abgrundtief ist ihre Todesangst, als dass sie eine Harmonie bejahen könnten, die zugleich immer ihren eigenen Tod, das Erlöschen ihrer Individualität mit einschliesst und sich ihnen nicht als Harmonie, sondern als "Fressen und Gefressenwerden" zeigt. So besitzt der Mensch letztlich keinen Schlüssel zu jener rätselhaften, "eigentlichen Welt", der Zufall gilt ihm als oberstes Gesetz, dem alle sichtbaren Phänomene scheinbar preisgegeben sind, der alles als chaotisch, ungeordnet, zufällig erscheinen lässt und dem Menschen nur eine "Auswahlgelehrsamkeit" ermöglicht.

Es steht so in Jahnns Weltbetrachtung ein hoffnungslos determinierter Mensch als "Schauplatz" von Lust und Schmerz, Alter und Tod, mit einem "falsch konstruierten Gehirn", mit dem er sein Verhängnis noch

*1 : "Norwegische Tagebücher" Teil III 6.3.1916 (Handschrift)

*2 : "Niederschrift II" S.630

vergrössert, statt es zu vermindern, einer Welt des "Fürchterlichen" gegenüber, die ihm sein unausweichliches, offensichtlich durch den Zufall bestimmtes Schicksal in ihrem steten "Fressen und Gefressenwerden" ständig vor Augen hält. Nur in seltenen Momenten ist es wenigen Menschen möglich, hinter all dem Entsetzlichen die "eigentliche Wirklichkeit", die "Harmonie der Welten" zu erahnen, aber nicht zu bejahen; zu schnell sinkt der Mensch wieder zurück, denn nicht seinetwegen ist die Harmonie da, sie ruht in sich selbst und ist dem Menschen gegenüber grenzenlos gleichgültig.

Es herrscht somit als Grundstimmung in Jahnns Weltbild ein aus dem unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen bedingungsloser Lebensbejahung und dem Bewusstsein von der schnellen Vergänglichkeit allen Daseins geborener dunkler Pessimismus vor.

Was Jahnns und die Menschen seiner Dichtung in dieser Situation den unerbittlichen Zwängen entgegensetzen, wie sie die Welt zu bewältigen versuchen, soll der folgende Abschnitt deutlich machen.

B) Jahnns Weltentwurf : der Neue Mensch

Wie für zahlreiche seiner Altersgenossen war für Jahnns die Ernüchterung des Ersten Weltkriegs und der nachfolgenden Krisenzeit nicht Grund zur Resignation, sondern Grund zur Hoffnung, dass ein neuer, jugendlicher Mensch die Lehre aus der Vergangenheit ziehen werde, dass dem Hereinbrechen einer 'Neuen Zeit' nichts mehr im Wege stehe. Jahnns wollte in diesen Jahren den als beengend empfundenen Rahmen des rein dichterischen Schaffens überspringen und seine Ideen in einer Art heidnischen Religion in die Tat umgesetzt wissen. "...wir können doch nicht immer und immer wieder unsere Seele mit einer Theorie retten wollen. Wir brauchen doch auch Erscheinungen, und wäre es nur der Anblick von Tempeln und Steinkaskaden...",^{*1} heisst es in einem Aufsatz Jahnns aus dieser Zeit. Der Ausbruch aus der Welt des Aesthetischen in die Wirklichkeit war seiner utopischen Natur nach zum vornherein zum Scheitern verurteilt; die neue Art Mensch, die sich Jahnns vorstellte, war so sehr archaisch-mythischen Vorbildern nachgestaltet, dass es sie, wenn überhaupt, nur in grauer Vorzeit hätte geben können. Dessen ungeachtet sind die Vorstellungen, die mit dem Namen "Ugrino" verbunden sind, in unserem Zusammenhang von grossem Interesse, da alle mehr oder weniger Eingang auch in Jahnns Dichtung gefunden haben. Ugrino war, bewusst vereinfachend gesagt, ein erster Versuch

*1 : "Von der Wirklichkeit" o.S. Typoskript Jahnns von 1924 (siehe Bibliographie)

Jahnn's, seine dichterische Weltvorstellung Wirklichkeit werden zu lassen.

Die Hoffnung auf einen "Neuen Menschen" beschränkt sich nicht auf Jahnn's Ugrino-Periode, vielmehr bestimmt sie schon vor dieser Zeit und auch noch lange nach dem Scheitern der "Glaubensgemeinde Ugrino", hauptsächlich wieder in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, als der Dichter eine ähnliche Aufbruchstimmung wie nach dem Ersten Weltkrieg zu erkennen glaubte, sein Denken entscheidend. Seine Figuren haben, abstrahiert man das Phantasiegeranke und die Abstrusitäten, auch später, als Jahnn die Hoffnung auf eine Verwirklichung seiner Idee vom "Neuen Menschen" längst aufgegeben hat, noch Modellcharakter, sie sind, trotz und gerade ihrer stark autobiographisch-subjektiven Züge wegen, Prototypen einer neuen Art Mensch, einer Art Mensch, wie es jedoch immer nur einen einzigen geben konnte: Hans Henny Jahnn selbst.

Es drängt sich hier die Frage auf, wie sich ein seinem Wesen nach optimistischer Entwurf eines "Neuen Menschen" mit Jahnn's tragischer Erfahrung der Wirklichkeit als unabänderlichem "Kreislauf von Fressen und Gefressenwerden" und mit seiner Erkenntnis vom Menschen als völlig determiniertem "Schauplatz des Schicksals" verträgt. Der Widerspruch lässt sich nicht entschärfen, es ist der Widerspruch zwischen Vitalismus und finsterstem Pessimismus, dem wir bei Jahnn auf Schritt und Tritt begegnen. Es bleibt als einzige mögliche Antwort das 'Trotzdem': die Menschen in Jahnn's Dichtung widersetzen sich dem "Kreislauf" und versuchen aus ihrer Determinierung auszubrechen, obwohl sie wissen, dass sie schliesslich unterliegen werden. Jahnn's "Neuer Mensch" ist ein Experiment angesichts restlos geklärter Tatsachen, es ist ein Versuch, das zum vornherein als unmöglich Erkannte doch noch zu vollbringen.

1. Die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Einheit des Menschen mit dem Schöpfungsganzen: das "Unglück einer späten Geburt"*1

Der Entsinnlichung des Menschen, dem Dualismus von Geist und Körper und der als unselig empfundenen Zivilisation stellt Jahnn sein Programm einer Rückkehr zum archaischen, mit der Natur und allen Geschöpfen noch innig verbundenen Menschen gegenüber. Der Dichter glaubt, diesen ganzheitlichen Menschen in der grossen Zeit der Babylonier und Ägypter vorgebildet zu finden, sein goldenes Zeitalter

*1: "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.376: Ulrich zu Frau Menke: "Ich fühle zum ersten Male das Unglück unserer späten Geburt."

fällt also in eine Epoche, aus der sich, was für Jahnn ausserordentlich wichtig ist, bis auf den heutigen Tag steinerne Zeugen und literarische Texte erhalten haben.

Bis zum Extremfall des gemeinsamen Verwesens mit Tieren oder anderen Menschen als Kompensation für das Getrenntseinmüssen während des Lebens lassen sich viele Motive im jahnnischen Werk auf diese Sehnsucht nach Wiedervereintsein mit der ganzen Schöpfung hin deuten. Jahnn empfindet die Sehnsucht nach Einheitlichkeit als allgemein menschliches Bedürfnis, so ist zum Beispiel für ihn auch der Wunsch nach geschlechtlicher Einheitlichkeit ein für alle Menschen feststellbares Verlangen :

"Wir alle lieben Hermaphrodit - wenn wir uns bis auf den Grund der Seele prüfen" , *1

sagt Tutein zu Horn in der "Niederschrift". In Richtung auf die ersehnte Einheitlichkeit von Mensch und Tier weist das öfters verwendete Motiv des Kentauren. Horn sagt von seiner "Kleinen Sinfonie":

"Wer aber unter den Hörern wird den schweren und üppigen Traum des Kentauren ahnen ? *2

Es berührt sich die Sehnsucht nach der Rückkehr zum Archaischen eng mit Jahnn's Tierliebe. Der Dichter sah im Tier noch einen Vertreter jener Schöpfungseinheit, die er ersehnte, und sah es geradezu als seine "eigene Rolle" an, "für die Tiere einzutreten." *3 Demgegenüber ist Jahnn in seiner Beurteilung der Rolle des Menschen nie ganz über jene extreme Position hinweggekommen, die er in frühester Jugend einnahm, als er "die Menschheit mit Stumpf und Stiel ... in die Luft ... sprengen" wollte und die Ansicht verteidigte, "dass der Mensch das verabscheuungswürdigste aller Geschöpfe sei, dass nur die vom Menschen unberührte Natur gross und alles vom Menschen Geschaffene schlecht" *4 sei. Jahnn blieb dabei, dass "das Verhältnis des Menschen zur Schöpfung ungeklärt, verschroben" *5 sei. Immer wieder stellt er dem heutigen Menschen die archaische Welt des Gilgameschepos gegenüber, er macht das alte Epos geradezu zum Modell von "Fluss ohne Ufer" und zitiert es auch in "Perrudja" und seinen anderen Epen und sogar in den Dramen immer wieder. Das dabei sichtbar werdende Ungenügen an der Gegenwart wird nicht verdrängt, sondern ist immer voll im Bewusstsein des Dichters:

"Gewiss, der altertümliche Geruch der mesopotamischen Erde, diese noch von der Schöpfung schwere Zeit, in der es in den Tempeln noch Tierdung gab, entsprach meinem dürftigen Dasein inmitten des papierenen Zeitalters nicht...", *6

*1 : "Niederschrift II" S.75 *2 : a.a.O.S.428 *3 : Brief an Ludwig Voss, 16.8.42

*4 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.69 *5 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.169

*6 : "Niederschrift II" S.684

schreibt Horn in der "Niederschrift". Ganz in diesem Sinne kann der Knabe Ulrich in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" zu Frau Menke, nachdem diese die Zerstörung und Beraubung urzeitlicher Grabbauten bejammert hat, sagen :

"Ich fühle zum ersten Male das Unglück unserer späten Geburt." *1

"Das Unglück unserer späten Geburt", ein Motto, das über Jahnn's gesamtem Schaffen stehen könnte. Es ruft jenen anderen Satz in Erinnerung, den Jahnn 1948 an Helwig schrieb :

"Was ich schreibe, steht nur in Beziehung zu einer Welt, die es nicht gibt, die sich auch nicht formen wird - die ich in Wirklichkeit vor ein paar Jahrtausenden verpasst habe." *2

Das Archaische des Verbundenseins mit dem Schöpfungsstrom stellt Jahnn immer wieder der Zivilisation des heutigen Menschen gegenüber. Er sieht, wie wir bereits gezeigt haben, die Zivilisation als eine Fehlentwicklung an, die seiner Meinung nach nur in den völligen Untergang führen kann. Mit den Worten des 'feisten Todes' aus dem "Neuen Lübecker Totentanz" wollen wir noch einmal ein Beispiel für die Verdammung der Zivilisation durch Hans Henny Jahnn anführen. Der 'feiste Tod' spricht vom "Untergang der weissen Rassen. Und auch anderer." :

"Es hat sie eignes Netz umgarnt. Sie sind vom Boden abgedrängt, von guter Luft. Sie können bei gefüllten Scheunen verhungern. Erkrankten an der Trefflichkeit und Vielfalt ihrer Medicinen. Beim goldenen Zirpen genauer Maschinen verfälschen sie den Genuss der Liebe und überwinden den sichern Instinkt ihrer Kaldaunen, Wie alles Fleisch verachten sie das eigene." *3

Diesem 'Abgedrängtsein vom Boden' stellt Jahnn die ersehnte Ganzheitlichkeit des Menschen gegenüber, die den Dualismus in jeder Form und speziell den Dualismus von Körper und Seele überwinden soll. Um dieses Ziel zu erreichen, verweist er auf das Instinktive, auf das elementar Triebliche im Menschen hin und ruft immer wieder jene dem Menschen im Tiefsten bewussten Pole in Erinnerung, die das Leben mit dem ewigen "Kreislauf" in nächste Berührung bringen: Geburt und Tod.

"Wir Menschen sind alle durch die Menschheit gegangen, durch ihr Blut. Wir alle tragen die Spuren der grausamen Erleuchtungen und Knechtungen in uns. Sie liegen nicht hinter uns, trotz der Veränderungen der Gebräuche der Europäer untereinander. Es gibt Stunden, die uns anfassen, dich und mich. Wir doch schwinden dahin wie unsere Vorfahren. Wir doch haben Sehnsüchte. Wir doch sind nicht leidenschaftslos. Wir doch denken Verbrechen. Welche Frau weiss nicht, dass, wenn sie gebiert, sie von sich selbst, von ihrer Schönheit abgibt an eine andere Generation, von der sie ausgeschlossen ist." *4

*1 : "Dramen I" S.376

*2 : "Briefe um ein Werk" S. 45 26.2.1948

*3 : "Dramen II" S.124

*4 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" S.739

lischen Forderung nach demütigem Mitleiden mit der gequälten Kreatur verbunden wäre, wenn die Idee von der wiedervereinten Schöpfung nicht eine tief moralische Utopie wäre. Hans Erich Nossack hat in seinem Gedenkartikel auf Jahn im Jahrbuch der Mainzer Akademie in dieser "Sehnsucht nach Wiedervereintsein mit der reinen Kreatur"^{*1}, wie Nossack es formuliert, das Hauptmotiv von Jahnns gesamter Dichtung gesehen. Das Motiv ist nicht neu, es kommt, um nur ein Beispiel zu nennen, in Schellings Identitätsphilosophie bestimmt besser reflektiert zum Ausdruck. In Jahnns Sehnsucht nach Einheitlichkeit käme jedoch, wie wir später zu zeigen haben werden, im Vergleich zu Schelling zur "Aufhebung des Dualismus zwischen Gott und Welt, Seele und Leib, Subjekt und Objekt, Idee und Wirklichkeit"^{*2} - alles Punkte, die mit den Vorstellungen Jahnns übereinstimmen - als wesentliches Element noch die Aufhebung des Dualismus von Leben und Tod hinzu. Der Vergleich ist jedoch müßig, er vergleicht Unvergleichbares, da Jahn als Dichter in Bildern und Schelling als Philosoph in fest definierten Begriffen spricht. Die Gegenüberstellung von Jahnns Vorstellungen und Schellings Theorien zeigt jedoch deutlich, wie nahe der scheinbar resolut traditionsenthobene Jahn romantischen Gedankengut kommen kann.^{*3} Um nochmals auf unseren Vergleich zurückzukommen : wenn bei Schelling eine homogene Einheit von Seele und Leib angestrebt ist, wird bei Jahn, obwohl verbal auch die Homogenität Ziel ist, doch dem Leib eindeutig der Vorzug gegeben. Schirmbeck spricht sogar von einem "Antilogosprinzip" bei Jahn.^{*4}

2. Die Heiligkeit des Leibes und der eingeborenen Konstitution

Die Bevorzugung des Materiellen, Körperlichen, des Leibes und der Sphäre vor dem Geistigen, Seelischen, gipfelt bei Jahn in einer Art Heiligsprechung des Leibes. Der Leib des Menschen wird im Weltentwurf Jahnns in einer letzten Steigerung selbst Geist, selbst Seele, das "Fleisch" wird "Geist". Voraussetzung dafür ist Jahnns Ueberzeugung, dass die Existenz ewig, und nur die Gestalt, die

*1 : "Nachruf auf Hans Henny Jahn" S.44 *2 : Hermann Zeltner, "Philosophie und Dichtung" S.93 *3 : merkwürdige Parallelen lassen sich auch von Jahnns Kunsttheorie, die dem Genialen alle Autorität zuweist und in einer Art Kunstreligion die letzte noch akzeptierbare Metaphysik sehen will, zu Schellings Idee vom Aesthetischen als dem wahren und ewigen Organon der Philosophie ziehen.
*4 : "Die Formel und die Sinnlichkeit" S.217/18

Form, vergänglich ist. Der 'Gekreuzigte' in "Pastor Ephraim Magnus ruft Ephraim zu :

"Es gibt nicht die Variation aller Dinge. Die Frage kann nur lauten: Bist du oder bist du nicht ? " *1

Jahnns Intimus Gottlieb Harms schrieb 1921 über den Dichter :

"Er proklamiert als Künstler die Form, in der er schafft, als Mensch den Stoff, in dem er lebt, als etwas Ewiges, als mehr als einen Augenblicksgedanken Gottes. " *2

Im gleichen Artikel, der offensichtlich eher der Feder Jahnns selbst als der von Gottlieb Harms entstammt, heisst es über den

"Pastor Ephraim Magnus" :

"Der Strom, dem mit fanatischer Begeisterung alle Strudel der Gefühle im "Pastor E.Magnus" zujagen, ist die unter Tränen und Ringen jauchzende Bejahung der Schöpfungsform dieser Welt als mehr als Episode..." *3

Der Gedanke, "den Stoff, in dem er lebt, als etwas Ewiges" zu betrachten, durchzieht Jahnns ganzes Werk und ist Grundlage seiner Einstellung zum Tode.

In der Vorrede zu "Perrudja" baut der Dichter die Vorstellung von der Existenz als etwas Ewigem in seinen Entwurf vom "Neuen Menschen" ein :

"Für den Mutigen, der trotz Verwarnung das Buch liest, erhofft der Erzähler einen Gewinn: dass er die Anschauung von einer neuen Art Mensch gewinnt, die noch recht unbekannt. Die nicht eigentlich gestalt, vielmehr existent ist. Deren Lebensfunktionen unwichtig sind wie der Flügelschlag der Mücken in der Luft. Die ein Gesetz des Fleisches. ..." *4

Es ist schwierig zu beurteilen, wie die schauerliche Verwendung des gleichen Motivs des 'mehr Existenz als Gestalt' in Jahnns letztem veröffentlichten Werk, dem Roman "Die Nacht aus Blei", in Beziehung zu dieser "neuen Art Mensch" aus "Perrudja" zu setzen ist. Dort, in "Die Nacht aus Blei", zeigt sich nämlich, als Elvira, die Inhaberin eines zweifelhaften Etablissements, in das die Hauptgestalt des Romans, Matthieu, verschlagen wird, ihrem 'Groom' Eselchen, der als "liebliche Erscheinung" geschildert wird, die Litewka aufknöpft, dass sein Körper schwarz ist. Dann heisst es weiter :

"- Nicht dunkel wie der eines Negers..., sondern schwarz wie Russ, matt und schwarz, ein Stück menschengeformte duffe Kohle. ... Das Wesen war schwarz wie das Nichts, ein Loch in der Gravitation, Existenz ohne Gestalt." *5

Zwischen diesen beiden zitierten Textstellen liegen 27 Jahre: Jahnns Utopie vom "Neuen Menschen" war einer gänzlichen Resignation und einer Desillusionierung über eine Möglichkeit der Veränderung von Mensch und Welt zum Besseren hin gewichen. So kommt es, dass die Verwendung des Motivs "Existenz statt Gestalt" jetzt wie eine böse, sar-

*1 : "Dramen I" S.119 *2 : "Hans Henny Jahnn. Pastor Ephraim Magnus" S.44

*3 : a.a.O. S.43 *4 : "Perrudja I" S.9 *5 : "Die Nacht aus Blei" S.41

kastische Parodie auf jene frühere, optimistische Variante anmutet.

Zusammen mit dem "Stoff", dem "Fleisch", aus dem der Mensch und die Tiere bestehen, erklärte Jahn bald auch die innere Konstitution, die das Lebewesen einerseits zwar zum "Schauplatz des Schicksals" bestimmt und Ausdruck seiner völligen Determinierung ist, andererseits aber konstituierendes Element seiner Einmaligkeit, seiner Individualität ist, zu etwas Heiligem. Diese Auffassung hängt, wie zu zeigen sein wird, eng mit Jahnns Vorstellungen von der Geschlechtlichkeit als einer Kraft "jenseits der Verantwortung"*1 zusammen und berührt sich mit seinen 'Hormontheorien'.

1948, nachdem er über seine Züchterfolge und den Umgang mit einfachen Menschen auf seinem Bornholmer Bauernhof berichtet hatte, schrieb

Jahn :

"Wenn all das auch nur Anfänge waren, nichts Vollendetes, so habe ich doch die Einsicht gewonnen, dass jedes Lebewesen von der Heiligkeit der ihm eingeborenen Konstitution umgeben ist - und dass keine Aeusserungen - auch die abirrenden nicht, unnatürlich, verwerflich sind." *2

Noch 1956 klagte Jahn darüber, dass sich der Mensch "nicht ohne Vorbehalte zu der ihm eingeborenen Konstitution"*3 bekenne.

3. Der Mut zur Lebensbejahung

Wir sind bereits mehrmals auf die Tatsache gestossen, dass Jahn trotz seines finsternen Pessimismus das Leben uneingeschränkt bejaht haben muss. Zusammen mit dem Leib als alleinigem Symbol des Lebens und der eingeborenen Konstitution als Ausdruck von des Menschen zwar eng determinierter, aber doch durch die innere Sekretion von allen anderen Individuen abgehobener, einmaliger Existenz, musste für Jahn auch dem Leben selbst, dem Lebendigsein, etwas Heiliges anhaften. Die ausgeprägte Todesfurcht des Autors, die durch alle Werke geistert, musste ihm angesichts der Schrecken von Tod und Verwesung, die er sich immer wieder in den finstersten Farben ausmalt, das Leben schon als blosses Nochtasein als etwas Heiliges, Unwiederbringliches, erscheinen lassen.

"Die Natur ist schön trotz Geilheit und Verwesen ", *4 sagt Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn", nachdem er von einem Aufenthalt in der unberührten Bergwelt berichtet hat. In "Strassenecke. Ein Ort. Eine Handlung" setzt Jahn den "Täuschungen" die "eine Lösung, tierisch das heilige Leben zu tragen" entgegen, und im Gegensatz zu diesem "heiligen Leben" bezeichnet er "billige

*1: "An allen Ecken und Enden der Welt wird bestätigt, dass die Kraft, die sie (die Liebe) bedingt, jenseits einer persönlichen Verantwortung liegt." "Mein Werden und mein Werk" S.107 *2 : a.a.O.S.109 *3:"Der Mensch im Atomzeitalter" S.169 *4 : "Dramen I" S.356

Vorbilder", "Ordnungen", "Uebereinkünfte", Lehren", "Vernunft" und "das Gesetz" als den "Plunder, der uns zu Verbrechern macht." "Nur der Unerschrockene überwindet den Betrug. Geniesst. Ueberwindet den Geist um des Lebens willen." *1

Die "Unerschrockenheit", zu geniessen, das Leben als etwas Heiliges zu bejahen und voll darin aufzugehen, das ist die geheime Sehnsucht der jahnnschen Menschen. 1932 rief Jahnn in einem Zeitschriftenbeitrag mit dem Titel "Vergessen und Freuen" zu einer "neuen Lust am Dasein auf". Das bedeutete für ihn :

"Im Kleinen und im Grossen : Front gegen den tötenden materialistischen Ernst des Geistes, der nicht mehr weiss, dass er in einem lebendigen Körper erzeugt wurde, und unter einem Dach mit allen Lustigkeiten der Schöpfung wohnt." *2

"Die Freude", ein Wort, das äusserst selten im Werk Jahnn anzutreffen ist, die "Kräfte der Entspannung", galten ihm damals als "erfolgreiche Abwehr gegen Fürchterliches... von innen her,..."

"Und dass der freudlose Mensch wehrlos ist, ..., das wird selbst eine fragwürdige medizinische Wissenschaft nicht bezweifeln." *3

Die Freude, die Jahnn hier dem "Fürchterlichen" entgegenstellen möchte, gründet ganz in der von ihm ersehnten Ganzheitlichkeit des Menschen und in dessen Gemeinschaft mit allem Lebendigem. Sie sucht Bestätigung in den harmonikalen Vorstellungen, die ihr beweisen sollen, dass die zu bejahende Schöpfung als Stoff, als Materie ewig und harmonisch geordnet ist. Jahnn versucht, trotz des sicheren Todes des Einzelnen, das Leben als Ganzes zu bejahen, er sucht Trost in der Vorstellung, dass auch der Tod den Menschen letztlich nicht aus dieser alles umfassenden Harmonie des ewigen Schöpfungsstromes zu entfernen vermag. Aber die Lebensbejahung vermag sich gegenüber dem Entsetzlichen der persönlichen Vernichtung durch den Tod nie ungetrübt durchzusetzen, sie bleibt immer ein blosses Postulat der jahnnschen Menschen, die nie ohne ihr bohrendes Todesbewusstsein sich dem Diesseitigen hingeben können. Immer bildet jene Frage, wie sie Ajax-Tutein im "Epilog" stellvertretend für die meisten jahnnschen Figuren aufwirft, ein Hindernis für die ungetrühte Lebensfreude :

"Was bedeutet dieser Hunger nach dem Leben, wenn es so elend ist, wie es sich immer erweist ? " *4

Häufig ist deshalb bei Jahnn die Forderung nach dem Genuss des Lebens mit der Auffassung vom Tod als Tribut für das Glück des Lebens gekoppelt. So etwa in "Strassenecke...", wo es nach einem Bekenntnis zur Lebensbejahung heisst :

*1: "Dramen II" S.28/29 (Matthieu) *2: S.27 *3 : a.a.o. *4:"Epilog" S.168

"Bar bezahlen müssen wir sowieso. Mit besagtem stinkenden Tod,
nicht mit verklärtem Schlaf." *1

Es ist nicht so, dass die Sehnsucht nach ungetrübter Lebensfreude, nach völligem Sichhingeben an das Diesseitige, nur ein Postulat des jungen Jahnns gewesen wäre. Vielmehr ist sie geradezu ein Wesensmerkmal Jahnns während seines ganzen Lebens. Diese Sehnsucht ist, wie wir sehen werden, letztlich sogar die tiefste Ursache für den Pessimismus des Dichters, der sein Welt- und Menschenbild verdüstert. Aus diesem Pessimismus heraus, der nur ganz selten noch die Daseinsbejahung erkennen lässt, ist es zu erklären, wenn nicht die Beschreibung der Freuden dieser Welt, sondern das Aufzeichnen der Schrecken und Fürchterlichkeiten des Daseins, der unablässige Kampf des Menschen und der Tiere gegen Tod und Verwesung, in Jahnns Werk dominieren. Vor allem in den späteren Werken des Autors ist es nur noch die Klage über den Verlust der Lebensfreude, die an die alte Sehnsucht nach Bejahung des Irdischen und seiner "Lustigkeiten" erinnert. So wenn Matthieu in Jahnns letztem Prosafragment klagt :
"Wir haben die Wildheit verlernt, - vor allem die Wildheit der Liebe. Vergeblich ermahnen uns die Engel, die uns zuweilen stumm berühren, nicht mit uns zu kargen." *2

Noch 1956 konnte sich Jahnns mitten in seinen Gedanken über die Atomrüstung - seine Gegnerschaft gegen die Atombombe gründet wie sein Pazifismus allgemein in seiner hohen Wertschätzung des Lebens als etwas Heiligem - fragen :

"Ist es so weit, dass der Mensch keine eigentliche Lust am Dasein mehr kennt ? Lebt er, ohne das Dasein mit Ueberzeugung zu wollen ? " *3

4. Das Vertrauen auf die sinnliche Erfahrung

Ganz auf der Bevorzugung des Materiell-Körperlichen vor dem Geistigen beruht bei Jahnns das intensive Bemühen um ein waches Aufnehmen jedes möglichen sinnlichen Eindrucks, jeder Schattierung dieser Welt und vor allem der vom Menschen unberührten Natur, jener Erkenntnisvorgang unter weitgehender Ausschaltung intellektueller Spielregeln, den der Dichter "Beobachten" genannt hat :

"Meine Hand ist schwerfällig, meine Gedanken sind mühsam. Ich kann meine Arbeiten nur bauen. Und wenn Betrachtungen, Verbohrtheiten kommen, Analysen eines Gedankens, eines Gefühls, ein halbes Hundert Seiten, dann erinnert euch bitte, dass mir das Beobachten eine Arbeit ist, bei der ich keuche, weil ich nicht gerne lüge, lieber für besessen gelte." *4

Das "Beobachten" reisst immer wieder jenen unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen dem Lebenswillen und dem Bewusstsein des "Fürch-

*1: "Dramen II" S.29 Vgl. auch die ähnliche Stelle in "Niederschrift I" S.455.
Dr. Saint Michel, Arzt in Urrland, sagt über den Menschen, der von den "einfältigen Glücksminuten" sexueller Befriedigung ausgeschlossen wird : "-mit dem Tode bezahlen muss er gleichwohl; das weiss auch der Nachlässigste im Beobachten und Denken-".
*2: s. unten *3 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.160 *4 : Brief an Helwig, 29.4.1946
"Briefe um ein Werk" S.20 *2 : "Jeden ereilt es" S.20

terlichen" auf. Wenn Jahnn , ohne den "Kreislauf von Fressen und Gefressenwerden" auch nur für einen Augenblick aus den Augen zu verlieren, doch immer wieder "beobachtete" und das Leben zu bejahren suchte, befand er sich ständig in einem inneren Kampf, der ihn sehr wohl "keuchen" machen konnte.

"Es ist nichts schwerer als zu sehen zu schmecken zu riechen zu hören zu fühlen und dennoch zu bejahren", *1

schrrieb der Dichter in der "Literarischen Welt". Vielsagend ist der Umstand, dass 'zu denken' in Jahnn's Aufzählung nicht vorkommt. Das hängt damit zusammen, dass für ihn wie für Leonardo da Vinci, auf den er sich in dieser Hinsicht immer wieder beruft, jede Erkenntnis, soll sie fruchtbar sein, eine rein sinnliche sein muss. Jede Erkenntnis muss auf der Gemeinschaft des Menschen mit der sinnlichen Welt , mit allem Lebendigen, beruhen. Jahnn steht ganz in der Tradition der Harmoniker Albert von Thimus und Hans Kayser, wenn er 1920 in seinem Dramenfragment "Des Buches erstes und letztes Blatt" die folgende Formulierung verwendet :

"Wir dürfen unser Leib sein. Darum erschliesst sich die Schöpfung uns bis zu einem gewissen Grade. Sie vergeudet an uns die Seiten, die sie uns zuwendet oder zu denen wir uns ringen oder wandern können. - Die Wissenschaft begnügt sich damit, ihre Erfahrungen auf die Dinge zu gründen, die sich ihr freiwillig anbieten; das Genie, seiner wahren Gründlichkeit und Begabung gemäss, hält nicht beim Betrachten dieser in eine Nische gedrängten Statue Schöpfung von der Schauseite, es führt seine Hände dem schweigsamen Stein Rücken und Glieder hinab, glaubt seinen Händen, wenn sie Grübchen und Rundungen auffinden, und lässt sich durch das Lachen aus groben Gelehrtenhirnen nicht beirren..." *2

1932 schreibt Jahnn - es handelt sich um eine der vielen, fast stereotyp zu nennenden Wiederholungen des gleichen oder ähnlicher Aussprüche im Werk des Dichters - :

"Der im Aufnehmen von Speisen sicher sehr mässige Lionardo hat einmal gesagt : 'Das Geistige, das nicht durch die Sinne gegangen ist, ist nichtig und erzeugt keine Wahrheit als die schädliche.'" *3

Jahnn postuliert mit diesem Satz Leonardos ein völliges Vertrauen auf die Sinne. Sie, nicht der seiner Ansicht nach fehlentwickelte Verstand, sind es, die den Menschen zu wahrer Erkenntnis gelangen lassen. Deshalb fordert Jahnn in allen Gebieten des Lebens und der Kunst, mit denen er sich auseinandergesetzt hat, eine neue Sinnlichkeit. So ging er etwa bei der Konzeption seiner architektonischen Ideen "nicht auf einen optischen", sondern "auf einen wirklich sinnlichen Eindruck" *4 zurück. "Wirklich sinnlich" bedeutet hier, sich nicht auf das Auge allein zu verlassen, sondern ebenso auf

*1 : "Lebensweisheit aus unserer Zeit" S.325 (fehlende Interpunktion von Jahnn)

*2: "Dramen I" S.689 *3 : "Vom Sinn des Essens und Trinkens" S.553

*4: "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.117/18

das Gehör, den Tastsinn, den Gleichgewichtssinn und vor allem auf das spontane "Gefühl". Nicht nur in der Architektur, auch in der Politik fordert Jahn eine neue Sinnlichkeit : der "Abgrund" des Zweiten Weltkriegs wurde für den Dichter deshalb erreicht, weil "der entsinnlichte Geist nur zerstörerische Wahrheiten produzieren" *1 konnte.

Bereits in seinen frühen Werken ist die Auffassung Jahnns zu finden, dass auch die Dichtung sich auf das sinnlich Erlebbares berufen müsse. So heisst es in "Heymo", einem Trauerspiel aus dem Jahre 1912 :

"...gewaltig ist nur die Leidenschaft ! ... Jedes Gewaltige, jedes dämonisch Schreckliche ist erlebt ! " *2

Auch für diese Auffassung bestätigt sich die erstaunliche Kontinuität der Ideen in Jahnns Werk, wenn wir diesen Worten aus einem der ersten Stücke des Autors die Worte des Wissenschaftlers Chervat aus seinem letzten dramatischen Werk "Die Trümmer des Gewissens" gegenüberstellen:

"Wer nichts erlebt, weiss nichts." *3

Was Heymo überschwänglich, fast schwulstig hinausschreit, sagt Chervet, scheinbar um viele Erfahrungen reicher, nüchtern und lapidar; und doch meinen beide das gleiche, die Erkenntnis nämlich, dass nur das, was sinnlich erfahrbar ist, glaubwürdig sein kann. Jahn, der, wie wir gesehen haben, das Reflektieren einen "Trieb ins Negative" *4 genannt hat und von sich selbst sagt, der "analytische Intellekt" sei ihm "fremd" *5, vertraut in geradezu fahrlässig anmutender Weise auf eine noch weniger fixierbare und allgemein normierbare Instanz als es der von ihm abgelehnte Verstand ist, auf das Gefühl und auf die Sinne. Wilhelm Emrich stellt diese 'Theorie' Jahnns der Auffassung Goethes von den Sinnesorganen gegenüber und findet dabei Vergleichbares :

"Die sinnlichen Organe als Erkenntnisquelle, die den Künstler und Menschen zu 'belehren' (*6) vermag - hätten Jahnns Kritiker diesen Gedanken Goethes verstanden, sie wären vorsichtiger gewesen mit ihren monotonen ... Behauptungen, Hans Henny Jahn sei ein geistesfeindlicher Vitalist und Pansexualist..." *7

Ob man sagt : "Er (Jahn) glaubt an den sinnlichen Genuss..." *8 oder ob man von den "erotischen Erfahrbarkeiten des Fleisches" *9 spricht: immer ist für Jahn mit der Erweckung aller Sinnlichkeiten und der

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S.95/96 *2 : "Heymo. Jugendträume und Leben. Ein Trauerspiel" entstanden 1912 (lt. Muschg) Typoskript in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek. Beschrieben von Walter Muschg, "Dramen I" S.749
*3 : "Dramen II" S.887 Der Satz wird von Jahn unverändert auch dem Portier in "Die Nacht aus Blei" S.16 in den Mund gelegt. *4 : "Des Buches erstes und letztes Blatt" "Dramen I" S.675 *5 : Brief an Collatz, 12.1.1950 *6: Goethe, Brief an Humboldt vom 17.3.1832, von Emrich S.5/6 zitiert *7: "Vorwort zu 'Verzeichnis'" S.7
*8: Muschg, "Hans Henny Jahn" S.300 *9: Wolfheim, "Tragiker der Schöpfung" S.105

darauf beruhenden Erkenntnis auch jene erotische Komponente verbunden, die sich aus seiner Auffassung von der Heiligkeit des Geschlechtlichen ergibt. Jahnn kam trotz allem Pessimismus nie auf den Gedanken, dass der Schmerz - der ja auch eine sinnliche Erfahrung bedeutet - Quelle der Erfahrung sein könne, sondern er blieb dabei, die sinnliche Lust als Quelle der Wahrheit zu nehmen. Es gab für Jahnn keine neutrale Sinnlichkeit, Sinnlichkeit war für ihn immer zugleich eine Art "Zärtlichkeit". Das galt besonders für den künstlerischen Ausdruck, für Musik und Dichtung. 1949 schrieb er an einen Freund :

"Ich weiss einzig, dass das Wort und auch die Musik sich nicht nur an und mit den Begriffen bildet, dass seine sinnliche Komponente, der Ausdruck einer Zärtlichkeit 'da' ist. Fehlt er - und er fehlt in heutiger Zeit beinahe immer, dann erfolgt der Sturz in alle nur möglichen Missverständnisse und Verdrehungen." *1

Diese "Zärtlichkeit" als integrierender Bestandteil der Sinnlichkeit ist es auch, die für Jahnn das sinnliche Aufnehmen von Eindrücken und Wahrnehmungen, das "Beobachten" immer zugleich zu einem Mitleiden mit allem Lebendigen werden lässt. Der Dichter leidet sozusagen den Schmerz, den er bei seinem intensiven "Beobachten" der Geschöpfe antrifft, "keuchend" mit; er und die meisten seiner Figuren leiden mit der ganzen gequälten Kreatur so realistisch mit, wie im übertragenen Sinne Gustav im "Fluss ohne Ufer" an der unerträglichen Schuld Tuteins durch die Teilhabe des "Bluttausches" mitleidet.

"Wir können dem Schmerz nicht anders begegnen als durch Teilnahme daran...", *2

schrieb der Dichter 1946.

Es basieren, wie wir später ausführlicher zu zeigen haben werden, auch die Gottesvorstellungen des jungen Jahnn auf der sinnlichen Erfahrung, auf der sinnlichen Erfahrbarkeit eines Absoluten. Nur aus dieser Einstellung heraus kann der Arzt Menke sagen :

"Seine (Gottes) Unendlichkeit geht über meine Sinne." *3

Im "Norwegischen Tagebuch" hatte der Zwanzigjährige geschrieben:

"Gott kann sich in Worten nicht übermitteln, Gott kann nur da begriffen werden, wo ganz gefühlt wird." *4

Hier muss nun die Frage beantwortet werden, was Jahnn vorsieht, um seinen 'neuen Gefühlsmenschen' nicht ins Sentimentale, in Gefühlsduselei abirren zu lassen. Jahnn versucht das mit Hilfe der "einfachen Dinge" zu verhindern, indem er seinen "Neuen Menschen" sich am Elementaren einer von allen Zwängen befreiten Sexualität orientieren lässt und in seinen harmonikalen Vorstellungen einen nüchternen, ratio-

*1: an H.H.v.Veltheim, 20.7.1949 *2 : an C.Mumm, 13.10.1946 *3 "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.314 *4 "Norwegische Tagebücher" 2.Abt. 27.12.1915 (s.Bib.)

nen, mathematisch klaren Verstand gewissermassen durch die Hintertüre wieder in seine Vorstellungswelt eintreten lässt.

5. Die "einfachen Dinge"

Es ist schwer zu sagen, was Jahnn mit den "einfachen Dingen" konkret verstanden wissen will. Erstmals verwendet er den Ausdruck in "Pastor Ephraim Magnus". Der alte Pastor hält dort auf dem Sterbebette seinen Kindern die letzte Predigt und kommt dabei auf die "einfachen Dinge" zu sprechen :

Sie lassen sich "schwer sagen und noch schwerer glauben", sie sind "so schwer und voll wie ein mannbarer, unerlöster Knabe." Es kennt niemand mehr die "einfachen Dinge", aber "einmal sind sie gelebt gewesen mit ihren Tränen, mit ihren Spielen, mit ihrem Jauchzen." Doch dann gingen sie für die Menschen verloren, und die "unerlösten Seelen" waren "voller Weglosigkeit". Da kam Gott in Menschengestalt zur Welt und "in sich trug er alle Seelen, mit denen er die einfachen Dinge leben wollte, die er als Sinn seiner Schöpfung gemeint hatte." Zunächst, als Knabe, meinte er, "dass man doch Grosses und Herrliches erleben könnte, wenn viele wären, die das Mysterium des Lebens in sich hätten und vor dem Unaussprechlichen bebten, weil es namenlos in ihnen war. Er ahnte, dass hier die Erlösung von der Schwere zu treffen sei. Und er betastete sie (die andern Knaben) und ihren Leib, um zu ihnen zu kommen sogar im Gefühl seiner Hände - aber er wurde ein Schwein geheissen." Daraufhin versuchte es der junge Gott mit dem "Weg der Schmerzen" : er litt "die Qual aller Seelen in sich und war, als er sich von seinen Schmerzen losreissen konnte, voller "Eiterbeulen". Nun ging er "zu den Leuten und bat, sie möchten sich seiner erbarmen, und zu den Mädchen ging er und schrie zu ihnen, sie möchten sich lieben lassen, er wisse die Wunder der Welt und habe die Herrlichkeiten des Himmels. Sie aber lachten über ihn und sagten, er solle zu den Aussätzigen gehen." Auch da versuchte er es, aber auch von den Aussätzigen wollte keiner "seine Liebe tragen und sich aufmachen, mit ihm die einfachen Dinge zu leben, die die Erlösung in sich haben. Die einfachen Dinge erschienen ihnen ein Unmass an Frevel. Als bald begann er von der Göttlichkeit aller Frevel zu predigen und zu schreien und zu heulen - wie ein Tier heult - bis man ihn griff und ans Kreuz nagelte...". Magnus warnt seine Kinder noch : "Wer das denken kann, dass Gott in Hässlichkeit am Kreuz hing, und sich seinen Weg nicht vornimmt..., dessen Leben muss sein wie meines ist, das ein Ende nimmt, denn es hat keine Seele, die sich an den Kräften der namenlosen Dinge nährt. Dessen Leib wird sein wie Mist, denn er hat die Gestalt der einfachen Dinge nicht...". *1

Nach den Worten von Pastor Magnus sind die "einfachen Dinge" der "Sinn der Schöpfung" und "haben die Erlösung in sich", es sind "namenlose Dinge" und "unaussprechliche Dinge", sie sind es, die den Leib über das Verwesliche, rein Materielle hinausheben können, ihre Kräfte "nähren die Seele" des Menschen. Jahnn lässt den sterbenden Pastor "zwei Wege, die Sicherheit bergen", aufzeigen, zwei Möglichkeiten, die dem Menschen die "einfachen Dinge" nahe bringen sollen :

*1 : "Dramen I" S. 14/15/16

"Der eine (Weg) ist köstlich, der andere furchtbar. Der eine ist : die Dinge leben, die gewollt sind, ganz restlos, ohne Rücksicht - lieben, Liebe leisten, so wie Gott es wollte : freveln. Und der andere : Gott gleich werden, alle Qualen auf sich nehmen, ohne je erlöst zu werden; denn so ist Gott, nachdem man seine Liebe verschmähte und ihn ans Kreuz schlug. Es ist nur die Dunkelheit der Nöte in ihm." *1

Magnus nennt noch einen "dritten, weglosen Weg", den Tod. "Den bin ich gegangen. Meine Seele ist von mir genommen." *1

Aus dem absichtlich ausführlicher als bisher Zitierten lassen sich nur ungenaue Schlüsse über das ziehen, was Jahn mit den "einfachen Dingen" gemeint haben könnte. Der stark an Freuds Theorien angelehnte Text lässt bisher nur die Vermutung zu, dass es sich bei den "einfachen Dingen" zur Hauptsache um eine absolut gesetzte pubertäre Sexualität handeln muss. Die "einfachen Dinge" müssen jedoch, zumindest erscheint das anhand weiterer Belege aus anderen Werken des Autors als wahrscheinlich, über die Sexualität hinaus weitere Bereiche der elementar-sinnlichen Lebensäußerung umfasst haben. So spricht Jahn von den "heissesten elementaren Dingen im Menschen" *2 und versucht, seine Bautheorien nach diesen "Dingen" zu orientieren. Die Säulensäle, die Jahn für die "Glaubensgemeinde Ugrino" bauen wollte, sollten "eine Gottnähe übermitteln, dass das Wissen um die einfachen Dinge und Beziehungen wach werde." *3 In diesen "Stätten" sollte "würdig und nicht theaterhaft verlogen, im Tod die letzte Bestimmung zum Diesseits und Jenseits" heranreifen. *4

Während mit den "einfachen Dingen und Beziehungen" offensichtlich auf die harmonikalen Vorstellungen angespielt wird, die in den Bauwerken Ugrinos hätten eine architektonische Entsprechung finden sollen, indem der elementare Urbaurhythmus der Natur in Pyramiden und Tempeln nachgeahmt worden wäre, ist mit der Vorstellung vom "einfachen Leben", das Jahn bei den Tieren verwirklicht sieht, wiederum auf die Verabsolutierung der Sexualität in einer aus der Sehnsucht nach Lebensbejahung und der Hoffnung auf eine sinnliche Erfahrbarkeit der Welt geborenen völligen Hingabe an die elementar-sinnlichen Triebkräfte im Menschen hingewiesen :

"... und da dies einfache Leben von Tieren überhaupt aufgegeben wurde, man Recht und Unrecht, Sünde und gute Tat erfand, so war am Ende niemand mehr, der beruhigt in seinem Leben sass..." *5

Immer wieder in Jahns Werk äussern die Menschen ihr Bedauern da-

*1 : "Dramen I" S.16 *2 : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.23 *3 : a.a.0 S.45/46 *4 : a.a.0 S.45/46

*5 : "Norwegische Tagebücher" III.Abteilung 23.5.1916

rüber, dass ihnen dieses "einfache Leben von Tieren" abhanden gekommen ist, in dem sie eine sinnlich lebendige Erfüllung des Lebens zu erblicken glauben. So sagt etwa Frau Menke zu ihrem Mann :

"...ich kann nicht sein wie Tiere sind, ewig unschuldige, ewig zeugende, gebärende, hinsinkende, die auf der Heide leben, in den Feldern, die der Frühling ihnen bereitet. Sie wollen eines nur : leben, sich leben in ihren Nachkommen. Sie werden nach einem Gesetz gerichtet. Ihre Geburt ist Schicksal wie ihr Tod." *1

An anderer Stelle beklagt sich Jahn, dass "die Schönheit des Tieres" dem Menschen "keine Offenbarung, der Adel des Tieres kein Vorbild, die Einfalt des Tieres keine Grösse" mehr sei.*2

Das Gleichnis vom "ewig unschuldigen, ewig zeugenden, gebärenden, hinsinkenden" Tier steht offensichtlich für den ersten der beiden Wege, die Pastor Magnus seinen Kindern weist, für jenen "köstlichen", "ganz restlos" die Dinge zu leben, "die gewollt sind". Dann stünde das Tier als Symbol jener von Jahn angestrebten 'Ganzheitlichkeit', unbelastet von Kategorien wie "Recht und Unrecht, Sünde und gute Tat"*3 lebt es das "einfache Leben" dem Menschen vor. Dieses "einfache Leben", das Leben der "einfachen Dinge", die Gott "als Sinn seiner Schöpfung gemeint hatte"*4, wäre dann ein Hingebensein an die Totalität eines ungeteilten Lebens, an ein Leben als integrierenden Bestandteil der allesumfassenden Natur, ein Sichhingeben an eine Liebe, die alles Lebendige umfasst, die nicht in Erotik, Sexualität oder Caritas getrennt werden kann und doch immer sinnlich verstanden werden muss, an eine körperliche Liebe, die "Erlösung" in sich birgt, ein Antrag an die Schöpfung, an den Stein, die Pflanze, das Tier und den Menschen. Zu den "einfachen Dingen" gehört auch der Tod, der als "letzte Bestimmung zum Diesseits und Jenseits"*5 seine Schrecken verlieren soll und ein endgültiges Eingehen in die grosse Einheitlichkeit des Schöpfungsganzen, in die "Harmonie der Welten", die beides, Tod und Leben, umfasst, und das eine unmerklich ins andere übergehen lässt. Die aus Todesangst geborene Idealvorstellung der "einfachen Dinge" ist von Jahn bewusst als Gegengewicht zur modernen Zivilisation konzipiert, er will damit die Sehnsucht der jahnnschen Menschen nach Ganzheitlichkeit, nach Wiedervereinigtsein mit der reinen Kreatur, ihre Erfüllung finden lassen und den Menschen zurückführen zu den Ursprüngen seiner Existenz, zum "einfachen Leben", in dem der Tod noch unverdeckt, bewusst und dadurch ohne Schrecken ist, in dem die Liebe als heilig und als totaler Anspruch anerkannt wird. Der Mensch soll zurückgestellt werden in eine Schöpfung, in

*1: "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.381/2 *2: "Von der Wirklichkeit"
*3: s. vorang. Seite Anm.5 *4: "Dramen I" S.15 *5: s. vorang. Seite Anm.4

der er noch nicht durch seine zentrale, alles beherrschende Stellung aus dem Daseinsganzen ausgebrochen und dadurch heimatlos ist. Elementar, zu den "einfachen Dingen" gehörend, sind daher für Jahnns auch jene Naturbezirke, die noch nicht durch den Menschen zivilisiert - d.h. nach seiner Ansicht verwüstet - sind, und in denen sich noch die Urgewalt der Schöpfung dem genau "Beobachtenden" offenbaren kann: einsame Landschaften, Berge, Seen, Flüsse und vor allem das Meer, dem Jahnns in den epischen und dramatischen Werken immer wieder hymnische Passagen widmet. Elementar ist für Jahnns, wie wir bereits angedeutet haben, vor allem der für den Menschen und das Tier am intensivsten erfahrbare Ausdruck der Sinnlichkeit, jener Bereich, in dem elementare Gewalten den Menschen unmittelbar beherrschen können : die Sexualität.

Geschlechtlichkeit als etwas Sakrales

In ihrer Geschlechtlichkeit glauben die jahnnschen Menschen die ersehnte Daseinsbejahung leisten zu können, die Geschlechtlichkeit soll dem Gefühl seinen Platz in den menschlichen Beziehungen voll verschaffen, sie ermöglicht die zärtliche Berührung Liebender und soll damit jene "Erlösung" bewirken, von der die Menschen in den frühen Werken Jahnns träumen. Aber die Idee von der Geschlechtlichkeit als etwas Sakralem bleibt nicht auf die Jugendwerke beschränkt, sie ist ein bestimmendes Thema von Jahnns ganzem Werk. Immer wieder feiert er die Liebe, die Sinnenfreude mit ekstatischen Worten als "den einzigen Taumel, der nach Erlösung aus einem schlimmen Leben schmeckt".*1

Dem Widerspruch zwischen sakraler Sexualität als höchster Daseins-erfüllung und dem Zwang des Geschlechts als Ausdruck völliger Determinierung durch das unerbittliche Gesetz von Werden und Vergehen geht Jahnns, wie wir bereits gezeigt haben, aus dem Wege, indem er zwischen "Geschlechtstrieb" und "Zeugenwollen" unterscheidet*2. Während er das "Zeugenwollen" als negativ, die Zeugung als Fortsetzung des "Kreislaufs des Fürchterlichen" ablehnt, kann für Jahnns der "Geschlechtstrieb" als der Fortpflanzung engengestellte Trieb-richtung zur höchsten Erfüllung führen, zu jenem Zustand, in dem das Fleisch dem Geiste "ebenbürtig"*3 wird. Der Einfluss der homosexuell ausgerichteten Komponente in Jahnns Vorstellungswelt auf diese ablehnende Haltung der Fortpflanzung gegenüber darf nicht unter-

*1 : "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart" zitiert nach Schirmbeck, "Die Formel und die Sinnlichkeit" S.215 *2 : Brief an W.Helwig, 20.3.1946 "Briefe um ein Werk" S.12 *3 : "Jeden ereilt es" S.214/15

schätzt werden, ergibt sich doch im Werk des Dichters eine Ablehnung der Zeugung auf Grund der meist homoerotischen Liebeskonstellationen wie von selbst. Höchste und letzte Erfüllung finden Jahnns Figuren im geschlechtlichen Bereich, vor allem in seinen späteren Werken, höchstens noch in homoerotischen Männerbündnissen.

Dass aber die Ablehnung der Zeugung eine prinzipielle, durch den Weltentwurf Jahnns als ganzen und nicht allein durch die homoerotische Grundtendenz bedingte ist, beweisen jene Beispiele, in denen auch heterosexuelle Liebespaare eine Zeugung ablehnen.*1

Während Jahnns also das "Zeugenwollen" als Dienst an den "grässlichen Zielen der Schöpfung"*2 ansieht, hat der davon unabhängige "Geschlechtstrieb" für ihn einen sakralen Charakter. Hans Wolfheim erklärt diese Sakralität damit, dass Jahnns Werk "einer nach- oder vorchristlichen Erfahrungsstufe" angehöre und damit "auf dem Gefüge einer geistigen Ordnung" beruhe, "die auch dem Geschlechtlichen einen sakralen Rang zuweist."*3 Heinrich Christian Meier, ein langjähriger Freund Jahnns, sieht dessen Auffassung vom Geschlechtlichen im Zusammenhang mit der Abneigung gegen das Christentum und der Forderung nach einer neuen Sinnlichkeit :

"Statt der christlichen Sündhaftmachung des Leibes und des Sexus (Paulus, Plotin), tritt (in der Ugrino-Idee) die Heiligung des Geschlechts, Erweckung aller Sinnlichkeiten, besonders des Geruchs, Gehörs, dann auch des Auges." *4

Der sakrale Rang des Geschlechtlichen bei Jahnns lässt sich aber nicht allein als Reaktion auf die "Sündhaftmachung des Leibes und des Sexus" (Meier) oder als Ausdruck einer "nach- oder vorchristlichen Erfahrungsstufe" (Wolfheim) erklären. Dem würde bereits die Tatsache widersprechen, dass Jahnns ja bereits in seinen noch ganz christlich gehaltenen frühesten Stücken das Geschlechtliche als eine sakrale Erlösung behandelt hat. Zudem weist ja auch die christliche Religion dem Geschlechtlichen ausdrücklich einen sakralen, sakramentalen Rang zu - allerdings, um in Jahnns Kategorien zu bleiben, ist es hier das "Zeugenwollen", und nicht der "Geschlechtstrieb", dem der sakramentale Charakter zukommt -, das Christentum eignet sich in diesem Punkt also nicht sonderlich als Ziel des jahnnschen Aufbegehrens.

*1: In "Der Tod und die Liebe", einem 'Mysterium' von 1914, also in einem von Jahnns frühesten dichterischen Zeugnissen will die Gattin Elisabeth des Protagonisten Bernhard nichts von einem Kind wissen, "weil Kinder sterben können". (Typoskript in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, beschrieben von Muschg, "Dramen I" S. 753/4) Im letzten Beispiel einer ganzen Reihe ähnlicher Vorkommnisse, in "Die Trümmer des Gewissens" sagt Arran zu seiner Freundin: "Wir müssen es lernen, einander angenehm zu sein, ohne der Schöpfung bei ihrem grässlichen Ziele zu dienen." "Dramen II" S. 870 *2 s. *1 *3: "Tragiker..." S. 70 *4: "H.H. Jahnns..." S. 31/2

Der sakrale Rang, den Jahnn dem Geschlechtlichen zuweist, ist nicht so sehr als Reaktion gegen etwas zu erklären, was seinem Weltentwurf fremd ist, vielmehr ist die Heiligkeit des Geschlechtlichen ein zentraler Punkt dieses Entwurfs, eines Entwurfs, der ohne die sakrale Sexualität nicht denkbar wäre. Jene neue Ganzheitlichkeit des Menschen, die Wiedervereinigung mit allem Lebendigen der Schöpfung, jene "Wildheit einer kleinen Unendlichkeit" *1 erreichen nämlich Jahnn's Menschen immer nur in der sakralen Geschlechtlichkeit einer zweckfreien Liebe. Edgar Lohner hebt diese Bedeutung der Liebe bei Jahnn klar hervor, wenn er schreibt:

"In den Liebenden - also in jenen, die das wahre Menschsein leben - ist die Sehnsucht nach der 'relativ undifferenzierten Ganzheit des Lebens', um ein Wort Georg Simmels zu gebrauchen, am reinsten gegeben." *2

In dieser Richtung zur Ganzheitlichkeit des Menschen in der Schöpfung hin liegt wohl auch jener "absolute, übergeschlechtliche Sinn der Liebe" *3 begründet, an den Jahnn nach den Worten von Walter Muschg geglaubt haben soll. Auf diesen absoluten Sinn der Liebe hin weist aber auch ihr enger Bezug zu anderen zentralen Themen nicht nur der Ugrino-Periode Jahnn's : der Bezug zum Tod und zu dem, was nach dem Tode kommen soll, die enge Beziehung von Liebe und Gottesproblem.

Jahnn selbst spricht vom "sakramentalen Charakter" nicht nur der Liebe sondern auch des Todes und ist der Meinung, dass, wenn Tod und Liebe in die Sucht nach Höchstleistungen einbezogen würden, "die Altarkerzen verlöschen" *4 müssten. Noch in der "Niederschrift" geht Jahnn bisweilen so weit, den Tod als Preis für ein sexuelles Erlebnis zu bezeichnen. So kommt etwa der alternde Faltin zu dem Schluss, er sei "um ein Erlebnis betrogen worden. Um das natürliche Recht. Um den Genuss, für den man den Preis des Todes bezahlt. Der erste Geliebte eines Menschen gewesen zu sein, ein Mädchen entjungfert zu haben." *5 Dieser Gedanke, der im Zusammenhang des "Fluss ohne Ufer" eher als unangebracht und wie ein Relikt aus einer früheren Epoche Jahnn's anmutet, wirkt in den frühen Dramen in seiner Unmittelbarkeit und in seinem spontanen Enthusiasmus durchaus glaubhaft. Die Geschlechtlichkeit - hier auch noch im heterosexuellen Sinne - ist in der Welt dieser Dramen einer der "Wege", von denen der alte Magnus spricht, welche "Sicherheit bergen"; und dieser Weg

*1: "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.323 *2 : "H.H.Jahnn" S.321

*3: "Nachwort zu 'Epilog' " S.424 *4: "Vergessen und Freuen" S.26

*5: "Niederschrift I" S.744 (Das Beispiel ist geeignet, zu illustrieren, wie gefährlich es sein kann, Jahnn eine absolut moderne, jenseits jeder überlieferten Konvention stehende Auffassung von Sexualität zuzuschreiben !)

wird, im Gegensatz zum Leidensweg derer, die danach streben, "Gott gleich zu werden", als "köstlich"*¹ bezeichnet. Die Geschlechtlichkeit birgt für den frühen Jahnn die "Erlösung" in Form eines Wunders in sich.

"Mein Leib ist erlöst gewesen in meinen Hochzeitsnächten", *² sagt Magnus zu seinen Kindern. Auch in "Hans Heinrich" glaubt die Titelgestalt "den Weg der Erlösung"*³ in seiner Liebe zu Anne zu finden. Aus ihrer Todesangst fliehen die Gestalten des jungen Jahnn in die "Erlösungen" der Liebe. Sogar ihr Glaube an Gott hängt - ein weiteres Merkmal des sakralen Charakters der Sexualität - vom Bewusstsein der Geschlechtlichkeit ab. So sagt Jakob, der später in einem ekstatischen sexuellen Wahn zum Lustmörder wird (er will ein Mädchen aufreißen, um zu sehen, was in ihm verborgen sei) in "Pastor Ephraim Magnus" :

"Es ist mir der köstlichste Gedanke, den ich weiss, dass die Form unseres Leibes, seine Schlankheit oder Ueppigkeit, von dem Bewusstsein unserer Geschlechtlichkeit abhängt, von dem geheimen Werk, das wir an unsern Testikeln oder Ovarien abdienten oder wirken. In dem Gefühl bin ich sicher und froh und glaubend zu Gott, zu euch, zu mir. Es kann den Weg mit uns nicht anders nehmen, als dass wir unsern Leib verschwenden in tausendfältigem Erfülltsein." *⁴

Im "Neuen Lübecker Totentanz", wo der Zusammenhang zwischen Liebe und Tod wiederum deutlich wird, wo in den Worten von den "Buchten der Liebe, aufgespart zu heiligen Vorgängen"*⁵ auch klar wird, dass die Sakralität des Geschlechtlichen nicht auf die menschliche Liebe beschränkt ist, sondern mit allem Lebendigen auch die Tiere umfasst - obwohl dort eine Trennung zwischen "Geschlechtstrieb" und "Zeugewollen" nicht möglich ist, aber durch das "Nichtwissen", durch die Unschuld des Tieres aufgewogen wird - heisst es :

"Glück heisst die gute Leidenschaft in jungen Jahren. Sie ist das Fundament für die Segnungen : Erinnerung und Traum. (...) Glück ist ein Wort wie brünstiges Verlangen. Ein anderes Wort heisst Dauer. Gleichviel." *⁶

Die sakrale Geschlechtlichkeit, die "gute Leidenschaft in jungen Jahren" gewährt so nicht nur die "Erlösungen", ist nicht nur sichtbarer Ausdruck der ersehnten "Ganzheitlichkeit" des Menschen, bestimmt nicht nur wesentlich die Beziehung der jahnnischen Figuren zum Tod und zum Absoluten, sondern speist auch jene für die Welt Jahns so wichtigen Bereiche des Traumes und der Erinnerung.

Dank der Erinnerung und dem Traum stehen die Menschen im Weltentwurf

*1 : "Dramen I " S.16

*2 : a.a.O. S.16

*3 : "Dramen I" S.286/7

*4 : "Dramen I" S.28

*5 : "Dramen II" S.109 (der feiste Tod): "In den Buchten

der Liebe, aufgespart zu heiligen Vorgängen, wird das Flüssige weiss vom Samen der Fischmännchen."

*6 : a.a.O. S.146/47 (Tod/ die Mutter)

Jahns - und natürlich nicht nur in ihm - auch dann noch zur sakralen Sexualität, wenn sich herausgestellt hat, dass die zweite zum Glück notwendige Komponente, die Dauer, nicht erreichbar ist. Erinnerung und Traum treten dann an die Stelle der Dauer und hüten die kostbare "Leidenschaft in jungen Jahren" und machen sie für Augenblicke wieder lebendig. Angesichts des Todes aber steigert sich die Geschlechtlichkeit und die Erinnerung daran zu etwas Unabdingbarem, zum letzten Halt angesichts des Sterbenmüssens. Deshalb sind die Menschen, die jenen "einzigsten leicht zu befriedigenden" Trieb, "dessen Freuden selten in Chaos übergehen"*1, nicht befriedigen konnten und somit auch nicht den Trost einer Erinnerung haben, die ja, wie wir sehen werden, für Jahnn über das irdische Leben hinaus Bestand hat, nicht bereit zu sterben.

"Ein grosser Knabe kann nicht sterben, weil er noch bei keinem Mädchen schlief. Warum soll es das nicht geben ? "

fragt Pastor Magnus und fährt erregt fort :

"Wäre es nicht Betrug, wenn man ihm das Mädchen nicht brächte ?
Diese Lumpe , die es wagen zu sterben, wenn sie betrogen sind.
... Lumpe ! Lumpe ! Mannbar werden und ohne Genuss sterben !
Alles Betrug ! Man hat nicht nötig, darin einzuwilligen. Man soll den Betrug nicht begünstigen ! " *2

Wohl keine andere Stelle im jahnschen Oeuvre lässt die sakrale Bedeutung, die der Dichter der Geschlechtlichkeit zuweist, deutlicher werden. Wenn auch die Euphorie der Ugrinozeit später einer weniger ekstatischen Haltung zur Sexualität gewichen ist, so ist Jahnn doch nie von der Auffassung abgekommen, dass die Geschlechtlichkeit etwas Heiliges sei und eine "Erlösung" beinhalte. Noch 1956 verwendet er Worte aus dem sakralen Bereich, wenn er von der Sexualität als von einer "Gnade, die allem Geschöpf gegeben wurde"*3 spricht.

Wir haben gesehen, dass die Heiligkeit des Geschlechtlichen, der Liebe, im Weltentwurf Jahns von zentraler Bedeutung ist, dass sie das einzige ist, was seine Menschen ihrer Todesangst entgegensetzen haben. Ein weiterer Umstand, der es erfordert, dass die Geschlechtlichkeit religiösen Charakter und sakrale Bedeutung erlangt, muss hier noch angeführt werden. Im jahnschen Werk ist die Sexualität nämlich oft so weit gefasst und bricht so radikal mit gewissen Tabus, dass eine rein triviale Auffassung sich ständig mit Geschmacklosigkeiten übelster Art konfrontiert sähe.

Nur weil das Sexuelle bei Jahnn als etwas Heiliges gilt, lassen sich gewisse 'Perversitäten'*4, gewissermassen analog zu unserem

*1: Brief an W.Helwig, 20.3.46 "Briefe um ein Werk" S.12 *2: "Dramen I" S.11

*3: "Der Mensch im Atomzeitalter" S.169 *4 : wir sind uns der Problematik dieses Wortes wohl bewusst.

wohlwollenden Verständnis antiker kultischer Sexualität oder gegenüber den Riten der Naturvölker , überhaupt ertragen. Die sexuelle Triebbefriedigung missachtet in Jahnns Werken alle jene "Schranken", von denen Freud in seinen "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse"*1 und auch anderswo spricht. So kennen die Gestalten der jahnnschen Dichtung - ihre 'Laster' gewissermassen einmal in einer fiktiven Figur zusammengenommen - weder eine "Artschranke" (Anzeichen für sodomitische Sexualität finden sich in fast allen Werken, besonders ausgeprägt in "Fluss ohne Ufer" und "Armut,Reichtum,Mensch und Tier"), noch eine "Ekelschranke" (das wird vor allem in "Pastor Ephraim Magnus" deutlich - auch Nekrophilie lässt sich in Ansätzen nicht ausschliessen). Es gibt in Jahnns Dichtung weitgehend auch keine "Inzestschranke"(Inzestuöse Verhältnisse in verhüllter und offener Form sind in fast allen Werken Jahnns, vor allem im Frühwerk, häufig anzutreffen :unter anderem in "Der Arzt,sein Weib,sein Sohn", "Pastor Ephraim Magnus"; aber auch "Fluss ohne Ufer" - in den Erzählungen aus der Jugend Horns - und Jahnns letztveröffentlichtes Werk "Die Trümmer des Gewissens" weisen inzestuöse Konstellationen auf) und die "Tabuisierung" der "Gleichgeschlechtlichkeit", wie Freud sie intendiert, entfällt vollständig und wird sogar durch eine Art sakrale Homosexualität ersetzt. Auch die letzte von Freud genannte "Schranke", die Ablehnung der Uebertragung der Genitalrolle an andere Organe und Körperteile, entfällt im Zusammenhang mit der Rolle, welche die Homosexualität darin spielt, für Jahnns Werk völlig. Nach Freud werden "alle diese Schranken ... allmählich im Laufe der Entwicklung und der Erziehung des Menschen 'aufgebaut'. Das kleine Kind ist frei von ihnen."*2

Die Sexualität in der Dichtung Jahnns und in seinem Weltentwurf ist , wenn wir die Kategorien Freuds hier übernehmen,ohne einen streng wissenschaftlichen Anspruch zu stellen, eine kindliche, naive, und braucht, um auch beim erwachsenen Menschen und für erwachsene Menschen noch erträglich zu sein, die sakrale Sphäre, in der sie von der Intention her ihre Anstössigkeit verliert. Ein weiteres Moment, das die jahnnsche Art der Sexualität erträglicher und glaubhafter macht, ist die Intensität, mit der sie erlebt wird. Die Menschen sind ihrer völligen Determinierung wegen letztlich nicht für ihr abwegiges Sexualverhalten verantwortlich zu machen, die Geschlechtlichkeit ist eine jener elementaren

Urgewalten, denen der Mensch einerseits ohne Wahl anheimfällt, denen

*1: erste Folge,13.Vorlesung, S.212/13 *2 : a.a.O. S.213

sich hinzugeben andererseits aber das "einfache Leben" der "einfachen Dinge" bedeutet. Jonathan in "Spur des dunklen Engels" sagt :

"Seit einiger Zeit denke ich über die unausweichliche Gewalt nach, die über uns verhängt werden kann, die ich in meiner Unerfahrenheit nicht kannte : die Liebe." *1

Das Bild, das Jahnns von der Sexualität entwirft, bleibt zwiespältig, sie bestimmt den Menschen einerseits zum "Schauplatz", ist eine "Quelle tragischen Geschehens"*2, gewährt ihm aber andererseits die höchste Erfüllung der "Erlösung", indem sie das Fleisch dem Geiste "ebenbürtig"*3 werden lässt.

Noch ein Drittes lässt die ungewohnten Formen der Sexualität in Jahnns Werk als sinnvoll erscheinen : ihr Bezug zum Mythischen, zu einem Mythos, der eine gewisse Form der sexuellen 'Perversion' , z.B. die Homosexualität oder den Inzest, als jeweils letzte in einer Reihe solcher Konstellationen erscheinen lässt und auf den Hintergrund eines immer wiederholten mythischen Grundmusters bezieht. In einem späteren Kapitel werden wir näher auf die "Zwillingsbrüderschaft" im Anschluss an den Mythos von Gilgamesch und Enkidu oder auf den Inzest als bewusste Wiederholung des Isis-Osiris-Mythos zu sprechen kommen.

Hier können wir zusammenfassend feststellen, dass die Heiligkeit des Geschlechtlichen der Grundforderung Jahnns nach Rückkehr zur Einheit alles Lebendigen entspricht, dass diese fast pubertär anmutende, 'naive' Sexualität jedoch in unserer Zeit ohne eben dieses Sakrale unvorstellbar wäre, dass die Sakralisierung zusammen mit der Mythisierung und dem Umstand, dass der jahnnsche Mensch letztlich auch im sexuellen Bereich nur "Schauplatz" von Ereignissen ist, die literarische Darstellung von Perversitäten ermöglicht, die ohne den sakral-mythischen Rahmen geschmacklos wirken müssten.

Schönheit in der Zahl : die harmonikalen Gesetze

Die "einfachen Dinge", die "Erlösungen", nach denen Jahnns Menschen suchen, lassen sich als solche nicht fassen, es sind dichterische Bilder, unscharfe Umschreibungen von Sehnsüchten, des Wunsches nach Ganzheitlichkeit, nach sinnlicher Sättigung, nach Dauer. Es ist das Elementare, das Absolute, das Sakrale für sie. Die "einfachen Dinge"

*1 : "Dramen II" S.429

*2 : "Zur Medea" S.742 : "So scheint der schönste Schmuck des organischen Lebens, auch dem Menschen verliehen, eine

Quelle tragischen Geschehens." *3 : "Jeden ereilt es" S.214/15

gehören wie die Vorstellung von Gott zu den "wirklichen Dingen", von denen Jahnn schreibt, es seien "die grossen, unfassbaren", die "keine Worte für sich haben", die "man nicht nennen kann", die "bald so und danach anders" sind.*¹ Mit einem Wort : die "einfachen Dinge" sind undefinierbar und entziehen sich einer Analyse. Ein Bereich ist hiervon ausgenommen, in einer Hinsicht haben die "einfachen Dinge", weil Jahnn sie damit aus dem rein dichterischen Bild herauszulösen scheint und einen wissenschaftlichen Anspruch stellt, Gestalt gewinnen können : in der Lehre von den Urgesetzen allen Lebens, in der Harmonik, der Jahnn sein Werk zutiefst verpflichtet sah.

In der Harmonik treffen sich die grossen Themen von Jahnn's Weltvorstellung in einem zentralen Punkte. Die Vorstellung der Weltenharmonie im makrokosmischen Bereich trifft zusammen mit der Idee der harmonikalen, rhythmischen Beschaffenheit des kleinsten mikrokosmischen Daseins. Damit ist unter anderem der Zusammenhang zwischen dem ewigen "Kreislauf" und der durch harmonikale Gesetze bestimmten Konstitution, der inneren Sekretion des Menschen, also ein innerer Zusammenhang zwischen dem Kreislauf von Werden und Vergehen im Grossen und der Geschlechtlichkeit allen Lebens im Kleinen hergestellt. In der Harmonik ist die Brücke geschlagen von der geheimnisvollen Welt der Biologie und Chemie zur Kunst, zur Musik und zur Baukunst vor allem. Die Harmonik bildet aber auch, und das nicht zuletzt, eine Verbindung zwischen Leben und Tod und könnte sich deshalb eignen, die schrecklichste Folge jenes 'Risses' in der Schöpfung, der es so schwer macht, die Harmonik überhaupt zu erkennen, den Tod, zu bewältigen.

Gegen Schluss der "Niederschrift" sagt Horn zu seinem letzten Freund, dem Tierarzt Lien :

"Ich glaube, dass es eine Gravitation gibt, die unmittelbare Nachbarschaft von Gegenständen, die sich verbrüdernd wollen; ich glaube auch, dass ein Gesang - irgendein Gesang - die Materie durchzieht und hilft, sie aus dem unendlich Kleinen aufzubauen." *²

Dieses Credo des Komponisten Horn ist auch das Credo des Dichters Jahnn. Auch für ihn trägt, wie es im "Neuen Lübecker Totentanz" heisst, "das Kleine den Schimmer des Grossen."*³ Alles, was exi-

*1 : "Norwegische Tagebücher" Handschrift, Abteilung III 6.3.1916

*2 : "Niederschrift II" S.625

*3 : Der 'Berichterstatter' im "Neuen Lübecker Totentanz" "Dramen II" S.128 : "Das Kleine trägt den Schimmer des Grossen. Das Sternenmeer, in rasende Bewegung ausgestreut, ist ausbalanciert. Die Wirkungen von allem zu jedem sind hineingewebt in die Existenz."

stiert, ist nach der Ueberzeugung nicht nur Jahnn's, sondern auch anderer 'Harmoniker' - wir nennen hier nur den Freiherrn von Thimus^{*1} im 19. Jahrhundert und Hans Kayser^{*2} in neuerer Zeit - nach rhythmischen, harmonikalischen Gesetzen aufgebaut und lässt sich, ähnlich wie die Geheimlehre der Pythagoräer, auf die die 'Harmoniker' sich berufen, ermittelt hat, in heiligen, symbolischen Zahlen ausdrücken. Diese Zahlenverhältnisse sind rhythmisch gegliedert und haben nichts mit dem Dezimalsystem zu tun, das die 'Harmoniker' als eine Vergewaltigung der Schöpfungsgrundlagen em-

*1: Albert von Thimus hat in seinem zweibändigen Lebenswerk, der "Harmonikalen Symbolik des Altertums" (erschienen 1868 und 1876) versucht, die antike Zahlensymbolik der Pythagoräer zu rekonstruieren und mit ihrer Hilfe Zugang zu den Zeugnissen der Antike zu finden.

*2: Hans Kayser kam von der Musikwissenschaft her und griff von Thimus' Ideen auf. Er versuchte, die harmonikalischen Ideen für alle Gebiete der modernen Wissenschaft fruchtbar zu machen. Als "vornehmste Aufgabe" der Harmonik sah er "eine Wiedervereinigung des materiellen, seelischen, geistigen Lebens". Diese Aufgabe vermag die Harmonik nur zu erfüllen, wenn sie "einen Menschen fordert, der dem heutigen Menschen nicht allzu ähnlich sein wird". Dazu muss sie "schon heute eine Propädeutik schaffen, welche geeignet sein kann, gesicherte Grundlagen zu einer harmonikalischen Morphologie zu legen und damit jenes neue Menschentum vorzubereiten." (alles nach: "Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik" Potsdam 1926 Vorwort (ohne Seitenzahlen)) "Die Eigentümlichkeit der Harmonik ist" nach Kayser "darin zu sehen, dass sie als Weltansicht - worunter wir Religion und Philosophie, Wissenschaft und Kunst einbegreifen - das Sein und Werden in ein Gewebe von Beziehungen auflöst, innerhalb deren sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten nachweisen lassen, die deutlich nach einem einheitlichen Ursprung dieses Seins und Werdens verweisen. Es interessiert den Harmoniker also die Frage nach dem Woher, Wohin, Warum, Wozu erst in zweiter und dritter Linie; wichtig ist für ihn zunächst die Aufnahme der Beziehung als Seinsgrösse, als Urerlebnis einer Beziehungssetzung, was auf die dem mathematisch Kundigen einfache Formel $f = x : y$ gebracht werden könnte. Nun ist aber jedes Verhältnis zweier ganzzahliger, reeller Grössen durch einen musikalischen Ton darstellbar; so findet z.B. das Verhältnis 1:2 seinen Ausdruck im Intervall der Oktave. Indem man nun jene Beziehungssetzung als Klang vernimmt oder als Ton im spekulativen Sinne, wird diese Formel zum Erlebnis und aus der rein mathematischen Sphäre in den Bereich der Harmonik gehoben. Das Erlebnis f wird dann mit dem sich zwischen x und y spannenden Ton identisch." ("Orpheus", Einleitung, S. VI/VII) Als "Grund, worauf die gesamte Harmonik steht" bezeichnet Kayser die an einem Saiteninstrument zu beobachtende Beobachtung einer "Verknüpfung von Materiellem (Material, Konsistenz, Spannung der Saite) und Seelischem (Klang, Ton) mittels eindeutiger Zahlenbestimmung" (S. VII). In seinem zweiten grösseren Werk, "Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes" Berlin 1932, hat Kayser Beispiele für die harmonikale Beschaffenheit des Daseins aus der Architekturgeschichte, der Kristallographie, der Botanik, der Chemie, der Biologie und vielen anderen Wissensgebieten zusammengetragen. Einen kurzen Abriss seiner Ideen gab er in leicht fasslicher Form in "Akroasis. Die Lehre von der Harmonie der Welt"; eine Neuauflage des bereits 1946 erschienenen Werks wurde nach seinem Tode 1964 publiziert (Schwabe, Basel). Der Einfluss, den Kayser auf Hans Henry Jahnn ausgeübt hat, ist unverkennbar, auch wenn sich Jahnn nicht direkt dazu bekannt hat. Die Theorien Kayser's lagen Jahnn näher als jene des morphologischen Idealismus von Hermann Friedman, der mit Kayser manches gemein hat, mit seiner Gestaltmathematik aber eher dem naturwissenschaftlichen Bereich als dem künstlerischen und musikalischen, der Jahnn interessierte, nahesteht.

pfinden. Das System der harmonikalen Zahlen wird der Natur abgeschaut, beispielsweise der Ziselierung eines Blattes oder der Bahn der Gestirne, und nicht willkürlich festgesetzt. Anhand der jeweils errechneten Zahlensysteme und ihres Vergleichs untereinander ergibt sich dann jene "unmittelbare Nachbarschaft von Gegenständen", jene Beziehung zwischen den verschiedensten Daseinsformen durch die in ihrem Aufbau feststellbaren Zahlenverhältnisse. Das gilt bei Jahn auch und vor allem vom Leib des Menschen, den er als etwas "der Bestimmung nach Jenseitiges"*¹ bezeichnen konnte, und auf dessen Unvergänglichkeit, auf die Unvergänglichkeit der einmal fleischgewordenen Materie, er hoffte, wie sein Ringen um unzerstörbare Grabstätten bezeugt.

Symbolhaft drückt Jahn den Glauben an die harmonikale und damit der ganzen Schöpfung bereits verbundene Struktur des menschlichen Leibes im Drama "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" aus, wo er Yngve die sterbende Sofia mit harmonikalen Theorien trösten lässt, indem dieser das Mädchen von ihrer faktischen, d.h. stofflichen Unvergänglichkeit zu überzeugen versucht:

"...Ungeheure Gesänge und Harmonien durchweben die Flügelschläge der Zeit. Und der Stoff, das Fleisch, mit dem wir uns plagen, ist die Entsprechung eines kristallinen Rätsels. (Yngve zieht einen Kiesel hervor) Rot. Dodekaeder. Zwölfflach. Das sagen wir. Aber es ist ein umspannender Traum wie die Kugel der Sterne, Feuerwerk wie von millionengliedriger Kometenbahn, wie die gewundene und verästelte Blutbahn in uns." *²

Die Idee vom harmonikalen Wesen des menschlichen Leibes ermöglichte es schon dem frühen Jahn, jene ersehnte Einheit des Menschen mit aller Kreatur als eine zumindest theoretisch bereits gegebene anzunehmen und von der blossen utopischen Wunschvorstellung vieler seiner übrigen Ideen der Ugrinozeit als etwas in seinem Sinne sogar wissenschaftlich Beweisbares abzuheben.

Die Einbeziehung eines wie immer auch gefassten Absoluten in diese harmonikalen Konstellationen - wir kommen später ausführlich auf Jahns Vorstellung von einem Gott als Mittelpunkt eines alles umfassenden harmonikalen Systems zu sprechen - unterstreicht die sakrale Bedeutung der heiligen Zahlen der harmonikalen Weltsicht. Die sakrale Weihe, die der Harmonik innewohnt, zeigt sich auch, wenn Jahn ihre Gesetze in der Baukunst der Alten Ägypter verwirklicht sieht oder sie in eigenen Bauten religiös-sakraler Art zum Ausdruck bringen will. Wir begnügen uns hier mit Absicht mit

*¹: "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino", Einleitung, o.S.

*²: "Dramen II" S.375

der Erwähnung der architektonischen Vorstellungen Jahnns und ihres Zusammenhangs mit den harmonikalischen Theorien. Die Beziehung der Harmonik zur Harmonielehre der Musik, aus der Jahnns sie abgeleitet haben will, ist einleuchtend genug und erübrigt sich hier. Was also die Baukunst und ihr Verhältnis zur Harmonik betrifft, so schreibt Jahnns, um ein Beispiel von vielen herauszugreifen, über einen altägyptischen Pyramidenbauer - Pyramiden gelten bekanntlich Jahnns als 'Idealbauwerke' seiner "monumentalen Baukunst"-:

"Er hat keine andere Wahl, als die Form aus den Elementen des zahlengebundenen Rhythmus herzuleiten. Er schafft die Richtlinien durch ein ästhetisches Gefühl, er errichtet sie als Schranken. Zwischen ihnen lässt er mystischen Beziehungen, seinen Spielereien mit Zahlen freien Lauf. Es handelt sich ja nicht mehr um die Erscheinung des Bauwerkes, sondern um dessen Verkettung mit Symbolen, mit dem Ewigen, dem Jenseitigen." *1

An Oskar Loerke schrieb Jahnns in den zwanziger Jahren:

"- die Rhythmen der grossen Baukunst habe ich längst als bildgewordenes Mal der heiligen Zahlen gesehen. Und sie selbst wieder als spielendes Mass, das einst ein Schöpfer sich wählte." *2

Nicht nur der Schöpfer eines architektonischen Kunstwerks soll sich nach Jahnns Vorstellungen durch harmonikale Gesichtspunkte leiten lassen, auch die Betrachter sollen sich durch die in einem Kunstwerk zum Ausdruck kommenden harmonikalischen Beziehungen angesprochen fühlen, und zwar stimmen wir einem auf harmonikalischer Basis errichteten Bauwerk innerlich zu, weil "wir selbst im Schöpfungsvorgang stehen, der auf harmonischer Basis aufgebaut ist." *3

Dieses "im Schöpfungsvorgang stehen" äussert sich für den Menschen in der Geschlechtlichkeit, die auf der hormonalen Beschaffenheit des Einzelnen beruht. Jahnns hat, besonders in seinen späteren Jahren, einen Zusammenhang der 'Hormonlehre' mit den heiligen Zahlen des harmonikalischen Systems angedeutet und damit wohl wieder auf die von ihm faktisch als Wirklichkeit erkannte, allesumspannende Einheitlichkeit der Schöpfung hinweisen wollen. Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht Jahnns Briefe an Fritz Weissenfels aus den Jahren 1946-49. Der Dichter stellt darin unter anderem fest, dass

*1 : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.16

*2 : handgeschrieben, undatiert, um 1925 / vgl. zu dieser Auffassung Jahnns die folgende Stelle von Hans Kayser, aus "Der hörende Mensch" S. 253 : "Die gesamten alten Kultbauten, von den Pyramiden angefangen, zeigen dies (Kayser spricht von der "Gestaltssymbolik", was bedeutet, dass die harmonikale Norm keine starren Regeln kennt, sondern eine ganze Reihe von Verwirklichungen zulässt.) zur Genüge und die enorme geistige Wirkung dieser Bauten - wer je einmal vor einer Pyramide oder einem griechischen Tempel stand, weiss davon zu sagen - hat ihren eigentlichen Grund im Wegfallen des persönlichen Elements in der Übereinstimmung der Totalität des Bauwerks mit den Urgesetzen der Schöpfung." *3 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnns" S.131

"das bipolare Prinzip", nach dem die Männer zu je einem Drittel in heterosexuell, homosexuell und bisexuell veranlagte eingeteilt werden könnten, als "physikalisch verankertes Schöpfungsprinzip" "bis weit in allgemeine physikalische Vorgänge hinein" reiche.^{*1} Schon 1932 hatte Jahnn den Bogen von den harmonikalen Vorstellungen in der Kunst zum harmonikalen Bau des Protoplasmas geschlagen, als er vom "Bewusstsein einer Harmonie" sprach, "die von der Kunst bis zum Kristall und den Formen des Protoplasmas reicht."^{*2}

Es bedeutet für Jahnn der Glaube an die harmonikale Struktur alles Seienden, die sich im Kristall und im Protoplasma offenbart, und nach deren Zahlenverhältnissen sich das künstlerische Schaffen richten soll, immer eine Besinnung auf das Elementare, auf die "einfachen Dinge". Von der Rückbesinnung auf die Urgesetze alles Geschaffenen her hoffte Jahnn - immer vorausgesetzt, dass es ihm gelingen würde, seine harmonikalen Vorstellungen gegenüber dem vorherrschenden 'Dezimalsystem' durchzusetzen - ähnlich wie Hans Kayser^{*3} auf ein neues Ethos, auf das neue Ethos des "Neuen Menschen" eines harmonikalen Zeitalters. Dabei liess es sich nicht umgehen, nun dem Verstand, den Jahnn als 'Instanz der Philosophie' abgelehnt hatte und auch weiterhin ablehnte, dieser "Fehlkonstruktion des menschlichen Gehirns"^{*4} im Zusammenhang mit der Harmonik, die ja wesentlich auf mathematischen, vernunftgemässen Ueberlegungen beruht, wieder eine wichtige Bedeutung zuzugestehen. In seinem Beitrag "Vergessen und Freuen" schrieb Jahnn 1932 in der Zeitschrift "Der Kreis" im Hinblick auf das "neue Ethos", zu dem es sich durchzuringen gelte :

"Und es scheint so, dass auch der Wechsel in den Ordnungen und in der blossen Gesinnung dies verstauchte Herz der Menschheit nicht mehr wird ausbeulen können. Hier muss die harmonikale Kraft eines inwendigen Gesetzes herbei, eine nicht nur scheinbar religiöse Gebundenheit, die die Frömmigkeit als grösstes Laster brandmarkt und den Mut zur Schöpfungsbejahung als höchste Tugend kennzeichnet. Und ich sehe, nur über einen Weg kann das Ziel gewonnen werden, nur mittels dieses scheinbar schon verfluchten menschlichen Hirnes."^{*5}

Nun, in dieser Hinsicht musste Jahnn bald darauf eine seiner grössten Enttäuschungen erleben, und zusammen mit der Resignation über die Möglichkeiten seiner gesellschaftlichen Erneuerungsutopien, zusammen mit dem Heraufdämmern der Schrecken des Dritten Reiches, des Zweiten

*1 : an Fritz Weissenfels, 10.3.1949 *2 : "Vergessen und Freuen" S.27

*3 : vergleiche Kayser's Vorstellungen von einem "neuen Menschentum", von einem Menschen, "der dem heutigen Menschen nicht allzu ähnlich sein wird" und den er, Kayser, mit Hilfe einer "harmonikalen Morphologie" vorbereiten wollte. ("Orpheus" Vorwort o.S.) *4 : an Oskar Loerke, handgeschrieben, um 1925 *5 : S.27

Weltkrieges, zusammen mit seiner zunehmenden Vereinsamung und der erzwungenen Rückbesinnung auf sein literarisches Schaffen, verdüsterte sich auch seine Einstellung zu den Möglichkeiten des menschlichen Verstandes wieder. Die harmonikalen Theorien jedoch blieben - zumindest theoretisch - in seinem Werk ständig präsent, wenn Jahnn sie auch nicht mehr so missionarisch wie in der Ugrino-Zeit an den Mann zu bringen versuchte, sondern sie für sein literarisches Werk fruchtbar machte.

Vor allem die Brücke, die Jahnn's Harmonievorstellungen zwischen Leben und Tod zu schlagen versuchen, gewinnt mit dem zunehmenden Alter des Dichters an Interesse. Bereits früher einmal, in "Hans Heinrich" und im "Neuen Lübecker Totentanz" waren harmonikale Theorien als Gewähr für eine bescheidene Form von Unsterblichkeit, jene des Weiterlebens in den harmonikalen Bezügen einer ewigen Materie, aufgetaucht. So hatte in "Hans Heinrich" der 'Stumme' auf die Frage der Titelgestalt nach dem "mehr als Leib", nach dem, "was nicht verwest, wenn ich sterbe", "was an mir geht seine Bahn so sicher und ewig wie die Sterne tun", geantwortet :

"Wir können Gott nicht schauen, nicht hier und niemals. Doch irren aus seiner Schönheit und Ewigkeit vieltausend Linien und Rhythmen ab. Sie strahlen nieder in diese Welt, durchfluten die weiten Räume des Himmels. Es gibt nur eine Kraft, die ewig ist." *1

Im "Neuen Lübecker Totentanz" heisst es einmal :

"Der zerfallende Rubin singt einen neuen Lichtstrahl. ... Die Wirkungen von allem zu jedem sind hineingewebt in die Existenz." *2

Mit dem roten Dodekaeder, der als Symbol der allesumspannenden Harmonie im 1933 entstandenen und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg uraufgeführten Stück "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" dem Tod entgegengestellt wird, nimmt Jahnn das Thema Unsterblichkeit im Zusammenhang mit den harmonikalen Theorien wieder auf. Eine klare Formulierung suchen wir allerdings auch da vergebens, wieder beschränkt sich Jahnn auf Bilder und Andeutungen, so etwa auf die seltsame Gestalt des wiederauferstandenen Selbstmörders Tunrider, der auf der Bühne erscheint und erzählt :

"Mein Gerippe ist längst mit Busch und Schlamm und Stein bedeckt. Ich habe eine beträchtliche Zeit vor mir, in der ich unbeschwert lustwandeln darf. Melodien spielen in mir. Sie werden süsser und leiser allmählich, bis ich ganz entschlafe..." *3

*1 : "Dramen I" S.260 *2 : "Dramen II" S.127 *3 : a.a.O. S.262 Vergleiche auch die ähnliche Auffassung Hans Kaysers : "Orpheus" S.82 : "Im Tod wird die Harmonik zur Form : ein einmaliger harmonischer Zustand bleibt bestehen (Kristall) oder zerfällt in die harmonischen Einzelelemente dieser letztmaligen Form Mensch, Tier, Pflanze, in den Chemismus ihrer Zufallsprodukte, der in der Regel kristallographisch 'organisiert' ist. "

Jahnn spielt offenbar auf diese harmonikale Brücke zwischen Leben und Tod an, wenn er Horn im zweiten Teil der "Niederschrift" von jener "eigentlichen Welt" sprechen lässt, aus der man "gar nicht entfernt werden kann". Horn sagt darüber zu Lien :

"Es wiederholt sich, dass ich die Welt wie etwas seit jeher Vertrautes begrüße - und alle schwindelerregende Angst vergeht - - - denn das Phantom hinter den Dingen, das Eigentliche, die sonderbaren Dimensionen aus Blei und Licht, werden mir bleiben.- - " *1

Bemerkenswert ist hier der Zusammenhang mit der "schwindelerregenden Angst". Jahnn ist sich trotz aller optimistisch anmutender harmonikalen Theorien immer bewusst geblieben, dass, wie er angesichts des Todes seines Freundes Harms formulierte, die Schöpfung die "Gestalten und Varianten" "sich, nicht uns aufgespart hat" *2, dass also die Konstanz der harmonikalen Beziehung trotz ständiger Veränderung nicht dem einzelnen Menschen oder Tier gilt, sondern nur der Schöpfung als ganzer.

So hat denn letztlich die harmonikale Theorie von der Einheit von Leben und Tod in einem System von heiligen Zahlen für Jahnn und seine "schwindelerregende Angst" vor dem Tode und dem Verwesen nur wenig Trost gewähren können, soviel etwa, wie Yngve der sterbenden Sofia in "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" anbieten konnte. Als Sofia nämlich zu den harmonikalen Thesen, mit denen Yngve sie trösten wollte, sagt :

"Was bedeutet das ? Es waren doch Sprüche ?

weiss Yngve nur zu antworten :

"Erlösende Formeln, Kind. Schwache Anrufe der Seele." *3

Ob die harmonikalen Theorien für Jahnn nur "schwache Anrufe der Seele" gewesen sind und ob sie für seine Stellung zum Tode nicht doch eine tiefere Bedeutung gehabt haben, wird die Erörterung der Frage im Zusammenhang mit dem eigentlichen Todesproblem im letzten Abschnitt der Arbeit zeigen müssen. Hier lässt sich erst sagen, dass die harmonikalen Theorien nicht Kraft genug hatten, um den düsteren Hintergrund des jahnnischen Pessimismus, die Vorstellung von der Welt als dauerndes "Fressen und Gefressenwerden" die furchtbare Todesangst und die Gewissheit des "Fürchterlichen" dauernd zu erhellen und erträglich zu machen. Sie bleiben auch da, wo Jahnn sich über den Rahmen des blossen Verkündens der harmonikalen Wahrheiten hinaus begibt und die Harmonie schöpferisch verwirklichen will - Jahnn's Theorien einer monumentalen Sakralkunst werden das deutlich zeigen - ein bloss verbales, theoretisches Postulat.

*1 : "Niederschrift II" S.629/30 *2: (zur Einweihung der Gruftplatte für G.Harms) Handschrift. s.Bibl. *3 : "Dramen II" S.375

6. Das Experiment als Weg zur Selbstverwirklichung

Das entscheidende Gegengewicht zum pessimistischen Welt- und Menschenbild Jahnns hätte - viel eher als in den Tröstungen der harmonikalen Erkenntnisse - in der bedingungslosen Bereitschaft zum Experiment, in seinem Willen, trotz oder gerade wegen der scheinbar totalen Determinierung des Menschen und der Schöpfung immer wieder den Versuch zu unternehmen, die Welt zum Besseren hin zu verändern, liegen können.

Trotz des Misserfolgs, der seinem grossangelegten Versuch, die Welt im Sinne Ugrinos zu verändern - das Scheitern von Ugrino war eine von Jahnns grössten Enttäuschungen und beschäftigte ihn noch jahrzehntelang - beschieden war, blieb das Experiment, das Vorantasten in noch Unerforschtes, Unbekanntes von Welt und menschlicher Seele ein zentrales Thema aller seiner Werke und auch der privaten Aeusserungen des Dichters. Ganz hat er neben dem rein literarischen auch das praktische, 'wissenschaftliche' Experiment nie aufgegeben, das zeigen seine Versuche in der Tierzucht und die auf die Schaffung eines "Neuen Menschen" ausgerichteten Hormonversuche der späten vierziger Jahre, die zwar nicht ohne eine gewisse Exzentrizität sind, jedoch von Jahnns selbst durchaus als ernsthafte Experimente betrachtet wurden.

Eine gewisse Vorliebe für das Experimentieren machte sich bereits in Jahnns Schulzeit bemerkbar und ging dadurch, dass er bereits damals begann, mit sich selbst zu experimentieren, über die üblichen chemikalischen oder physikalischen Spielereien Jugendlicher hinaus. 1933 berichtet Jahnns Walter Muschg über dieses Experimentieren :

"Ich experimentierte und arbeitete über menschliche Kraft. (...) Ich ging zu verrückten Versuchen an mir selber über ... Ich stellte mir die Aufgabe, zu untersuchen, ob man in Narkose zuerst das Bewusstsein oder die Schmerzempfindung verliere..." *1

Vieles, was Jahnns in seinen stürmischen früheren und mittleren Jahren unternommen hat, lässt sich unter dem Aspekt des Experimentierens besser verstehen. So erwachsen Jahnns musikalische und orgelwissenschaftliche Beschäftigungen zweifellos aus diesem Drang zum Experiment. Es war wohl nicht ganz so bilderbuchmässig, wie Jahnns die musikalische 'Erweckung' des jungen Horn in "Fluss ohne Ufer" schildert, aber im Kern sind darin sicher die Umstände von Jahnns eigener erster Begegnung mit dem Musikinstrumentenbau enthalten. Horn entdeckt seine musikalischen Fähigkeiten beim Basteln mit einem elektrischen Klavier, spielt zunächst während

*1 : "Gespräche mit H.H.Jahnns" S.67/8

des Abspielens der Walze auf den Tasten des Instruments eine eigene Begleitung und geht anschliessend dazu über, eigene Walzen herzustellen und die vorfabrizierten des Apparats damit zu ersetzen.^{*1} Das Umsetzen von Blattfaserungen oder Wassergeräuschen in Musik^{*2} oder das Nachzeichnen menschlicher Charaktere auf dem Klavier^{*3} - letzteres berichtet Jahnn auch von sich selbst^{*4} - gehen in dieselbe Richtung des Experimentierens, auf das der Autodidakt Horn - und auch der Autodidakt Jahnn - besonders angewiesen waren.

Dies alles ist jedoch in unserem Zusammenhang eher nebensächlich im Vergleich zum 'Experiment Mensch', dem Jahnn's ganzes Interesse sein Leben lang galt.

Die Bedeutung des Experiments für den Menschen ist eine doppelte : einmal ist der Mensch immer Objekt, Opfer des Experimentierens von der Schöpfung her; zugleich aber kann der Mensch für Jahnn auch Subjekt eignen Experimentierens mit sich selber, der Natur und dem Mitmenschen werden.

Schon in seinen ersten dichterischen Aeusserungen sieht Jahnn - wir haben es anhand seiner Vorstellung vom Menschen als "Schauplatz" bereits ausführlich dargestellt und können uns hier mit einem kurzen Hinweis begnügen - den Menschen als ein Experiment der Schöpfung. Diese Ansicht ist fraglos düster und pessimistisch, der Mensch wird zum Spielball undurchschaubarer Gewalten, sein freier Wille unglaubwürdig.

"...sind wir es wirklich, die handeln ? "

fragt Johanna in "Pastor Ephraim Magnus" und fährt fort :

*1 : "Niederschrift I" S.177 - 182

*2 : "Niederschrift II" S.600/1 : "...vor ein paar Wochen hat dieser Wind mir eines (es war ein Eichenblatt) in die Rocktasche getan. Ich habe es dort, wer weiss wie lange, getragen - bis ich es fand - das heisst, ich entdeckte es und nahm es hervor. Ich legte es zwischen die Notenblätter der S.c ((Horn kürzt so seine "Sinfonie in C-dur" ab)). In der Nacht zählte ich die Buchtungen des Blattrandes. Und dann waren es genau so viele Takte, wie ich mit den Wellen von auf- und absteigenden Sechzehntelnoten füllen wollte. Und ich wusste auch gleich, wie hoch und wie tief ich sie fallen lassen sollte; ich brauchte nur das Blatt auf die Systemlinien zu legen." "Niederschrift I" S.511 : "Ich lag mit dem Bauche auf einem der Stege über dem Wasser. ... Ich lauschte und vernahm den schwer-mütigen Strom wunderbarer Harmonien. Ich lag reglos, bis ich spürte, meine Eingeweide schmerzten. ... Im Hause angekommen, brachte ich das Gehörte in fieberhafter Eile zu Papier."

*3: "Niederschrift I" S.498/9 : "Er (Tutein) erzählte den Gästen, ..., ich vermöge den Charakter eines Menschen musikalisch abzubilden, gleichsam meine Witterung vom Wesen einer Person in Klavierspiel umzusetzen. Das war ein starkes Lob und ein grosser Anspruch. - Doch glaube ich, ein wenig habe ich diese improvisatorische Kunst auszuüben vermocht." *4 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.102 : Jahnn berichtet : "Ich hatte eine berühmte Spezialität: ich konnte die Charaktereigenschaften der Menschen auf dem Klavier darstellen."

"Wir haben uns nicht gemacht, wir sind gemacht worden, im Hochzeitsbett oder vor Gott. Wir sind gewiss Puppen oder ein Experiment. Unsere Gedanken und Gefühle sind bestimmt." *1

Aehnlich pessimistisch klingen die Worte Thomas Chattertons aus dem gleichnamigen Stück :

"... ja, wir sind Abschaum. Wir sind ein Versuch nur, nichts Gelingen." *2

1946 schreibt Jahnn in einem Brief :

"Wenn nun aber die Mehrheit der Menschen nicht mehr beobachtet und deshalb nicht mehr weiss, dass sie selbst ständig Gegenstand von Experimenten ist, von höchst abgeschmackten und grausamen, und vollständig instinktlos dazu - wo, wie und was soll man dann beginnen ? (...) Die Gleichgültigkeit ist fürchterlich. Aber keiner von uns weicht der Bestimmung aus, Opfer eines oder vieler Experimente zu werden." *3

Dieser scheinbar unveränderlichen Determinierung des Menschen als "Schauplatz", als Versuchsobjekt der Schöpfung - eine Auffassung, die Jahnn's rein deskriptivem Welt- und Menschenbild angehört, das wir in einem früheren Abschnitt zu skizzieren versucht haben - stellt nun der Dichter in seinem Weltentwurf einen Menschen gegenüber, der seinerseits zu experimentieren beginnt und der durch das eigene Experiment mit der Schöpfung und sich selbst seiner Determinierung zu entgehen versucht. Dieses Experimentieren hat nicht den Charakter von Spielereien; Jahnn und die Menschen seiner Dichtung experimentieren immer mit letztem Einsatz, sie sind, wie Ephraim es formuliert, bereit "um ihrer Seele willen gewalttätig" zu sein. Ephraim sagt zu seiner Schwester, nachdem er ihr befohlen hat, ihn, den jungen Pastor, in einem über die Grenzen des Erträglichen hinausgehenden Experiment zu kastrieren und zu kreuzigen, um ihn "Erlösung" für sich und seinen hingerichteten Bruder Jakob finden zu lassen :

"Es gibt keine Einwände mehr. Wir haben nichts mehr zu berücksichtigen. Es gibt die Norm von Fromm- und Gutsein nicht. Es gibt nur die Sünde der Mässigkeit und Lauheit. Nur denen, die um ihrer Seele willen gewalttätig sein können, ist der Weg zu allen Erkenntnissen offen." *4

Gegen sich selbst, nicht gegen andere, auch nicht gegen Tiere oder Pflanzen "gewalttätig" sein um so "zu allen Erkenntnissen" zu gelangen : das liegt ganz auf der Linie von Jahnn's Leidenschaft des "Beobachtens" einerseits und seiner Ueberzeugung, dass alle Erkenntnis durch die Sinne kommen müsse, andererseits. Durch oftmals entsetzliche Experimente, glaubte Jahnn, könne man mehr 'Wahrheiten'

*1 : "Dramen I" S.155 *2 : "Dramen II" S.746 *3: an Helwig, 20.3.1946 "Briefe um ein Werk" S.11/12 *4 : "Dramen I" S.154

aus den Sinnen 'herauspressen' als durch neutrales "Beobachten" allein. Diese Art des Experimentierens als letzte Steigerung des "Beobachtens" taucht vor allem in den frühen Stücken immer wieder auf.

Auch die grossen Romane handeln, jeder in einem eigenen Sinn, von jenen Experimenten, die der Mensch der Schöpfung entgegenstellt, um ihr zu trotzen, um aus jenem "Schauplatz des Schicksals", dem niemand entweichen kann, doch noch auszubrechen.

Horn und Tutein in "Fluss ohne Ufer" werden an ihren Experimenten, die bis "zu den Gletschern der Seele"*¹ gehen und mit denen sie "die Schöpfung um den natürlichen Ablauf"*² betrügen, im Nachvollzug des Mythos von der Zwillingsbrüderschaft zu "Abtrünnigen", die "nicht die Strasse preisen, die die Schritte aller leitet"*³, sondern "irgendwo den Geschmack der Verschwörung bewahren"*³ wollen. Demgegenüber handelt der erste Roman, "Perrudja", von einer Weltbeglückungstheorie, erstrebt also ein Experiment, an dem die ganze Menschheit Anteil haben soll. Der weltfremde Bergsohn Perrudja und der französische Phantast Pujol wollen noch den "Neuen Menschen" formen und sammeln die Jugend der Welt um sich, während Horn und Tutein im "Fluss" ihr "Experiment des Menschseins"*⁴ heimlich und wie zwei Verbrecher vollziehen. Der kleine "Halbberger Kreis", der in Horns humanem Sinne zu leben versucht, kann gewiss nicht als Beweis einer Wiederaufnahme des Themas vom "Neuen Menschen" aufgefasst werden, ihre "bescheidene Utopie" gilt für ein Grüppchen Resignierender, die angesichts einer drohenden Apokalypse menschlich bleiben wollen. Im "Epilog", der von diesem "Halbberger Kreis" berichtet, und den Walter Muschg einen "erotischen Experimentalroman"*⁵ genannt hat, nimmt Jahnn wie in den ersten Teilen von "Perrudja" und "Niederschrift" die Beschreibung des erotischen Experimentierens Jugendlicher wieder auf. Vielleicht mit der ersten Zeit der Freundschaft zu Gottlieb Harms als Vorbild exerziert er vor unseren Augen alle Möglichkeiten der Freundschaft Halbwüchsiger untereinander und der ersten Kontakte mit dem anderen Geschlecht und der Erwachsenenwelt durch. Im "Epilog" wird deutlicher als in den anderen Werken

*1: "Niederschrift I" S.792 : nach dem Experiment der "Ausschweifung" sagt Tutein zu Horn : "Mehr wird uns nicht zugeteilt. Besseres hat die Natur nicht für uns. Wiederholungen, das ist der Ausweg. Aber man wiederholt nicht die Reise zu den Gletschern der Seele." *2 : Horn schreibt über seine Freundschaft mit Tutein: "Wir haben mit gezinkten Karten gespielt. Wir haben die Schöpfung um den natürlichen Ablauf betrogen." "Niederschrift I" S.403 *3 :a.a.O.S.404 : "Nicht die Strasse preisen, die die Schritte aller leitet. Durch die Mauern gehen. Irgendwo den Geschmack der Verschwörung bewahren." *4 :Muschg, "H.H.Jahnn" S.317 *5 : "Nachwort zu 'Epilog'" S.423

des Autors gezeigt, dass die Liebe für den jahnnschen Menschen das grosse Experiment seines Lebens bedeutet. Gemma bezeichnet jedes Liebeserlebnis eines Menschen als einen "Versuch seines Körpers und seiner Seele " :

"Wir alle sind für einen andern oder für mehrere - so ein Versuchskaninchen und sind getrieben, selbst zu experimentieren", *1 erklärt sie ihrem halbwüchsigen Sohn Asger.

Für Jahnn selbst sind nicht nur die Menschen, denen er in seinem Leben begegnet, Anlass zu Experimenten - er bezeichnet beispielsweise seinem Freund Voss gegenüber das Verhältnis zu Yngve Jan Trede als ein "Experiment"*2 -, sondern auch und vor allem die Figuren und das Geschehen seiner Romane und Dramen sind für ihn in gewissem Sinne Experimente. Dass das umso wahrscheinlicher ist, je stärker der autobiographische Charakter eines bestimmten Werks oder einer bestimmten Figur ist, scheint uns einleuchtend. Es ist deshalb mit Blick auf das stark Autobiographische von "Fluss ohne Ufer" durchaus glaubhaft, wenn Jahnn dazu schreibt :

"Wenn ich in letzter Zeit überhaupt mit Vergnügen geschrieben habe, so nur deshalb, weil ich mir mit unerbittlicher Konsequenz vorgenommen habe, nicht im Voraus zu wissen, was meinen Menschen geschieht, wie sich ihre Gespräche formen werden, in welche Sackgasse sie geraten, welche Mitmenschen ihnen neben den Weg gestellt werden usw. " *3

Jahnn nennt das seine "Ahnungslosigkeit" und verweist auf eine zweite Grundlage seines dichterischen Schaffens, seine "verfluchte Genauigkeit in der Beobachtungsgabe und Unerschrockenheit".*4 Es kann vorkommen, dass die zwei Ebenen von dichterischem Experimentieren und "Beobachten", jene der scharf "beobachteten" Realität und die überhöhte Ebene der Dichtung in ihren feinsten Zusammenhängen aufgedeckt werden und der wahre Charakter von Jahnn's 'Experimentierdichtung' in gewisser Weise sichtbar wird. So einem Fall begegnen wir bei der Figur der Signe aus "Perrudja". Die Genesis dieser Gestalt eröffnet uns Jahnn bis in die subtilsten Détails in seinem "Bornholmer Tagebuch". Am 28. Februar 1935, also 6 Jahre nach der Entstehung des Romans, schreibt er dort :

"Ich habe Signe Chr. wiedergesehen und ein paar Worte mit ihr gewechselt. Ich kann nicht behaupten, dass sie das Vorbild der Heldin meines Romans ist. Ich würde es auch abgeschmachtet finden, das natürliche Leben zu konterfeien mit den Zügen einer natürlichen Person. Und doch, die Laune des Kindes, das sie einmal war, ist der Einflüsterer ge-

*1: "Epilog" S.32

*2 : an Ludwig Voss, 1.3.1947 : "Ich brenne darauf, ihn (Yngve) in meiner Nähe zu haben, um das Experiment, das in meiner Nähe einmal misslang, sich erfüllen zu sehen."

*3 : an Werner Helwig, 20.3.1946, "Briefe um ein Werk" S.10/11

*4 : a.a.O. : "Diese meine Ahnungslosigkeit, gepaart mit einer verfluchten Genauigkeit der Beobachtungsgabe und Unerschrockenheit hat nicht nur den "Fluss" in seinen Einzelheiten geformt, sondern ist die Ursache für die ganz ungewöhnliche Form an sich geworden."

wesen. Der Kern, in den meine Phantasie einen erfundenen Lebensprozess ablagerte. Irgendwo in der Zeit gab es die genaue Uebereinstimmung zwischen Dichtung und Leben. Das Mädchen, das einem jungen Menschen mit einem Dornbusch ins Gesicht schlug, war identisch mit der Roman-
gestalt. (*1) So identisch wie die Namen. Danach entfaltete sich die
Trennung, die durch meinen Charakter und durch ihren bedingt war. Für
den Aussenstehenden ist der Fall ganz ohne Interesse. Ich lernte ein
sehr entwickeltes zwölfjähriges Mädchen kennen. Entdeckte ein paar
Jahre später, dass ich sie, von der ich ebenso viele Jahre getrennt
war, geliebt haben musste. Abermals Jahre später gestaltete ich einen
erwachsenen Menschen, von dem ich meinte, dass er Aehnlichkeit im Ver-
halten mit dem haben musste, den ich eineinhalb Jahrzehnte nicht ge-
sehen hatte. Genau zwei Jahrzehnte später trete ich einer unverheira-
teten Frau gegenüber, von der mit gutem Grund behauptet wird, sie ist
die und die, trägt den und den Namen, ist der und der Abstammung. (...) Aber die Identität mit dem zwölfjährigen Mädchen besteht nicht mehr.
Ich erkenne, eine Uebereinstimmung mit dem Verhalten der von mir er-
dichteten Person auch nur im Belanglosen, ist abwegig. Ich schlage ein
gemeinsames Mittagessen mit der Fremden vor, um zu erkunden, ob es bei
ihr Spuren von Erinnerung gibt, die noch der meinen vergleichbar sind.
Nur noch ein Experiment. Schliesslich hoffe ich auf ein Wunder. ... Am
Morgen nach der Verabredung erhielt ich telephonisch Bescheid, ich
möchte mir nicht die Mühe machen, sie zu erwarten. Ich weiss nicht, ob
das ein folgerichtiger Ausgang ist. Aber dass die Signe meines Romans
jetzt ganz ohne Vorbild ist, weiss ich." *2

Nicht jede Figur der jahnnschen Dichtung lässt sich so deutlich als
Surrogat aus einem Vorbild und aus dem, was Jahnns "Charakter" daraus
gemacht hat, bestimmen. Niemals ist es so deutlich geworden, wie
der Dichter fasziniert zuschaut, wie sich das 'Experiment Mensch'
abwickelt, und wie sich der Mensch der Realität zum Menschen der
Dichtung verhält. Jahnns ist sich offensichtlich bewusst, dass er
seinen dichterischen Gestalten seinen eigenen Charakter überträgt
und sie dadurch von den Vorbildern absetzt, dass also, um auf das
Beispiel der Signe zurückzukommen, seine, Jahnns, eigene Entwicklung,
seine persönlichen Erfahrungen, die Einflüsse, denen er ausgesetzt
war, ihren Niederschlag in der Gestaltung und Charakterisierung
jener Figur gefunden haben, die durch die Begegnung mit der 'wirk-
lichen' Signe angeregt worden war. "Nicht im Voraus zu wissen,
was mit meinen Menschen geschieht..." bedeutet so, nicht vorher zu

*1: Jahnns spielt damit auf einen Vorfall an, der in "Perrudja I" S.199 geschil-
dert wird : "Sie (Signe) erschien wieder vor mir und hatte einen Dornbusch in
der Hand. Mit dem Dornbusch schlug sie auf mich ein. 'Wir wollen miteinander
spielen', schrie sie dabei sehr laut. Ich blieb sitzen wie ich sass. Nur die
Augen schloss ich. Die Zweige und Dornen zerrissen mir das Angesicht. Ich wehrte
mich nicht. Nach einer Weile hielt sie inne mit ihrem Tun. Sie kam nahe zu mir
heran. Ich sah wieder ihre entblössten Füsse bis hinauf zu den Knien. Ich wischte
mir das Blut von den Wangen, in das sich ein paar salzige Tränen gemischt. Ich
hörte, dass sie sprach: 'Schlage du mich. Ich halte still wie du.' ... Ich vermochte
nicht, sie zu schlagen. Ich schaute sie an. Das war alles, was an diesem Tage ge-
schah. Und ich behielt in mir ihr Bild - bis ich es gewaltsam ausriss."

*2 : "Bornholmer Tagebuch" unveröffentlicht, Handschrift. (Siehe Bibliographie)

I. Der Versuch, den Menschen mit Hilfe von Hormonen zu verändern
Die Ueberlegungen und Experimente, mit denen Jahnn den Menschen seiner durch die scheinbar unbeeinflussbare innere Sekretion gegebenen Determinierung zu entreissen suchte, fallen in die Zeit seines zweiten Exils auf der Ostseeinsel Bornholm und der ersten Nachkriegsjahre. Dass die menschliche Persönlichkeit, die Seele, veränderbar sein müsse, war eine jener Voraussetzungen seiner Ugrino-Utopie, von denen er auch nach dem Scheitern des Unternehmens nicht Abstand nahm. 1932 schrieb er :

"Dass die Seele des Menschen als nicht konstant erkannt worden ist, ist nicht unser Unglück, sondern unsere Hoffnung." *1

Der Misserfolg Ugrinos hatte Jahnn indessen gelehrt, dass der Mensch nicht mit verbalen Postulaten verändert werden könne.

1948 schreibt er :

"Ausserdem bin ich allmählich von der Ueberzeugung durchdrungen, dass keine, wie auch immer geartete seelische Erschütterung geeignet ist, den Seelengehalt zu verändern.(...) Der Weg bis zur Freiheit des Denkens und Empfindens ist noch weit. Und die Hoffnung, dass unsere Seele nicht konstant sei, sondern veränderbar, muss wohl realer genährt werden als durch das Wort. Wenn ich mich in den letzten Jahren darauf verlegt habe, die Wirkungen von Hormonen und Hormongruppen zu beobachten, so geschah es deshalb, weil ich an die Möglichkeit eines Versuchs glaubte : die enge sittlich eingeengte Seele des einen mit der weiteren eines anderen nicht durch Geist, sondern durch die Katalyse der Materie erweitern zu können." *2

Jahnn hat auf verschiedenen Wegen versucht, Menschen hormonal zu verändern. So wollte er in den Fünfzigerjahren eine Klinik einrichten, in der Menschen mit Hilfe hormongedüngter Pflanzen hätten behandelt werden sollen.

"Hormongedüngte Pflanzen müssen die Eigenschaft besitzen, den Charakter des Menschen verändern zu können ", *3

schrrieb er in einem Brief.

Daneben versuchte Jahnn, wie das in der oben zitierten Stelle aus "Mein Werden und mein Werk" bereits zum Ausdruck kam, "die Seele des einen mit der weiteren eines anderen" zu verändern. Diese Versuche hängen eng mit Jahnn's Freundschaft zu Yngve Jan Trede zusammen und sind oft nicht ohne Komik. Jahnn ging davon aus, dass "die Gnade", "berufen zu sein, unabänderlich mit einer Lebensrechnung verbunden ist, die zu bezahlen sehr, sehr schwer ist." *4 Damit spielte er auf seine etwas exzentrische Idee an, dass Genialität immer mit Homosexualität verbunden sein müsse. Da er in Yngve ein Genie zu sehen glaubte, versuchte er nun einerseits, dessen Genialität - sprich homosexuelle Triebrichtung - durch Aufrechterhaltung der seiner Meinung nach günstigen Hormon-

*1: "Aufgabe des Dichters..." S.275 *2: "Mein Werden und mein Werk" S.99

*3: an Helwig, 1.2.47 "Briefe um ein Werk" S.38 *4: an Voss, 27.12.1947

konstellation zu steuern, und andererseits durch dem Urin Yngves entnommene Hormone auch andere Menschen auf den Weg zur Genialität oder doch wenigstens eines irdischen Glücks zu bringen. In einem solchen Vorgehen sah Jahnn "die Möglichkeit einer Menschenkonstruktion, die in ihrer Fragwürdigkeit das Wunderbare erreichte." *1 Dass der Dichter die Homosexualität als Grundlage der Genialität ansah, geht unter anderem aus folgender Briefstelle hervor :

"Es gibt keinen schöpferischen Menschen im eigentlichen Sinne, der nicht ein Uebergewicht an Oestron in sich erzeugte." (Jahnn verweist auf Shakespeare, Michelangelo, Buxtehude, Bach, Mozart, Goethe, Rosenmüller und Rembrandt, denen der Dichter allen eine mehr oder weniger latente homosexuelle Neigung zuschreibt !) "...Aufzählen hilft wenig, es bedarf einer näheren Analyse. Das Grundgesetz aber scheint festzustehen : je weiter der Seelenausschlag in die Richtung Anoestron ((also männlicher im heterosexuellen Sinn!)), desto geringer die Möglichkeit phantasiebeflügelten Schaffens. Damit muss man sich abfinden oder die Schöpfung in Stücke reißen. Nun eine grauenvolle Randbemerkung : die beiden Stoffe (Oestron und Anoestron) unterscheiden sich in ihrem chemischen Bau nur durch ein Sauerstoffmolekül ! Sie sind leicht ineinander überführbar..." *2

Diese hormonale Beschaffenheit mit der "Möglichkeit phantasiebeflügelten Schaffens" suchte nun H.H. Jahnn bei Yngve Jan Trede zu erhalten. Er schrieb dem jungen Mann 1949 :

"Ich habe Dir schon ehemals angedeutet, dass die ungeheure Kraft Deiner seelischen Entfaltung durch das Vorhandensein von Oestron in Deinem Körperhaushalt bedingt ist. Leider ist das Verhältnis der beiden Stoffe im Verlaufe eines Lebens nicht konstant; es unterliegt temporären Schwankungen; es können aber auch dauernde Verschiebungen eintreten. Chemisch sind beide Stoffe nur durch ein einziges Sauerstoffmolekül von einander unterschieden, und das hat offenbar zur Folge, dass die Seelenentwicklung so ausserordentlich leicht vonstatten gehen kann. Aber es belässt auch die grosse Hoffnung, dass eine künstliche Veränderung auf keine grosse Schwierigkeiten stösst, sobald man das statische Grundprinzip erkannt hat." *3

Als sich dann bei Yngve trotz allem der erste Bartwuchs einstellte, und Jahnn das Genie gefährdet sah (!), äusserte er einem Freund gegenüber die "Zuversicht, dass sich bei Yngve das Uebergewicht an Oestron in der inneren Sekretion erhalten wird, weil dieses Schöpfungsexperiment sonst einfach willkürlicher Unsinn wäre":

"Meine Liebe zu Yngve wird nicht nachlassen; ich werde nur getrieben sein, zu versuchen, ihn zurückzuverändern (falls es nötig sein sollte), seinen chemischen Innenbau also mit Oestron zu versorgen." *4

Dass Jahnn parallel zu diesen Experimenten mit Yngve auch an anderen jungen Männern diese neue "Menschenkonstruktion" auszuprobieren versuchte, geht ebenfalls aus dem oben zitierten Brief

*1: an Voss, 27.12.1947 *2 : an Fritz Weissenfels, 10.3.1949

*3: an Yngve Jan Trede, 24.2.1949 *4 : wie *2

hervor. Dort heisst es nämlich weiter :

"Deine 'Abfallprodukte' sind nicht mit Gold aufzuwiegen.(...) Ich habe ihm ((gemeint ist ein junger Mann namens Ralph, den Jahnn mit von Yngves Harnstoffen gewonnenen Hormonen 'verändern' wollte)) also geduldig, doch ohne eine Spur von Zuversicht, Deine Hormone eingeträufelt, von der Theorie ausgehend, dass Seelenkräfte ihren chemischen Ausdruck finden, so dass man von der Schönheit der chemischen Zusammensetzung eines Menschen sprechen könnte. Ich kannte Deine Schönheit und deren unfassbare Stärke.(...) Ralph hat also geduldig Teile von Dir (Du magst sie noch so sehr verachten) geschluckt - - und das Resultat ist ein veränderter Ralph." *1

Jahnn hat nicht nur andere junge Männer mit Hilfe von Yngves Hormonen verändern wollen, er bekämpfte damit auch Kopfschmerzen und hatte, wie er im gleichen Brief schreibt, auch für sich selbst immer eine "eiserne Reserve" von Yngves Hormonen griffbereit. Im "Epilog"*2 ist davon die Rede, dass die im Harn von tragenden Stuten enthaltenen Hormone den Menschen verjüngen könnten. Es erweckt den Anschein, die dort breit geschilderte Theorie könnte ironisch gemeint sein, ist sie doch Inhalt einer Lüge, die Ajax vorbringt, um als der viel ältere Tutein erscheinen zu können. Aus den Selbstzeugnissen des Dichters geht jedoch hervor, dass auch diese Theorie zu Jahnn's eigenen 'hormonwissenschaftlichen Glaubenssätzen' gehörte. Der Arzt Fritz Weissenfels, mit dem zusammen Jahnn die bereits erwähnte Hormonklinik hatte aufbauen wollen, berichtet sogar, wie Jahnn einmal in einer geschlossenen Gesellschaft allen Anwesenden in Zucker gelösten Stutenharn zu trinken gab, worauf sich alle - so berichtet wenigstens Weissenfels - auffallend wohl gefühlt hätten ! *3

Die angeführten Beispiele von Jahnn's Versuchen, den Menschen chemisch zu verändern, zeigen, dass seine Theorien eng mit anderen Bereichen seines dichterischen Weltentwurfs verknüpft sind, so etwa mit der Verherrlichung des jungen Menschen, der Homosexualität und der Genialität. Im Zusammenhang mit dem Todesproblem werden wir auch auf die enge innere Verbindung zwischen Jahnn's Idee von der "materiellen Dimension des Geistes" und seiner Hormontheorie hinweisen müssen.

Jahnn's Hormonexperimente dürfen wohl nicht allzu ernst genommen werden, sie stehen - obwohl natürlich einige trivialwissenschaftliche Einsichten unbestreitbar sind - kaum auf einer wissenschaftlich vertretbaren Grundlage. Sie sind Teil seines dichterischen Welt-

*1 : an Yngve Jan Trede, 24.2.1949 *2: "Epilog" S.161 - 164

*3 : "Jahnn's Beitrag zur Erkenntnis der Hormone als Wirkstoffe der Natur", in "Hans Henny Jahnn. Festschrift zum 60.Geburtstag." Hamburg o.J.(1954) S.55-56

entwurfs und eng mit Jahnns Dichtung verbunden, weshalb sie es verdienen, in unserem Zusammenhang erwähnt zu werden. Die Theorien tauchen einerseits nämlich als solche immer wieder in Jahnns Dichtung auf, sie sind andererseits aber auch wesentlicher Bestandteil der von Jahn verfochtenen Methode der Darstellung von Menschen in der Literatur.

Als Beispiel für die in die Dichtung eingebauten Hormontheorien begnügen wir uns mit einem Zitat aus der "Niederschrift", wo Horn über seine Jugendliebe sagt :

"Ich begreife, die Injektion irgendeines wirksamen Stoffes hätte mich, zum wenigsten in jenem Jahre, verändern können, soweit verändern, dass ich Ellena niemals hätte lieben wollen - und die späteren Geliebten auch nicht: weil sie meinem Wesen nicht entsprochen hätten. Weil andere Geliebte mir anziehender erschienen wären; weil das Tier in mir einer anderen Fährte gefolgt wäre. Ich glaube - dass die Veränderbarkeit der Seele nicht nur eine Annahme ist. Wenn es möglich ist, dass wir mit ein paar Tropfen eines Stoffes die Brunst eines Tieres hervorrufen oder unterdrücken können - dann ist in der Tat die Tür zu allen künstlichen Veränderungen aufgerissen. Dann ist die Zerlösung unseres Ichbewusstseins zum wenigsten eingeleitet - und die Konstante, mit der die Richter und die Diener des Glaubens rechnen, zerbrochen." *1

Dass Jahn die Hormontheorien als wichtigen Bestandteil seiner Dichtungstheorie betrachtet hat, haben wir bereits an anderer Stelle mit Zitaten belegt *2. Die Auffassung, dass es kein konstantes Ich mehr gäbe, führte Jahn zum Versuch der Menschendarstellung auf der Grundlage der "hormonalen Verwandtschaft", er konnte einen Menschen durch einen anderen ersetzen, indem er in ihm sich die "gleiche Mischung" von Hormonen "vollziehen" *3 liess. Nicht zuletzt standen so Jahnns Hormontheorien seiner Idee von der ständig in einer immer neuen Generation sich wiederholenden "Zwillingsbrüderschaft" Pate. Für "Fluss ohne Ufer" will Jahn, wie er 1948 schreibt, seine Erkenntnisse über die Wirkung von Hormonen erstmals in dieser Weise als ein "neues Prinzip der Darstellung" verwendet haben :

"alle darin handelnden Personen nicht als Charaktere erscheinen zu lassen, die als Absichten des Autors immer einen Rest von Unglaubwürdigkeit behalten - sondern als Ergebnisse einer innersekretorischen Beschaffenheit - deren Handeln nicht erfunden wird, sondern sich aus ihrer Veranlagung erst ergibt." *4

Jahnns "Prinzip der Darstellung" besteht also letztlich- wenigstens

*1 : "Niederschrift II" S.204/5 Ein besonders gut informierter Verfechter von Jahnns Hormontheorien ist auch der Naturwissenschaftler Frode Faltin in "Epilog"
*2 : S.72 (Anmerkung 4) *3 : Brief an Helwig, 1.2.1947 "Briefe um ein Werk" S.38/39 : "Der Mörder von Uchri ist dem Tutein zwar nicht ähnlich, aber er wirkt so, weil ihre innere Sekretion fast gleich ist. (...) Im 'Epilog' erlaube ich mir dann, sogar das Schicksal von Generationen, die manche hundert Jahre nach uns kommen, anzudeuten. ...wie sich die immer gleiche Mischung in ihnen vollzieht."
*4 : "Mein Werden und mein Werk" S.109

von der Perspektive des Dichters her gesehen - darin, dass er als Autor die Figuren 'manipuliert', d.h. sie mit einer bestimmten Hormonkonstellation ausstattet und dann 'beobachtet', was dabei herausausschaut. Dass das mehr oder weniger Theorie geblieben ist, zeigt das extrem Autobiographische, das gerade "Fluss ohne Ufer", von dem Jahn im Zusammenhang mit seiner 'hormonalen Menschengestaltung' spricht, auszeichnet.

So exzentrisch und eigenwillig Jahnns 'Hormontheorien' auch sein mögen, sie ermöglichten es dem Dichter, seine Hoffnung auf Veränderbarkeit, auf ein "Umbiegen" des Menschen "realer" zu nähren "als durch das Wort", sie zeigen uns an, wie sehr Jahn auch nach seiner Ugrino-Periode bemüht war, seinen dichterischen Weltentwurf in die Tat umzusetzen, und sie zeigen uns, wie wenig er im Grunde genommen von seiner Idee des "Neuen Menschen", die ja im Expressionismus seiner Frühzeit wurzelt, abgekommen ist.

II. Ugrino - der Ruf nach dem neuen Ethos

a) die 'neue Zeit' ist angebrochen

Die Vorstellungen, die sich für den jungen Jahn und seine Freunde in gigantischen Tempeln und Pyramiden hätten manifestieren sollen, muten nicht erst heute, ein halbes Jahrhundert später, reichlich utopisch an. Vieles deutet darauf hin, dass sich Jahn schon damals des utopischen Charakters der Ugrino-Ideen bewusst war; ihm schien aber aus der Aufbruchstimmung der ersten Nachkriegsjahre heraus wie vielen anderen 'Utopisten' der Zeitpunkt gekommen, an dem das schlechthin Unmögliche würde verwirklicht werden können. Dabei gehört die Auffassung, dass eine "neue Zeit" angebrochen sei - eine Ueberzeugung, die Jahn um 1920 mit vielen anderen teilte - nicht ausschliesslich zur Ugrino-Periode des Dichters. Auch später waren seine ethischen und moralischen Intentionen noch weitgehend durch diesen Gedanken geprägt. 1930 schrieb er zum Beispiel:

"...ein neuer Menschheitsabschnitt ist da, der den Untergang dieser europäischen Menschheit oder eine gewaltige Umkehr bringen muss." *1

Noch 1946 erhielt der Gedanke, wie wir bereits gesehen haben, mächtigen Auftrieb durch Jahnns Freundschaft mit Yngve Jan Trede und die damit zusammenhängenden 'Hormonforschungen'. Der Dichter schrieb 1949 an Yngve:

"Du stehst in der vordersten Reihe einer neuen Zeit, die angebrochen ist..." *2

*1 : "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart" zit.n. Schirmbeck, "Die Formel und die Sinnlichkeit" S.215 *2 : an Yngve Jan Trede, 24.2. 1949

Ein Vierteljahrhundert vorher hatte Jahnn für diese "neue Zeit" mit seiner Ugrino-Idee jenes "neue Ethos" schaffen wollen, das aus der Einsicht in die hoffnungslose Lage des Menschen in einer dem "Fürchterlichen" preisgegebenen Welt stammte, und dem Verhalten des Menschen, das Jahnn als falsch und das kosmische Unglück noch vergrößernd empfand, das Modell einer neuen Lebensweise entgegenstellen sollte.

"Nur die inwendige Kraft eines neuen Ethos kann wegbereitend sein", *1 formulierte Jahnn noch 1932, und der Satz hätte als Maxime über dem Ugrino-Unternehmen stehen können.

Grundlagen des neuen Ethos von Ugrino sollten alle von uns bereits angeführten Vorstellungen von Jahnn's dichterischem Weltentwurf sein : die Wiedervereinigung des heimatlos gewordenen Menschen mit aller Kreatur, die Achtung vor dem Leib, der inneren Konstitution und dem Leben von Mensch und Tier als "Heiligkeiten", die über das bewusste Leben hinaus auf Ewiges gerichtet sind; die Schöpfungsbejahung und das Vertrauen auf die Sinne, die uns mit allem sinnlich Erfahrbaren verbinden; das Sichbescheiden auf die "einfachen Dinge", auf das elementare, "einfache Leben", das auch den Tod als eine erfahrbare Grösse betrachtet; und nicht zuletzt das Wissen um die Nachweisbarkeit der Zusammengehörigkeit allen Daseins in der umfassenden "Harmonie der Welten".

Alle diese Vorstellungen wurden gewissermassen zu 'Glaubenssätzen' Ugrinos und sollten dem Menschen "Sicherheit" geben. Für Jahnn war ja Religion - und Ugrino wurde von ihm ausdrücklich als solche bezeichnet - zuallererst ein Mittel "gegen den Tod" :

"Gegen den Tod erfand er (der Mensch) das riesenhafte Gebäude der tausendfachen Religionen". *2

Die Ugrino-Religion sollte, auch darin utopisch, nichts Geringeres bewirken als die tatsächliche Erlösung des Menschen vom Tode, sie wurde wie die frühen Dramen Jahnn's aus dieser Zeit - Muschg beschreibt das im Nachwort zur Gesamtausgabe *3 - ganz aus der Angst vor dem Tode, vor dem Verwesen und - weniger deutlich - vor dem Wahnsinnigwerden geboren. Vor diesen Schrecken sollten die Tempel und Grabpyramiden Sicherheit geben, und auf diese Sicherheit vor

*1 : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.275

*2 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" S.735

*3 : "Dramen I" S.747 : "Die Angst vor dem Nichts, vor Tod und Verwesung und Wahnsinn blieb durch alle Wandlungen hindurch das Urthema."

dem Tode, d.h. vor allem vor dem Verwesen, ist das neue Ethos von Ugrino letztlich gerichtet; aus der Sicherheit vor dem Tode sollte die Kraft zur Lebensbejahung gewonnen werden, darauf gründet jene "andere, positive Weltbetrachtung", jene "eigene Welt", von der Jahnns sagte, dass er sie "gegen die bestehende" "auszuspielen hatte".*1

Entsprechend der Forderung Jahnns nach einem wieder in die Schöpfung integrierten Menschen sollte diese "andere, positive Weltbetrachtung", das neue Ethos von Ugrino "allein aus dem sinnlichen Verbundensein mit der Schöpfung entspringen."*2

Dass dieses "sinnliche Verbundensein" keine Grenze zwischen Tod und Leben kennen will und damit der von Jahnns einer Religion gestellten Aufgabe gerecht wird, geht schon aus der Einleitung der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" hervor, wo es unter anderem heisst :

"Worauf gründet Ugrino ? Auf das reife Gefühl, das um Geborenwerden und Sterben weiss, das den erwachten Leib als ein der Bestimmung nach Jenseitiges erfasst, weil er ausströmen kann Kräfte, Rhythmen, Adlichkeiten." *3

Die von Ugrino geforderte Lebensbejahung ist also eine Bejahung der sinnlichen Erfahrbarkeit der Welt im menschlichen Körper, ein Bekenntnis zum Leib, und zwar nicht nur zum lebendigen Leib, sondern auch zum toten Leib, den es - das war die wichtigste Aufgabe der Ugrino-Bauhütte, der Jahnns persönlich vorstand - vor der Verwesung zu bewahren gilt. Die harmonikale Lehre spielt da mit hinein : der Körper strahlt als lebender und als toter "Rhythmen" aus, er steht also mit dem harmonikal bestimmten Universum in einem beziehungsvollen Einklang. Auch die damit zusammenhängende Heiligkeit des Leibes wird angetönt : der Leib strömt "Adlichkeiten" aus, er ist etwas Edles, Adliges, Heiliges.

Auch die Auffassung von der Heiligkeit des Geschlechtlichen war ein wesentlicher Bestandteil des Ethos von Ugrino. Damit, dass der Leib zu etwas "der Bestimmung nach Jenseitigem" erklärt wird, erhält auch das Geschlechtliche, die intensivste Erfahrbarkeit des Leibes, den Charakter von etwas Ewigem.

Wir haben bereits früher festgestellt, dass die Sexualität in Jahnns Werk eine 'naive' sei, d.h. sie scheint sich auf einer vorpubertären, noch kindlichen Entwicklungsstufe, in der ihr die "Schranken" der 'Erwachsenensexualität' noch fremd sind, definitiv

*1: "Gespräche mit Hans Henny Jahnns" S.114
Bibl. *3 : "Einleitung", o.S. s.Bibl.

*2 : "Von der Wirklichkeit" o.S.: s.

festgefahren zu haben. Das gilt von Jahnns gesamtem Werk. Im Hinblick auf die Ugrino-Periode aber dürfen wir mit guten Gründen annehmen, dass zu dieser Zeit Jahnns eigene entwicklungs-mässige Stufe noch pubertär war - vielleicht spielt hier die oft zitierte Verletzung durch den Sturz ins Kellerloch doch eine Rolle : seine Sexualität war gewissermassen noch echt naiv, kindlich, und deshalb kann von Perversionen (auch gerade in Bezug auf "Pastor Ephraim Magnus") im eigentlichen Sinne hier noch kaum die Rede sein. Jahnns glaubte nachgerade daran, dass eine heilige Sexualität - von einer wirklichen Geschlechterbeziehung schien noch der Fünfundzwanzigjährige keine Ahnung zu haben - den Menschen von allen Uebeln erlösen könne, er war ein gläubiger Prophet einer Religion des Geschlechtlichen, die zu einer vollen Harmonie alles Lebendigen in der glücklichen Welt von Ugrino hätte führen sollen.

Der Aufruf zur Wiederherstellung einer sakralen Sexualität richtete sich vor allem an den jungen Menschen, der dem Geheimnisvollen des Lebens, dem Ursprung, der Geburt, und damit dem alles Lebendige umfassenden Schöpfungsstrom noch näher ist als der von Jahnns damals nur mit Misstrauen bedachte Erwachsene. So spielt die Jugend in der Ugrino-Idee eine tragende Rolle : Ugrino sollte auch und vor allem ein "Staat der Jugend" werden.

b) Ugrino als Staat der Jugend

Die Jugend allein ist fähig, das "Glück" zu erfahren, das ja, wie wir bereits zitiert haben, für Jahnns immer "Leidenschaft in jungen Jahren"*1 bedeutet. Später bleibt den Menschen nur "Erinnerung und Traum"*1. Die Jugend ist die "Zeit der grössten Vollkommenheit", der "fleischlichen Ueppigkeit"*2. Der Mythos vom Knaben, eines der Grundthemen von Jahnns Werk überhaupt, sollte in der Ugrinoperiode ebenso wie viele andere dichterische Bilder eine Entsprechung in der Wirklichkeit finden.

"Sind wir so reif, dass wir der jungen Knaben entbehren können, ... die noch Ganzes ohne Ueberlegen wollen ? " *3

fragt die Titelgestalt in "Hans Heinrich". Beim Knaben, beim jungen Menschen, ist die Sehnsucht nach der Totalität des Erlebens, nach der Ganzheitlichkeit des Menschen noch am lebendigsten. Die Zeit der Pubertät ist für das ganze Leben entscheidend, weil in ihr die

*1 : "Neuer Lübecker Totentanz" "Dramen II" S.146/7 *2: "Des Buches erstes und letztes Blatt.Prolog." "Dramen I" S.692 *3: "Dramen I" S.290

Seele des Menschen tatsächlich noch veränderbar ist:

"Es kommt nur auf den Rhythmus unserer Knabentage an. Unser Leben ist dazu da, dass wir in ihm sicher werden, und wenn wir ihn im Alter von uns tun, ganz gleich, aus welchen Gründen, so sind wir nicht wert befunden. So können wir nicht wieder Kinder werden im Himmel." *1

Die Anspielung an das biblische Gleichnis ist hier sicher nicht nur dem priesterlichen Beruf der Dramenfigur, der dieser Ausspruch in den Mund gelegt wird - es ist der junge Pastor Ephraim Magnus -, zuzuschreiben. Jahnn vertritt zumindest in diesem Punkt, der letztlich auf eine Art 'kindliches Gottvertrauen' hinweist, durchaus christliches Gedankengut, umso mehr als er immer wieder das dem christlichen Glauben doch sehr nahe "Gefühl" mit seiner Bevorzugung des Spontan-Jugendlichen gegen den Intellekt, gegen die Vernunft einer systematischen Denkweise ausspielen will. Kennzeichnend dafür ist jene späte Briefstelle, in der Jahnn auf den Ausspruch eines Freundes eingeht, der gesagt hatte, im "Fluss ohne Ufer" gelte "keine Philosophie mehr". Jahnn stimmt dieser Meinung zu und fügt bei :

"Daraus entspringt das Gefühl meiner Einsamkeit und die abwegige Empfindung, dass ich eine Hoffnung immer nur bei den Kindern sehe, die noch immer in ihren Instinkten sicherer sind, als in ihrem Denken..." *2

Die Ugrino-Religion, die mit der Rückkehr zum ganzheitlichen, sinnlichen Menschen auch eine Abkehr vom Intellekt herbeiführen wollte, sollte so die Jugend, die "in ihren Instinkten sicherer... als in ihrem Denken" ist, die noch "Ganzes ohne Ueberlegen" will, den jungen, sinnlich ansprechbaren Menschen - nur Knaben "können noch wirklich lieben" *3, sagt Ephraim - in den Mittelpunkt stellen. Das zeigt sich auch in der engen Verbindung, welche zwischen der Hoffnung auf die Jugend und einer weiteren Komponente des Ugrino-Gedankens, der Kunst als einem metaphysischen Bereich, bestand. Vom Kunstschaffenden als eigentlichem 'Priester' der Ugrino-Religion verlangte Jahnn jene Sicherheit im "Rhythmus der Knabentage", jene enge Verbundenheit mit dem eigenen Ursprung und dem allen Seins in besonderer Ausgeprägtheit. In diesem Sinne kann der 'Schauspieler' in "Ugrino und Ingrabanien" über Leonardo da Vinci, das Genie, das Jahnn als einen geistigen Wegbereiter des Ugrino-Gedankens empfunden

*1 : "Pastor Ephraim Magnus" "Dramen I" S. 137

*2 : Brief an Hellmut Collatz, 7.4.1950

*3 : "Knaben, junge Knaben kommen eher drauf als wir. Sie sind noch zarter, ihre Glieder, ihre Bewegungen, ihre Haut und ihr inneres Gesicht. Ich meine das Unnennbare an ihnen, das wir nur küssen können - das sie über dem Fell eines weichen Tieres weinen macht, das ihre Seele mit Dingen füllt, weit über jeder Alltäglichkeit. Nur sie können noch wirklich lieben." "Dramen I" S.132

haben muss, sagen :

"...er war in die Gewalt seiner Knabentage und jener Nächte gegeben, die ihm sein Tun ins Blut gossen ..." *1

In der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" heisst es dementsprechend vom Amt des Baumeisters, des wichtigsten Amtes , das Ugrino vorsah, und das Jahn sich selbst vorbehalten hatte :

"Die Baumeister müssen knabenhaft begabt sein und mit der Voraussetzung des Gefühls dem schweren Block gegenüber begonnen haben." *2

Ugrino sollte sich aber nicht mit der Propagierung einer ästhetischen Kategorie des "Jugendlichen", des "Knabenhaften" begnügen. Jahn hoffte tatsächlich, die Jugend der Welt für seine neuen Ideale begeistern zu können und sie zur Trägerin seines neuen Ethos zu machen. Literarisch hatte er bereits vor der eigentlichen Ugrino-Zeit in seinen beiden (unveröffentlichten) Dramen "Familie Jakobson" und "Die Erkenntnis"*³ eine Art "heiligen Krieg der Jugend gegen die tote Welt der Erwachsenen"*⁴ dargestellt. Nach dem Scheitern von Ugrino, das den Staat der Jugend wenigstens als eingetragenen Verein hätte verwirklichen sollen, fand Jahn mit seiner Idee wieder zur Dichtung zurück. In "Perrudja", dem Roman, der ja noch ganz im Banne der Ugrino-Idee steht, soll wiederum, wie Wolfheim es formuliert hat, "die Heilung der Welt durch einen Staat der Jugend erfolgen."*⁵ Im Grunde genommen ist Jahn auch dieser Idee treu geblieben. Noch 1951 schreibt er in einem für die Zeitschrift "Aufbau" verfassten "Tagebuch" :

"Ich werde immer wieder durch Begegnungen darauf hingewiesen, dass die 15-20-jährigen die Hoffnung Deutschlands sind ..." *6

c) Ugrino und Jahns'neue Religiosität'

α. Das Mitleid mit allen Geschöpfen

Jahns Ugrino-Bewegung würde den Namen "Religionsgemeinschaft" nicht verdient haben, wenn die bisher dargelegten Vorstellungen nicht verbunden wären mit dem unerbittlichen Ernst einer echten Humanität, mit dem für Jahns Leben und Werk zentralen Gedanken des Mitleids. Mitleid war für Jahn keine trockene moralische Pflichtübung, sondern entsprang ganz der Idee einer sinnlichen Verbundenheit des Menschen mit der ganzen Schöpfung und bedeutete

*1 : "Ugrino und Ingrabanien" S.95 *2 : Artikel III § 18 r (o.S.)

*3 : beide Stücke sind zwischen 1913 und 1914 entstanden, sind handschriftlich in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek vorhanden und werden von W.Muschg in "Nachwort zu'Dramen I'" S.746 erwähnt. *4 : Muschg, a.a.O. *5 : "H.H.Jahn. Tragiker der Schöpfung" S.22 *6 : "Tagebuch vom 1.bis 7.Juli 1951" 7.Juli,S.850

nichts weniger als eine "Ausdehnung der Liebesmöglichkeit der Seele." *1

Das Mitleid, "das die Natur gegen ihre Geschöpfe nicht kennt" *2, ist für Frode Faltin im "Epilog" "die ungöttlichste aller Eigenschaften." *2 Ueber das Schlüsselwerk der Ugrino-Periode, über den "Pastor Ephraim Magnus" schrieb Jahnn 1948 :

"Ich bin ausserstande es begreiflich zu machen, ausserstande davon zu überzeugen, dass es mir mit der Forderung nach Mitleid - nicht nach göttlichem Mitleid, sondern nach menschlichem, naturwidrigem, bitter ernst ist." *3

Immer wieder fordert Jahnn in Essays, Dichtung und privaten Aeusserungen die Menschen zu "ungöttlichem Mitleid" auf, zur "Transposition unserer Triebe zur Hilfsbereitschaft" *4, zu "echter Sittlichkeit" *5 und zu "heidnischer Güte" *6. Anias Horn lässt er gegen Ende der "Niederschrift" résumieren :

"Es gibt kein Mitleid in der Natur, nur Gleichgültigkeit. Ich möchte das Mitleid in die Welt bringen; es ist mein törichter Gedanke; ein gefährlicherer dazu, das das Martyrium nicht beseitigt." *7

Im Mitleid versuchen Jahnn und seine Figuren der Welt des "Fürchterlichen", dem "Kreislauf von Fressen und Gefressenwerden" etwas entgegenzustellen, was die Lage des Menschen verbessern soll. Das Mitleid verlangt jedoch eine "Transposition der Triebe" *4, also ein "Umbiegen" des Menschen, der von Natur aus nicht zum Mitleid befähigt ist. Wie aber soll ausgerechnet der völlig determinierte Mensch die Kraft aufbringen, jene "ungöttlichste aller Eigenschaften" sich anzueignen, da doch nicht er, sondern jener Weltenschöpfer die Schuld am "Fürchterlichen" trägt, an den Schmerzen der Geschöpfe ? Oder betrachtet Jahnn etwa doch den Menschen als am kosmischen Unglück mitverantwortlich ? Die immer wieder gestellte Frage nach "Schuld" und "Verantwortung" - Begriffe aus einem religiösen Bereich - lassen es als notwendig erscheinen, einmal die Bedeutung der "Schuld" im Werk Jahnnns kurz zu überdenken.

*1 : Frode Faltin in "Epilog" S.377 : "Ich bin nach langem Ueberlegen zu dem Ergebnis gekommen, dass das Mitleid, das die Natur gegen ihre Geschöpfe nicht kennt und das offenbar die ungöttlichste aller Eigenschaften ist, das einzig wirksame Mittel gegen die Dummheit darstellt. Denn es fordert, dass der menschliche Geist sich aus sich heraus begibt und fremde brüderliche Annäherung sucht - die Ausdehnung der Liebesmöglichkeit seiner Seele." *2 : siehe *1
*3 : "Mein Werden und mein Werk" S.99 *4 : "Die Trümmer des Gewissens.." "Dramen II" S.931 : (Chervat zu Sarkis) "...wir haben Sinne; die Sprache kann verdeutlichen, was im Urgrund unserer Gelüste schöpferisch ist. Die Transposition unserer Triebe zur Hilfsbereitschaft geschieht in uns." *5 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.171 : "Wenn ... unsere Zeit die Reife zu echter Sittlichkeit nicht bringt, dann wird sich erweisen, dass sie die Reife zum Untergang gebracht hat." *6 : wie *4 : S.777 : "Es fehlt uns Erwachsenen an heidnischer Güte." *7 : "Niederschrift II" S.66

β. Die Schuld

In "Pastor Ephraim Magnus" sagt der junge Pastor einmal :

"Das Einfache ist das Unrecht und der Tod. Die Schuld ist verschleiert. Sie quillt auf wie das zerrissene Wölben eines Strudels, stösst auf, ebbt ab. - Aber es gibt die Hände, die Gift tragen und Mordwaffen, Fäuste, die um sich schlagen, Gesichter zerschmettern, Kinder umwerfen ! Ohren, die taub sind - Augen, blind vor Gier ! - - " *1

Die Schuld war für Jahnn zeitlebens "verschleiert". Obwohl er immer Antworten zur Stelle hatte, wenn es um die Frage nach der Verantwortung, nach der Schuld am kosmischen Unglück ging, blieb sein Verhältnis zur Schuld ungeklärt; das geht schon daraus hervor, dass er nie aufgehört hat, die Frage nach der Schuld immer wieder neu zu stellen.

Jahns Auffassung von der völligen Determinierung des Menschen als "Schauplatz des Schicksals" sollte an sich die Möglichkeit einer persönlichen Schuld des Einzelnen ausschliessen. Tatsächlich kann denn auch von einer persönlichen Schuld des Menschen im Weltentwurf Jahns - sofern man darunter eine voll bewusste Verantwortlichkeit für eine Handlung, die man als verwerflich erkannt hat, verstanden wird - kaum die Rede sein. Jahnn sagt dies deutlich wenn er von den Menschen seiner Dramen spricht :

"Die Menschen meiner Dramen sind in ihrer Grundbeschaffenheit keine Verdammten. Sie haben nicht den Willen zu bestimmten verwerflichen oder anerkennenswerten Taten. Erst die Umstände, die eingeborene Konstitution, der Ablauf der Zeit bringen sie in den Zwang, sich zu entscheiden, zu handeln, sich so zu gebärden, als ob sie mit einem freien Willen ausgestattet wären, und mit diesem Zauberschlüssel das Verhängnis losketteten, damit es auf dem Schauplatz ihres Seins erscheine." *2

In "Fluss ohne Ufer" heisst es entsprechend :

"Unsere Schuld ist sicherlich immer klein. Wir müssen ja als Erlebnis hinnehmen, was uns zugeteilt wird." *3

Wer aber trägt in Jahns Weltvorstellung die Schuld für all das Entsetzliche, das sich dem Betrachter darbietet und darüber hinaus für die Verfehlungen der Menschen, wenn der Mensch pauschal freigesprochen werden muss ? Es bietet sich die Möglichkeit an, einen persönlichen Gott für alles verantwortlich zu machen. Jahnn hat das - wir gehen hier mit Absicht noch nicht auf die in diesem Zusammenhang wichtige Frage nach der Gottesvorstellung Jahns ein - immer wieder getan, die Anklage gegen den mitleidlosen Schöpfer und die Abtrünnigkeit von ihm ist ein beherrschendes Thema von Jahns grosser Trilogie und lässt sich auch in den anderen Werken

*1 : "Dramen I" S.67

*2 : "Mein Werden und mein Werk" S. 102

*3 : "Niederschrift II" S.382

und in den Selbstzeugnissen immer wieder feststellen. Aber auch diese Lösung befriedigt Jahnn letztlich nicht. Horn in der "Niederschrift" drückt das Ungenügen auch dieser Antwort aus, wenn er notiert :

"Wer trägt die Schuld, dass Helge Bjuvs arme magere Pferde miss-handelt werden ? ... Warum musste Ellena in die basaltene Finsternis des Ozeans absinken ? - Einen persönlichen Gott erfinden und ihn bemühen, um eine Lügenantwort bereit zu haben - das gelingt mir nicht mehr. Welchen bitteren Namen hat meine Enttäuschung ? " *1

"Enttäuschung" bedeutet hier sicher Enttäuschung darüber, keinen Verantwortlichen ausfindig machen zu können, Enttäuschung darüber, dass sich die Frage nach der Schuld, jene bohrende, quälende Frage, die sich im Werk Jahns jedesmal im Zusammenhang mit dem Schmerz der Geschöpfe stellt, nicht beantworten lässt; es ist eine Enttäuschung darüber, niemanden anklagen zu können, niemanden verachten zu können, Enttäuschung darüber, immer wieder auf das fatalistische "es ist wie es ist, und es ist fürchterlich" zurückverwiesen zu sein. Und doch gab es für Jahnn, das beweist schon rein statistisch das häufige Vorkommen des Wortes in seinem Werk, die moralische Kategorie der Schuld. Aber sie blieb "verschleiert", sie blieb ein Mysterium.

Dessen ungeachtet aber gibt es bei Jahnn immer wieder Stellen, die von einer Schuld, einer Verantwortung des Menschen sprechen, und die den - allerdings weit zahlreicheren - Stellen, wo von der Schuldlosigkeit des Menschen die Rede ist, zu widersprechen scheinen. Yrjö im "Epilog" spricht so dem Menschen nicht alle Schuld ab, für ihn ist die Schuld nur immer "zweifelhaft". Und deshalb, weil sie zweifelhaft ist, wird dem Menschen "alles, alle Schuld, jede Tat"*2 vergeben. Wenn sie vergeben werden kann, muss es eine Schuld geben. Aber es ist, wie Hans Wolfheim sagt, eine Schuld angesichts einer "unvollkommen gebliebenen Schöpfung".*3 Mittelbar kann der Mensch eine gewisse Verantwortung tragen, wenn er das Leben weitergibt und damit nicht nur für ein neues Leben, sondern immer bereits auch für einen neuen Tod die Mitschuld trägt. Darauf wird angespielt, wenn es in der "Niederschrift" heisst - es ist von den schwachsinnigen Mädchen die Rede, die in Urrland vergewaltigt wurden - :

*1: "Niederschrift II" S.227 vgl. auch Brief Jahns an Carl Mumm vom 13.10.1946 : "Es ist mir völlig unmöglich, an einen persönlichen Gott zu glauben. Das Prinzip ist für mich völlig unfassbar und darum auch eingeschränkt, also nicht zu Eigenschaften hinaufgelogen." *2 : "Epilog" S.273 : "Uns aber wird vergeben - alles, alle Schuld, jede Tat, weil unsere Schuld zweifelhaft ist." *3 : "H.H.Jahnn. Tragiker der Schöpfung" S.45

"...mit der Zeugung kam nicht nur das Gesetz, sondern auch die Verantwortung über sie. Eine Verantwortung, die sie gar nicht erlassen konnten." *1

Die Schuld, in die der Mensch so nach Ansicht Jahnn's verstrickt werden kann, ist eine relative: der Mensch ist zwar nicht verantwortlich zu machen für das, was mit ihm geschieht, aber er trägt Verantwortung für das, was er innerhalb des geringen Spielraumes, den ihm die Umstände, die eingeborene Konstitution und der "Ablauf" lassen, tut oder nicht tut.

"Wir sind nur dieses Häuflein Fleisch, aber immer voll verantwortlich", *2

sagt Ajax-Tutein im "Epilog".

Es scheint also für Jahnn, das machen schon die wenigen angeführten Belege deutlich, trotz der völligen Determinierung eine persönliche Schuld, eine relative Verantwortlichkeit des Menschen zu geben. Durch eine moralisch-ethische Konstruktion eigener Art leitet Jahnn diese Verantwortlichkeit aus seiner Forderung nach Mitleid ab. Im Mitleid, mit dem er sich gegen die unbarmherzigen Schöpfungsgesetze brüderlich einem Menschen oder Tier zuwendet, kann der Mensch nämlich seiner strikten Determinierung entweichen und verfügt über einen freien Willen und demgemäss auch über Verantwortung. Jahnn hat diese These in einem Brief aus dem Jahre 1946 ausführlich dargestellt :

"Alles, aber auch womit sich der Mensch befasst, ist in der Natur, alles ist gelenkt, alles ist unbarmherzig wie die Natur. Und sein Geist, sein wirklicher Geist, der die Tragik des Daseins erkennt, hat nur den einen Ausweg des Mitleids. Das Mitleid ist gegen die Natur. Nur im Mitleid gibt es einen freien Willen. Liebe und Hass sind in der Natur. Der Krieg ist in der Natur, Kanonen und Atom-bomben, aber nicht das Mitleid, das brüderliche Mitleid, mitseiend zu sein, Mitgeschaffener, Mitverwesender, Mitleidender. - " *3

Der "Geist", der Verstand, der sich dem Sinnlichen nicht verschliesst, ermöglicht es dem Menschen im Gegensatz zum Tier - "Tiere kennen den ewigen Gegner nicht" *4 - die "Tragik des Daseins" zu erkennen, sein Verstand macht den Menschen mitverantwortlich und - wenn er nicht mitfühlt, mitleidet - mitschuldig am Elend dieser Welt. Frode Faltin erklärt im "Epilog" :

"Das Mitleid fordert eine Voraussetzung : die Kenntnis, die Anerkennung fremden Schmerzes. Wer ihn leugnet und nur auf seinem eigenen besteht, ist ein Apostel der Gewaltanwendung, ein Vollstrecker eines Ewigkeitsurteils, dem keinerlei mildernde Umstände zugrunde gelegt werden - einzig die grenzenlose Gleichgültigkeit." *5

*1: "Niederschrift I" S.384 *2 : "Epilog" S. 221 *3 : Brief an Carl Mumm, 13.10.1946
*4 : "Neuer Lübecker Totentanz" "Dramen II" S.145
*5: "Epilog" S.377

Der Mensch, der sich dem Mitleid verweigert, ist ein "Vollstrecker eines Ewigkeitsurteils", er stellt sich angesichts einer verfluchten Schöpfung nicht auf die Seite der gemarterten Kreatur, sondern hilft den unbarmherzigen Schöpfungsgesetzen noch bei ihrem unablässigen Zerstörungswerk. In diesem Sinne, als "Vollstrecker eines Ewigkeitsurteils" werden die Menschen in Jahnns Werken schuldig; sei es, weil sie Leben und damit neues Leid und neuen Tod zeugen, sei es, weil sie Leben zerstören, wie es der Mörder Tutein in "Fluss ohne Ufer" tut, der dann ein ganzes Leben lang mit einer fast unerträglichen Schuld leben muss. Aus dem Wissen um Schmerz, Tod und Verwesung erwächst für Jahnns auch jene Schuld, die sich in der "Treulosigkeit allen Fleisches" zeigt, die Mitschuld an der Vergänglichkeit des Menschen, indem man seinen Mitmenschen nach dessen Tode vergisst :

"... die Toten lassen uns als Treulose zurück, als die Treulosen, die wir immer waren, und sie mit uns ...- Wenn man urteilt, bin ich schuldig ..." *1

Die Erkenntnis, dass das Wissen um das Unglück der Welt verantwortlich macht, und dass einzig das Mitleid mit allen Geschöpfen dieser Verantwortung gerecht wird, ist nicht etwa eine Idee nur des späten, reifen Jahnns. Vielmehr taucht sie bereits in einem der frühesten dichterischen Zeugnisse des Autors, im Dramenfragment "Des Buches erstes und letztes Blatt. Prolog." auf. Der Dichter Hans, eine überdeutlich autobiographisch konzipierte Gestalt, findet dort die Worte :

"Wir sehen, man schlachtet Tiere. Es gibt nicht den Seelenfrieden in uns, den vielleicht Füchse und Löwen geniessen, der sie berechtigt, ... zu morden und ihre Opfer in sich zu schlingen. Wie weit sind wir von der Logik solchen Lebens ! Wir wissen und müssen uns erbarmen ..." *2

Das Mitleid mit allen Geschöpfen, das als "Ausdehnung der Liebesmöglichkeit" der menschlichen Seele auf Grund seines Wissens um das "Fürchterliche" vom Menschen verlangt werden muss, und das es ihm als einzige Möglichkeit erlaubt, seiner Determination auszuweichen und seinen freien Willen zu äussern, ist das zentrale Postulat jenes "neuen Ethos", das Jahnns mit der Ugrino-Bewegung in die Welt bringen wollte, und dem sein literarisches Werk verpflichtet ist. Verbunden mit seiner Einstellung zur Schuld, die sich zwar nicht restlos ent-rätseln, aber fraglos als "religiöse Vorstellung" *3 bezeichnen lässt, zeigt uns das jahnnsche Mitleid mit aller Kreatur, das, wie es im "Epilog" heisst, "als sittliche Forderung Opfer, Bescheidenheit, eine

*1: "Niederschrift II" S.589/90 *2 : "Dramen I" S.696 *3 : so Walter Muschg, "Hans Henny Jahnns" S.313/13

menschliche Lebenspraxis verlangt"*¹, den Dichter als einen religiösen Moralisten.

d) Die Ugrino-Religion und das Christentum

Von Jahnn immer wieder verwendete Begriffe wie 'Schuld', 'Mitleid', 'Gnade', 'Erbarmen' - auch von Gott, Engel und Dämonen ist in allen Werken immer wieder die Rede - lassen es unumgänglich erscheinen, die Frage nach dem Verhältnis Jahnn's und seines Werks zum Religiösen, zur Religion im traditionellen Sinne, zu stellen. Diese Frage stellt sich ganz besonders dringlich für die Zeit des Ugrino-Unternehmens, mit dem sich Jahnn offensichtlich als eine Art 'Religionsstifter' versuchen wollte. Ugrino wird denn auch in Artikel 1 der "Verfassung" ausdrücklich als "Religionsgemeinschaft"*² bezeichnet. Da aber die Zeugnisse von Jahnn's Ugrino-Periode unmöglich aus seinem übrigen Werk, und die Ideen jener Zeit unmöglich aus dem Ganzen seines Weltentwurfs ausgeklammert werden können - alle bisher erörterten Probleme scheinen uns das zu bestätigen - , empfiehlt es sich auch hier, zugleich Jahnn's Werk in seiner Gesamtheit nach der Stellung zur Religion zu befragen. Dieses Unterfangen lässt sich am einfachsten bewerkstelligen, wenn wir die christliche Religion als Tertium comparationis verwenden und untersuchen, worin sich die von Jahnn konzipierte 'Religion' - wir verwenden den Ausdruck trotz schwerster Bedenken - von den christlichen Glaubensbekenntnissen unterscheidet und worin sie mit ihnen übereinstimmt. Dazu ist prinzipiell zu bemerken, dass das, was Jahnn 'Religion' genannt hat, seine Ugrino-Idee, nur in allerersten Ansätzen einmal wirklich bestanden hat - als eingetragener Verein - , und dass auch seine Theorien nie über das Stadium von ersten Skizzen hinausgelangt sind, und sich vieles nur aus Rückschlüssen aus den mit Jahnn's Ugrino-Plänen in der geistigen Grundkonzeption unlösbar verbundenen literarischen Werken des Autors in Erfahrung bringen lässt, während die christliche Religion eine alte Tradition und ein abgerundetes Weltbild besitzt, dessen unterschwelligem Nachwirken sich nicht einmal Hans Henny Jahnn ganz entziehen konnte. Aus der Distanz einiger Jahrzehnte lassen sich nämlich mehr Gemeinsamkeiten mit der christlichen Religion im Werke Jahnn's erkennen, als seine schroffe Ablehnung des Christentums dies zunächst vermuten liess.

*1: Frode Faltin in "Epilog" S.377 *2 : "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinschaft Ugrino" Artikel 1 (o.S.) "Die Glaubensgemeinschaft Ugrino ... ist eine Religionsgemeinschaft."

Jahnn hatte, wie er immer wieder betont hat, nach einer pietistischen Periode in seiner frühesten Jugend, als er nie ohne Bibel in der Tasche anzutreffen war und zusammen mit Harms beschlossen hatte, "mit den christlichen Forderungen ernst zu machen"*¹ - beide wurden deshalb, wie Jahnn berichtet, "für verrückt erklärt"*¹ - mit dem Christentum radikal gebrochen. Das Scheitern einer Flucht aus der seiner Ansicht nach verlogenen Gesellschaft führte nach Jahnn's eigener Darstellung zum "Zusammenbruch" seines Christentums :

"Ich hatte es gelebt, so rückhaltlos ich konnte, seither habe ich es für immer überwunden", *²

erzählt er 1933 Walter Muschg. Wir dürfen Jahnn glauben, dass er das 'offizielle Christentum' tatsächlich "überwunden" hatte, müssen aber gleichzeitig anmerken, dass in seinem Weltentwurf unverkennbar christliches Gedankengut - vor allem die ethischen Vorstellungen der christlichen Religion - eine Rolle spielen, wenn Jahnn sich dessen auch nicht bewusst wurde. Er wollte "das Christentum mit grösseren Gedanken - nicht ... ersetzen oder ... bekämpfen, sondern ... überwinden."*³ Folgende Punkte sind es zur Hauptsache, die für Jahnn das Christentum - er schrieb meist "Kristentum" - zu einer "Zweijahrtausende sausenden Fahrt in die verkehrte Richtung"*⁴ werden liessen :

die christliche Vorstellung von einem persönlichen Gott in Menschengestalt und die dadurch nach Jahnn's Meinung zum Ausdruck kommende Verachtung des Tieres; das unnatürliche Verhältnis zur Sinnlichkeit, das sich im 'christlichen Dualismus' Leib/Seele äussert; die Vernachlässigung des Kultischen, des Sakralen und des Magischen - dazu gehört vor allem die zunehmende Vernachlässigung der sakralen Kunst und Architektur, die Jahnn dem Christentum vorwirft; sodann der starre Dogmatismus und das enge Bündnis mit den irdischen Mächten, zwei Punkte, denen nach Jahnn neben dem verhängnisvollen Dualismus die Greuel in der Geschichte der christlichen Religion zuzuschreiben sind, durch die sich der Dichter ganz besonders abgestossen fühlte.

*1 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.17

*2 : a.a.O. S.23

*3 : a.a.O. S.27

*4 : Brief an Werner Helwig, 20.3.1946 "Briefe um ein Werk" S.13

α. Jahnns Weltentwurf und die Vorstellung von einem Absoluten

Wie nichts anderes im Werk Jahnns ist seine Vorstellung vom Absoluten uneinheitlich, zwiespältig und nicht in klaren Begriffen festhaltbar. Wenn wir hier trotzdem versuchen, uns Klarheit über Jahnns Gottesvorstellung zu verschaffen, so deshalb, weil wir einerseits im Zusammenhang mit dem Hauptthema vorliegender Arbeit, dem Todesproblem, auf eine solche Klärung nicht verzichten können, und weil andererseits die Vorstellung von einem Absoluten allein schon durch das Wort "Religion", das Jahn im Zusammenhang mit der Ugrino-Bewegung verwendet, intendiert wird.

gegen die christliche Vorstellung von einem Gott in Menschen-Gestalt - die Tiergottheit

Das sicherste Kriterium von Jahnns Gottesvorstellung ist zunächst das bereits erwähnte negative der Ablehnung eines Gottes in Menschengestalt. In einem Brief vom 30.4.1946 schreibt Jahn an Werner Helwig :

"Ich möchte Tempel bauen, sehr gern, etwas Zweckloses, aber doch nicht diesem Gottessystem, nein, der Null, einem Wald von Lichtern, dem Schmerz, dem Tod, der Musik, dem unerbittlichen Gesetz, einer Stutengöttin, einer Quelle - aber einem Gott, der dem Menschen gleicht, einem Verantwortlichen, der seine Sache so schlecht macht ? Nein. Schon deswegen nicht, weil diese Masse der Frommen das Tier nicht achtet, aber die Technik, die Bomben und das Eisengerüst bejaht..." *1

Wir gehen zunächst nicht weiter auf den Text ein und zitieren noch eine ähnliche Stelle aus "Fluss ohne Ufer". Horn äussert zum Tierarzt Lien folgenden Gedanken :

"Ich sehe nirgendwo einen Platz für den persönlichen Gott ..., dass er gar die Gestalt eines Menschen angenommen hat, ist mehr als befremdend, ... Hätte man es dabei belassen, ihn einem Elefanten, einem Walfisch, einem Tiger ... gleichen zu lassen, man hätte es als eine Parabel von der Unausdrückbarkeit seiner Gestalt hinnehmen können. Doch der Mensch ist hochmütig. - Ich habe mit seinem Götzenbild nichts mehr zu schaffen." *2

Wenn wir uns hier vorerst einmal auf das eine Kriterium, die Ablehnung der Menschengestalt Gottes, beschränken, so lassen sich unschwer einige Motive aus der Weltvorstellung Jahnns zusammentragen, die ihn in dieser Ansicht bestärkt haben müssen : das pessimistische Bild von einem scheinbar völlig determinierten, das kosmische Unglück noch durch eigene Greuel vermehrenden Menschen, das sich nicht als Vorlage für ein Gottesbild eignen würde; die Ablehnung einer Vormachtstellung des Menschen innerhalb der Schöpfung, einer Vormachtstellung, die ja dem Bild eines dem Menschen nach-

*1: "Briefe um ein Werk" S.22 *2 : "Niederschrift II" S.624/5

gezeichneten Gottes zugrunde liegt; und, damit zusammenhängend, Jahnn's Vorstellung von der "Heiligkeit" des noch im ursprünglichen Schöpfungszusammenhang lebenden Tieres, das eher als der Mensch als Abbild eines Gottes in Frage käme.

Jahnn bezichtigt die "kristliche und die jüdische Religion", dass "sie sich des Tieres überhaupt nicht angenommen" habe:

"Alle Schutzeinrichtungen der heidnischen Religion sind rücksichtslos beseitigt worden, die Heiligkeit des Tieres wurde beseitigt, es wurde entseelt, jedes Totemverhältnis aufgelöst, jede Magie des Tieres, und der Mensch mit seiner Anmassung wurde in den Himmel versetzt." *1

Es ist schwer zu sagen, ob für Jahnn und seine neuheidnische Religionsstiftung Ugrino eine tierische Gottheit ernsthaft hätte eine Rolle spielen sollen, oder ob das Bild des Tiergottes, wie Horn in der "Niederschrift" es formuliert, nur eine "Parabel von der Unausdrückbarkeit seiner Gestalt" hätte sein sollen. Ganz auszuschliessen indessen ist die Möglichkeit eines Tiergottes für Jahnn nicht, denn das Tier, das noch in harmonischer, sinnlich bestimmter Einheit mit allem Lebendigen steht und nichts vom "Fürchterlichen" weiss, den Tod nicht kennt und in immerwährender Gegenwart lebt, ist für Jahnn ein Symbol für das Vollkommene schlechthin, es stellt jenen glücklichen Zustand dar, nach dem sich die Menschheit für ihn sehnt. Der Mensch hat eine Art 'Erbsünde' begangen, er hat "eine Ordnung durchbrochen"*2, als er sich über das Tier gestellt hat, indem er nicht mehr Tier sein wollte :

"Der Mensch... hat sich über das Tier gestellt - die Natur wird in ihm immer dünner - aber er bleibt ein Tier. Er wird durch und durch Tier bleiben; sein Wille, es nicht zu sein, treibt ihn in seine Entartung." *2

Horn, der zusammen mit einem "Freund", seinem Pferd, sterben möchte, und dessen letzter Wunsch es ist, "-- dass wir ineinander hineinverwesen - zwei Tiere"*3, erkennt, dass die Tiere "mit Privilegien geboren wurden, die der Mensch ihnen genommen hat."*4

Das Pferd ist es vor allem, das der passionierte Pferdezüchter Jahnn und die Menschen in seinen Werken - die oftmals wiederum als Pferdezüchter dargestellt sind - als "gesegnete Kreatur"*5, als "edleres Geschöpf ... als der Mensch"*6 betrachten, und dessen Gestalt sie einem Gott eher zutrauen als die menschliche. Der Mörder

*1 : Brief an Carl Mumm, 13.10.1946 *2 : "Niederschrift II" S.628

*3 : a.a.O. S.629 *4 : a.a.O. S.629 *5 : a.a.O. S.428

*6 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.26/27

Jakob in "Pastor Ephraim Magnus" sagt vor Gericht, er denke,
"man könnte sich alles von Stuten erwarten." Und er bereut:
"Aber ich habe es unterlassen, mich an die Tiere zu wenden." *1

Manao in "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" sagt über die Tiere:
"Gewiss könnte ich nicht sein wie ich bin, wenn mich die Gestalt,
der Geruch, der Atem, das Samtfell nicht anrührten mit einer an-
genehmen Musik." *2

Der Icherzähler Henny in "Ugrino und Ingrabanien" fragt sich,
"was man täte, wenn man verheiratet sei" und findet die Antwort:
"Ich meinte, es müsse etwas Weiches sein, das man täte, ich dachte
an das Fell von Tieren, das man streichelt, aber es half mir nichts." *3

Jahnn äussert immer wieder seine Bewunderung für das Verhältnis
der Aegypter zum Tier - "Die Aegypter verstanden es, die Brücke
vom Gott zum Tier zu schlagen"*4 - und beklagt, dass dem euro-
päischen Menschen von heute "die Schönheit des Tieres ... keine
Offenbarung, der Adel des Tieres keine Grösse"*5 mehr sei. Deshalb
hat der Europäer nach Ansicht Jahnns es "nicht vermocht, auch
nur eine jener Tierplastiken zu schaffen, die Aegypten zu Hundert-
tausenden auf seine Strassen, in seine Tempel, in seine Gräber
stellt":

"Dass die Darstellung des Menschen fehlschlagen musste, wo dem
Tier kein sinnlich freier Antrag gemacht wurde, ist nicht zu
verwundern." *6

Jahnn, der dem Christentum vorwirft, es habe das Tier "entseelt"*7,
erkennt seinerseits dem Tier eine Seele zu, ja in "Der Arzt, sein
Weib, sein Sohn" wird sogar die Möglichkeit erörtert, dass der
Himmel den Tieren "wird", während "uns ... das Los der Ewigkeit
nicht" zufällt.*8 In dem einzigen Fragment, in dem Jahnn - wie
immer in dichterischer Form - seine später noch zu erörternde 'Theo-
rie' vom 'Leben nach dem Tode' etwas weiter ausführt, sind es denn
auch neben einem 'Zwillingspaar' zwei Pferde, die nach dem Tode
weiterleben. Als Gari und Matthieu in "Jeden ereilt es" nach ihrem
Tode wieder auferstanden sind und aus der Stadt heraus ins Reich
des Todes gehen, nähern sich ihnen zwei Pferde:

" 'Ich glaube, sie haben den gleichen Weg wie wir', sagte Gari." *9

Die schwer zu leugnende Komik solcher Aussichten darf nicht über den
Ernst hinwegtäuschen, den Jahnn seiner dem christlichen Gottesver-
ständnis entgegengesetzten Idee von der Heiligkeit des Tieres bei-

*1 : "Dramen I" S.113 *2 : "Dramen II" S.342 *3 : "Ugrino und Ingra-
banien" S.17 *4 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" S.740
*5 : "Von der Wirklichkeit" (Typoskript Jahnns, s.Bibl.) o.S. *6 : a.a.O.
*7 : Brief an Carl Mumm, 13.10.1946 *8 : "Dramen I" S.381 (Frau Menke)
*9 : S.235/6 Fragment im Anhang

messen hat. Jahnn's 'Heiligsprechung des Tieres', als bewusste Herausforderung gedacht und daher wohl absichtlich überspitzt, bleibt Ausdruck einer echten Humanität und trifft sich darin letztlich wieder mit einer im edlen Sinne christlichen Auslegung etwa des Fünften biblischen Gebotes. Im übrigen ist die Tiergottheit um zu unserer Problematik zurückzukehren, für Jahnn eine von mehreren Alternativen zum christlichen Gott in Menschengestalt, eine Alternative freilich, die ernsthaft für die heutige Zeit auch für Jahnn kaum in Frage kam, und nach deren Wirklichkeit in einer archaischen Zeit sich die Gestalten seiner Dichtung nur wehmütig zurücksehnen konnten.

gegen die christliche Vorstellung von einem persönlichen,geistigen Gott - die sinnlich erfahrbare harmonikale Gottheit

Jahnn's Gegnerschaft richtet sich nicht nur gegen die Menschengestalt des christlichen Gottes, auch die Vorstellung, Gott könne eine individuelle,ansprechbare Persönlichkeit sein, war immer wieder Ziel seiner Angriffe. Im Rahmen seiner harmonikalen Theorien konnte er sich - damit kommen wir zu einer weiteren Möglichkeit der Gottesvorstellung neben der Tiergottheit - höchstens einen Gott vorstellen, der sich auf den zentralen Punkt eines Systems ungeheurer Harmonien, auf den Mittelpunkt eines unermesslich grossen Koordinatensystems in der Art der harmonikalen Tafeln Hans Kaysers^{*1}

"zurückgezogen" hat. Das ungefähr will Jahnn sagen, wenn er schreibt

"Das Prinzip ist für mich in die Null zurückgezogen." *2

Aehnlich formuliert er in "Fluss ohne Ufer", wo er Horn sagen lässt :

"Im harmonikalen System ist ER, der Ursprung, die unauffindbare NULL, die irgendwo in einem unbetretbaren Keller die Macht des Nichts ausübt -- und den Strahl des Zufalls ins Unbekannte schleudert." *3

Diese scheinbar abstrakte, fast mathematisch orientierte Gottesvorstellung ist, gerade weil sie mit den harmonikalen Theorien im Zusammenhang steht, eine für den Einzelnen sinnlich erfahrbare; sie ist dadurch, dass sie das Absolute als der grossen Weltenharmonie zugehörig betrachtet, pantheistisch zu nennen und lässt damit jene kultische Verherrlichung eines unerklärbaren, nur fühl-

*1 : vgl. "Orpheus.Vom Klang der Welt.Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik" Tafeln im Anhang

*2 : Brief an Carl Mumm vom 13.10.1946 : "Es ist mir völlig unmöglich, an einen persönlichen Gott zu glauben. Das Prinzip ist für mich völlig unfassbar und darum auch eingeschränkt, also nicht zu Eigenschaften hinaufgelogen. (...) Das Prinzip ist für mich in die Null zurückgezogen." *3 : "Niederschrift II" S.625

baren Gottes im Stein, in der Pflanze, im Tier, im Menschen und im Sternenhimmel, wie Ugrino sie vorsah, am ehesten zu.

"Gott kann sich in Worten nicht übermitteln, Gott kann nur da begriffen werden, wo ganz gefühlt wird", *1

heisst es im "Norwegischen Tagebuch" Jahnns. Es müssen auf die abstrakte, harmonikale Gottesvorstellung Jahnns jene altorientalischen Gottesbilder eingewirkt haben, mit denen sich der Dichter im Zusammenhang mit der Architektur der Ägypter und Babylonier und mit den Tafeln des Gilgameschepos befasst hat. Die "Null des Koordinatensystems" sollte nämlich nach Ansicht Jahnns in einem "völlig abgeschiedenen, unbetretbaren Sagreb" verehrt werden :

"Die Tür dazu müsste eine Scheintür sein, eine nicht überschreitbare Tür, die ein für (sic) alle Mal verschlossene Tür. Ein Teil der ägyptischen Baumeister war schon so weise, der Null, dem Unbetretbaren, einen gültigen Ausdruck zu geben." *2

Das schrieb Jahnn nicht etwa zur Zeit der Ugrino-Unternehmung, sondern 1946 ! Auch dieser harmonikalen Gottesvorstellung nach ägyptischem Vorbild ist so der Dichter über Ugrino hinaus treu geblieben. Die Ueberzeugungskraft, mit der Jahnn in den Zwanzigerjahren seine Freunde für einen sinnlich erfahrbaren, harmonikal bestimmten Gott zu begeistern versuchte, fehlt allerdings in den späteren Briefen und Essays. Damals, als er noch an die Verwirklichung von Ugrino, an das Wiedererstehen einer göttlichen Welt glaubte, konnte Jahnn verkünden :

"Es handelt sich (bei Ugrino) um das Schaffen, das Errichten von Wirklichkeiten am Ort, um die Ueberwindung der Welt aus Oberflächlichkeit, um das Leben, das in eine Einheit gebracht wird mit allen anderen Geschöpfen, mit den Steinen, mit den Dingen, mit der Sonne. Ueber einem solchen Werk wird uns Gott begegnen. ... wir gebrauchen Kultstätten als den ersten Anfang zum Glauben an Gott. Denn ohne sie wird er sicherlich nicht sein. ... Den Weg aus dem vagen Gefühl heraus, dass Gott sei, den gibt es für uns nicht. Unter uns lebt niemand, der mit ihm gesprochen hat wie ein Mensch zum anderen Menschen. Wir müssen uns ihn beweisen durch Taten, dass er wieder werde, nachdem wir ihn getötet oder verbannt haben." *3

Der Gott, nach dem sich Jahnn während seiner Ugrino-Zeit und seine Figuren fast seines gesamten Werkes immer wieder sehnen, soll vor allem Erlösung von der Todesangst bringen. Im Rahmen der Sepulkralkunst - um eine solche handelte es sich ja bei den geplanten Ugrino-Bauten vorwiegend - sollte durch gewaltige Massenbauten (Pyramiden!) ein Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit entstehen; das Gefühl einer Sicherheit, die zugleich auch die geheimnisvolle Anwesenheit eines Gottes fühlbar machen sollte. "Die Steine müssen den Menschen

*1 : Teil II 27.12.1915 (s.Bibl.) *2 : Brief an Carl Mumm, 13.10.1946

*3 : "Von der Wirklichkeit" (1924) s.Bibl. (ohne Seitenzahlen/Originaltyposkript)

predigen"*¹ sagt Pujol in "Perrudja", und in der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" heisst es :

"Es wird über die Qual des Todes das Symbol einer ewigen, weil in Gott gegründeten Kunst gesetzt, die den Lebenden als auch den Toten gilt." *²

Wenn die internen Streitereien, die Währungskrise und die mangelnde Bereitschaft weiter Kreise, das ehrgeizige Projekt zu unterstützen, die äusseren Gründe für das Scheitern der Ugrino-Bewegung waren, so war bestimmt der Umstand, dass sich die halluzinatorische Gottesvorstellung bei einer nüchterneren Ueberlegung als unhaltbar erweisen musste, dass das Gefühl nicht ausreichen konnte, einen Gott erstehen zu lassen, und vor allem, dass diese so geartete Gottesvorstellung nicht genügte, Jahns wahnsinnige Todesangst zu bannen, ein wesentlicher innerer Grund für das Scheitern des Unternehmens. Den optimistischen Plänen, Gott "durch Taten" zu "beweisen", "dass er wieder werde"*³, steht denn auch von Anfang an eine als tragisch empfundene Qual über das Schweigen Gottes gegenüber.

Die Qual über das Schweigen Gottes - ein bewusst 'konstruierter' persönlicher Gott als Ziel der Schöpfungsklage

Die Qual über das Schweigen Gottes entspringt der schmerzvollen Erkenntnis, dass sich Gott letztlich weder sicht-, noch hör-, noch fühlbar machen lässt, dass die sinnliche Erfahrbarkeit Gottes, wie sie Ugrino zum Postulat erhob, eine Utopie ist. Bereits in den noch stark christlich inspirierten Werken vor der eigentlichen Ugrino-Zeit kommt diese Erfahrung deutlich zum Ausdruck. In "Ugrino und Ingrabanien" spricht der 'Schauspieler' über den Tod Christi am Kreuz und nennt die Kreuzigung eine "Belustigung für die Masse, eine ausgestellte Unanständigkeit"*⁴. Für den jungen Jahnn war Gott durch diese Kreuzigung so tief gedemütigt, dass er sich irgendwie hätte äussern müssen. Doch

"...der Himmel stürzte nicht ein, auch verhüllte sich die Sonne nicht, auch riss der Vorhang im Tempel nicht entzwei. - Es geschah nichts, nichts - Gott war wie immer stumm ! " *⁴

In "Pastor Ephraim Magnus" versuchen die jungen Gottsucher in einem Experiment, das bis zum Mord und zur Selbstverstümmelung getrieben wird, einen Gott, der "nicht einmal Sinne hat, den einen nur, Schmerz zu fühlen,"*⁵ zu einer Aeusserung zu zwingen, um damit "sicher" zu werden.

*1 : "Perrudja I" S.474 *2 : § 35 (o.S.) *3 : s.vorangehende Seite, Anm.3
*4 : "Ugrino und Ingrabanien" S.86 *5 : "Dramen I" S.138

In der kurzen Zeit der Ugrino-Bewegung scheint der Enthusiasmus, mit dem Jahnn daran ging, im Stein von Tempeln und Pyramiden Gott fühlbar zu machen, die Qual über sein Schweigen übertönt zu haben. Nach dem Scheitern des Unternehmens taucht das Motiv wieder auf. Nur steigern sich jetzt die Klagen über das Schweigen Gottes zu einer Anklage gegen den unbekanntes Gott, gegen sein Schweigen, seine Tatenlosigkeit angesichts des kosmischen Unglücks. So laufen Jahnn's bedeutendste Schöpfungen, vor allem "Fluss ohne Ufer", nicht so sehr auf eine Leugnung Gottes hinaus - dazu wird viel zu oft ein "Gott", ein "ER", ein "ES" oder ein "oberster Ordner" angeredet - sondern sie gipfeln in einer ungeheuerlichen Anklage gegen Gott und sein Schweigen, in einer Anklage, die aus einer tiefen Trauer über das Unglück in der Schöpfung hervorquillt. Im Grunde ist es noch immer jener dreimal wiederholte Ruf des 'älteren Knaben' aus "Medea" :

"Die Götter sind nicht milde. Weh mir ! ", *1

der in "Fluss ohne Ufer" und auch noch in den letzten Werken Jahnn's weiterschallt. So auch, als Horn in der "Niederschrift" von einer Gotteserscheinung berichtet - "... es konnte im Wachen oder im Traume geschehen sein ..." -, die ihm für einmal Gelegenheit gab, seine Klage an der 'richtigen Stelle' vorzubringen :

"Am Ende, als ich gehen wollte ((Horn befindet sich in einer Kirche)), hob ich die geballten Fäuste und sagte : 'Gott, es ist Unrecht geschehen. Es geschieht unablässig Unrecht in Ihrer Welt. In Ihrer Welt ist wenig Freude und viel Schmerz.' *2

Dass es sich hier nicht um eine Leugnung der Existenz eines Absoluten überhaupt handeln kann - in der Einleitung zu "Perrudja" hatte Jahnn ja bereits ausdrücklich von einer "Existenz" Gottes gesprochen, zu der "wir nötig haben uns zu bekennen"*3 - sondern um eine Auflehnung gegen Gott, um eine bewusste Distanzierung und "Abtrünnigkeit" von einem Gott, den man auch und vor allem des Bösen für schuldig hält, zeigt die Fortsetzung dieser von Horn geschilderten Szene. Als er die Kirche verlässt, heisst es :

"... ich murmelte vor mich hin : 'Ich bin IHM begegnet; aber ich bin nicht sein Diener geworden. Ich bin nicht blind genug...' " *2

Die "Abtrünnigkeit" von Gott erfährt eine weitere Steigerung im Zusammenhang mit dem Zwillingsbruderschaftsmythos und dem Todespro-

*1 : "Dramen I" S.614 *2 : "Niederschrift I" S. 340/41

*3 : "Perrudja I" S.10 : "Nur ein kleiner Zweifel soll ihnen ((den Lesern)) einge-träufelt werden, ob wir nicht viel mehr als zum Gesicht zum Pulsschlag berufen sind.(...) Dass wir gross Unrecht tun, indem wir einen Massstab aufrichten, der nur die Gestalt abbildet, die wir sein möchten, eine Puppe, ein Götze, auch wenn wir ihn Gott nennen. Dass wir nötig haben uns zu bekennen, nicht zu seiner Gestalt, sondern zu seiner Existenz."

blem; davon wird später die Rede sein müssen. Hier wollen wir uns vorerst mit der Feststellung begnügen, dass in Jahnns Werken ein immer wieder angerufener, angesprochener, angeklagter, scheinbar doch persönlicher Gott erscheint; eine Tatsache, die sich nur schlecht damit in Einklang bringen lässt, dass Jahnns einen persönlichen Gott immer wieder ausdrücklich abgelehnt hat. Wir können das als eine jener Ungereimtheiten betrachten, die einem in Weltentwurf des Dichters immer wieder begegnen. Es bietet sich aber auch die Lösung an, dass Jahnns vielleicht das unbarmherzige, abstrakte Schöpfungsprinzip - aus seiner Abneigung gegen alles Abstrakte machte Jahnns bekanntlich nie einen Hehl - in einem persönlichen Gott personifiziert hat, dass mit dem als persönlich angesprochenen Gott doch immer nur das harmonikale, abstrakte Prinzip, die "Null" des harmonikalen Systems gemeint ist. Die Klagen über die Gleichgültigkeit der Natur gegenüber den Geschöpfen, über Schmerz und Tod und das "nie satt werden" lassen sich dadurch, dass sie als Anklagen einem persönlichen, für alles verantwortlichen Gott entgegengeschleudert werden können, wirkungsvoller vorbringen. Jahnns selbst leistet, wie wir bereits gesehen haben, einer solchen Deutung Vorschub, wenn er Horn in der "Niederschrift" sagen lässt :
"- Einen persönlichen Gott erfinden und ihn bemühen, um eine Lügenantwort bereit zu haben - das gelingt mir nicht mehr." *1

Die Auslegung des jahnnschen 'persönlichen Gottes' als Hilfskonstruktion für die Schöpfungsklage gibt bereits Siegmund Hohl. Er schreibt :

"Um seine Anklage gezielt formulieren zu können, substituiert Jahnns dem grenzenlos gleichgültigen Gesetz, das er meint, einen personalen Gottesbegriff." *2

Diese von Hohl für das "Medea"-Drama Jahnns aufgestellte These könnte, wollte man sie danach befragen, in fast allen späteren Werken des Dichters, vor allem im "Neuen Lübecker Totentanz" und im "Fluss ohne Ufer", eine weitere Bestätigung finden, befriedigt aber letztlich doch nicht so recht. So lässt sich ein solcher Gott als bloße Konstruktion nur schlecht in Beziehung zu den Figuren des Zwischenreichs setzen, zu den Engeln und Dämonen etwa, an die Jahnns aller Wahrscheinlichkeit nach persönlich geglaubt hat.*3

*1 : "Niederschrift II" S.227/8 *2 : "Das Medea-Drama von Hans Henny Jahnns" S.232
*3 : Brief an F.Weissenfels vom 19.8.1948 : "Der Gedanke, dass einzelne Götter zu Engeln wurden und sich auf Wanderschaft begaben, ... ein Gedanke, der Yngve und mir gleichermassen vertraut ist." / Brief an Yngve Jan Trede vom 10.12.1949 : "Ich wünsche Dir die Bruderschaft eines Engels, sei er nun dunkel oder licht." / Brief an Spreckelsen vom 14.7.1950 : "Ich klammere mich den kaum sichtbaren Gestalten der lichten und dunklen Engel an..."

Auch die Vorstellung von einem Teufel, einer Verkörperung des Bösen und Kontrastfigur zu Gott - nicht zu verwechseln mit den "Dämonen" - ist Jahnn schliesslich nicht fremd. Dieser Teufel ist, so wenigstens nach einigen wenigen Stellen in Jahnn's Werk, an die Stelle des von den Menschen "fortgebeteten" *1 Gottes getreten. In "Hans Heinrich" sagt Gawin :

"Die Güte lässt geboren werden, sterben. Sind das die Zinsen, die man Adamskindern dafür bezahlt, dass das Paradies einem andern in Verwaltung gegeben ist ? " *2

In "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" wird vom Teufel als von etwas "Existentem" *3 gesprochen, und in einem Brief vom 30. April 1946 wirft Jahnn, als von Gott die Rede ist, die Frage auf:

"oder soll ich auch an seinen Konkurrenten glauben ? " *4

Walter Muschg kommt angesichts der "tragischen Verdunkelung der Natur" im Schlussteil von "Epilog" sogar zum Schluss, dass für Jahnn "die manichäische Vorstellung eines widergöttlichen Demiurgen als des wahren Weltschöpfers...nicht mehr fern" liege. *5

Nur der Vollständigkeit halber sei hier noch eingefügt, dass Jahnn, der als äusserst abergläubisch bekannt war und alle seine Termine von einer Dame, die er scherzhaft seine "Hofastrologin" nannte, bestimmen liess, auch an "Geister des Ortes" glaubte. Er bestätigt für sich selbst diesen Glauben, von dem in "Fluss ohne Ufer" und in "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" so oft die Rede ist, in einem Brief an Carl Mumm, wo es heisst :

"Ich glaube an Engel; ich glaube an Geister des Ortes, denn sie sind vernichtbar." *6

Aehnlich schreibt Jahnn in einem Brief von 1947 :

"... Die Geister dieser Erde, der Landschaft, die Beschützer der Tiere und Gewässer sind schwach. Aber sie sind besser als jener jüdische Gott, den sich die Menschen durch unlauteres Beten zum Gegner gemacht haben. ... Die Erfüllungen sind auf der Seite der Bescheidenheit. Aber mein Gedankengang ist heidnisch." *7

*1 : "Neuer Lübecker Totentanz" "Dramen II" S.132 *2 : "Dramen I" S.287
*3 : "Dramen I" S.349 *4 : Brief an Werner Helwig, 30.4.1946, "Briefe um ein Werk" S.22 Eine ähnliche Ansicht über das Wesen des Teufels und übrigens auch ein ähnliches Leiden am "Schweigen Gottes" finden wir in "Die Falschmünzer" von André Gide, in einem Werk also, das im "Epilog" mehrmals erwähnt wird. Am Schluss des französischen Romans, als Edouard La Pérouse, den Grossvater des kleinen Boris wieder sieht, sagt der alte Mann: "Haben Sie schon gemerkt, dass auf dieser Erde Gott immer schweigt ? Nur der Teufel redet... Oder wenigstens hören wir, so angestrengt wir auch lauschen mögen, immer nur den Teufel. ... Für Gottes Stimme haben wir kein Organ. (...) ... der Teufel hat sich in die Schöpfung eingemengt ... seine Dissonanzen übertönen Gottes Wort. (...) ... der liebe Gott und der Teufel sind ein und dasselbe! Die beiden sind im Einverständnis ... er (Gott) spielt mit uns wie die Katze mit der Maus... Grausamkeit, ja das ist das vornehmste Attribut des lieben Gottes !" (S.269/70) *5 : "Nachwort zu 'Epilog'" S.420 *6 : 13.10.1946
*7 : an Ludwig Voss, 1.3.1947

Nach der zuletzt angeführten Briefstelle könnte man nun schliessen, zu Jahnns Weltentwurf gehöre eine Art heidnischer Götterhimmel mit zahlreichen Gottheiten, Halbgöttern, Engeln, Dämonen, Naturgeistern, ja vielleicht sogar mit jenen Tiergott- heiten, von denen anfangs die Rede war; eine Vorstellung also, die - selbst wenn wir sie vorsichtig als bildhaft charakterisieren - zu einem Gott als blosser Konstruktion nicht recht passen will. Die Frage, ob dem Weltentwurf Jahnns die Vorstellung von einem persönlichen Gott zugrunde liegt, lässt sich noch immer nicht zufriedenstellend beantworten. Dass es jedoch nicht genügen kann, alle bisher zitierten Hinweise auf ein Absolutes in Jahnns Werk als rein dichterische Bilder abzutun, die sich in ihrer Bildhaftigkeit erschöpfen und keinerlei Rückschlüsse auf einen religiösen Gehalt zulassen, zeigt nicht nur das ständige 'experimentelle' Gottsuchen, als das wir die bisher dargelegten verschie- denen Ansätze einer Gottesvorstellung betrachten müssen, sondern auch der von Jahnns selbst in der Ugrino-Idee erhobene religiöse und der für sein dichterisches Werk gestellte metaphysische An- spruch. Auch die uns zugänglichen Deutungen des jahnnschen Oeuvres betrachten seinen Weltentwurf durchwegs als einen religiösen. So urteilt Wolfheim, dass der von Jahnns gegebene "mythische Entwurf der Schöpfung religiös genannt werden muss."^{*1} Edgar Lohner schreibt: "Jahnns Verhalten zur Schöpfung ist religiös."^{*2}

Für Walter Muschg ist Jahnns ein "elementar religiöser Mensch, dem alle dogmatischen Sicherungen durchgebrannt sind."^{*3} Heinrich Christian Meier, um noch ein letztes Urteil zu zitieren, betrachtet Jahnns als "den Fall eines Menschen, der mit einer an Somnambulität grenzenden Nervenempfindlichkeit und aus einer übersteigerten, um- fassenderen Religiosität den Begriff eines 'persönlichen Welt- ordners' (Schöpfer) verwarf."^{*4}

Der Weltentwurf Jahnns muss also, darauf weisen alle angeführten Zeugnisse und auch die Urteile aus der Sekundärliteratur zu Jahnns Werk hin, einen direkten Bezug zum Absoluten haben, der über eine blosser Hilfskonstruktion oder ein **ausserhalb des Dichterischen** nicht bedeutsames Symbol hinausgeht. In unserem Zusammenhang ist es nun wichtig, die minimalen Kriterien der jahnnschen Idee vom Abso-

*1 : "Hans Henny Jahnns. Tragiker der Schöpfung." S.18

*2 : "Hans Henny Jahnns" S.330 *3 : "Hans Henny Jahnns" S.313

*4 : "Hans Henny Jahnns. Zu seinem 70. Geburtstag." S.44

luten, also jene Elemente von Jahnns Gottesbild zusammenzustellen, die allen in seinem Werk und in seinen Selbstzeugnissen vor-kommenden und als bewusste Aussage des Autors gedachten Gottes-vorstellungen gemeinsam sind. Abstrahiert man das jeweils Zufällige, Vereinzelte, so bleiben die folgenden Kriterien übrig :

1. Jahnns leugnet nicht die Idee eines Absoluten, eines "Prinzips" an sich.

2. Dieses Absolute ist nicht eindeutig zu bestimmen oder ein für allemal festzulegen, es tritt - ausser in der von Jahnns ausdrücklich abgelehnten menschlichen - in vielerlei Gestalten, Emanationen und dichterischen Bildern auf. Wolfheim nennt das Absolute bei Jahnns "absichtsvoll unbestimmt"*¹.

3. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob dieses Absolute personal zu begreifen ist, ob es persönlich ansprechbar ist oder nicht.

4. Ganz sicher ist es auch nicht, ob das Absolute für das kosmische Unglück verantwortlich zu machen ist, obwohl dafür der Umstand spricht, dass fast alle Figuren Jahnns und auch der Dichter selbst immer wieder gegen dieses Absolute aufbegehren und sich von ihm lossagen.

5. Genauer bestimmt sind hingegen die Figuren des Zwischenreichs, besonders die Engel, die ihrerseits in Menschengestalt geschildert werden und dem Mythos von der homoerotisch bestimmten "Zwillingsbruderschaft" zuzurechnen sind.

Ob man die Gottesvorstellung Jahnns als "der Weltsicht des Tragischen"*² verpflichtet sieht, oder ob man sie als eine immer noch "religiöse" "Absage an diese Götter (die das Leid der Kreatur gewollt haben)"*³ betrachtet : immer bleibt sie letztlich doch schillernd und nicht auf irgendetwelche abstrakte Formulierungen festlegbar. Auf den Gott Jahnns trifft offenbar wiederum das zu, was der junge Dichter 1915 über die "wirklichen Dinge" geschrieben hat:

"Die wirklichen Dinge, die grossen, unfassbaren, haben keine Worte für sich, man kann sie nicht nennen, denn bald sind sie so und bald danach anders." *⁴

Wie der ganze Weltentwurf Jahnns ist auch seine Gottesvorstellung dichterisch, und es gilt von ihr, was Wilhelm Emrich über die Dichtung allgemein gesagt hat, dass es nämlich keine "eindeutig fraglosen Sinndeutungen" gebe :

*¹ : "Hans Henny Jahnns, Tragiker der Schöpfung." S.161/2 *² a.a.O. S.160

*³ : Walter Muschg, "Hans Henny Jahnns" S.332 *⁴ : "Norwegische Tagebücher" Teil III, 6.3.1916 (Handschrift, s. Bibl.)

"Jedes starr festgehaltene, behauptete Ergebnis verendlicht die Dichtung, beraubt sie gerade ihres Wesensgehaltes, verwandelt Wahrheit in Teilwahrheit oder gar Lüge. Nur im Durchhalten der Spannung auch im Interpretieren wird das Sinngefüge der Dichtung als Ganzes erhellt." *1

In diesem Sinne würden wir den jahnnschen Gottesbegriff, der sich in seiner Vielschichtigkeit als echt dichterisch erweist, "verendlichen" und seines "Wesensgehaltes" berauben, wenn wir ihn über die von uns zusammengestellte minimale 'Synopsis' hinaus strapazieren würden und ihn in einer Art Credo für Jahnns ganzes Werk festzulegen versuchten. Wir lassen ihn deshalb in seiner schillernden Bildhaftigkeit stehen und versuchen, anhand weiterer Vergleiche zwischen Jahnns religiösen Vorstellungen und der christlichen Glaubensstradition tiefer in den religiösen Bereich von Jahnns Weltentwurf einzudringen.

B. gegen den 'christlichen Dualismus' - die 'neue Sinnlichkeit'

Jahnns Gegnerschaft gegen jede Form eines Dualismus, von der wir bereits gesprochen haben, richtete sich vor allem gegen die christliche Religion, in der er die Hauptvertreterin des Dualismus von Leib und Seele zu erkennen glaubte. Vor allem seit der Gotik, die für Jahnns geistesgeschichtlich den Anfang der "Entsinnlichung"*2 markiert, sieht er die Grausamkeiten, mit denen die Religionsgeschichte verbunden ist, als Folge dieser "Spaltung in Leib und Seele"*2 an, als die Folge einer Spaltung, die dazu führte, dass "Gott ... in seine Himmel verscheucht, verwiesen"*2 wurde, und "die Geister in eben diese Himmel und der Leib in ein Loch."*2

"Es wäre bei einer wahrhaft sinnlichen Einstellung des europäischen Menschen nicht möglich gewesen, dass die Hexenprozesse des ausgehenden Mittelalters solche barbarische Wildheit erlangt hätten, undenkbar, dass die Zerstückelung des Leibes, das Bereiten von Qualen im Mittelpunkt aller Prozesse gestanden hätte. Die Achtung vor dem Leib, der Gedanke, dass auch ihm etwa eine Heiligkeit anhaften könne, bestand nicht mehr. Die Selbstkasteiung, der ganze, auf ein körperloses Jenseits eingestellte Kultdienst ... hatte alle Vorbereitungen für diese Unsittlichkeiten gegen den Leib gegeben." *2

Diesem für Jahnns unnatürlichen christlichen Verhältnis zur Sinnlichkeit, zum Körperlichen, das in der Vorstellung von einem von Jahnns zutiefst verabscheuten "körperlosen Jenseits" gipfelt, stellt der Dichter seine "Heiligkeit des Leibes" gegenüber. Vehement wendet er sich gegen eine Spaltung des "Daseinsträgers selbst, des Fleisches" in "Todeswürdiges und Auferstehensreines, in Tierhaftes und Gott-

*1 : "Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung." S.56

*2 : "Von der Wirklichkeit" (1924) o.S. (Typoskript Jahnns) s.Bibl.

gläubiges, in Kadaver und Seele, in Blut und Geist, in Gutes und Böses"*¹ und bekennt sich zum "Fleisch" als zum "Abtastbaren der Seele"*². Ja es ist nicht eine unsterbliche Seele, sondern das höchst vergängliche "Fleisch", das Jahnn in der "Ausschweifung", in der Ekstase des Geschlechtlichen zum intensivsten Erleben gelangen lässt, indem es selbst "Geist" wird :

"Immer wieder ist das Fleisch Geist, um dennoch blutiger Schlamm zu bleiben", *³

heisst es in "Jeden ereilt es",

"das Niedrige, das der höchsten Wonne zum goldenen Gefäss wird." *³

Der christlichen Sinnenverachtung und Kasteiung stellt Jahnn so seine sakrale Sexualität gegenüber.

Ein in sinnlicher Verbundenheit mit der ganzen Schöpfung lebender Mensch soll in der "Heiligkeit" des Körperlichen, in einem Irdischen, das "mehr als Episode"*⁴ ist, und nicht in einem "körperlosen Jenseits" nach der "Wildheit einer kleinen Unendlichkeit"*⁵ streben : so etwa könnte man zusammenfassend jene Position umschreiben, die Jahnn gegenüber dem 'christlichen Dualismus' von Leib und Seele einnimmt. Im Bereich der Todesproblematik werden wir sehen, dass diese "Heiligkeit des Leibes" für Jahnn noch eine weitere Steigerung erfährt, indem auch der tote Leib als etwas Heiliges angesehen wird. Als das "Abtastbare der Seele" kann der Leib nicht vor ihr getrennt werden und muss deshalb für eine "Ewigkeit" in sicheren Gewölben vor der Entheiligung geschützt werden. Vielfach ist der letzte und einzig gültige Beweis für die von Jahnn so hoch geschätzte Männerfreundschaft der Dienst am toten Freund, die Mumifizierung und die Verteidigung des Toten gegen Entweihung. Archaische Bestattungsriten und -bräuche werden so in den Werken Jahnn's als einzig sichtbare Hilfe gegen den Tod und das Verwesen dem christlichen Glauben an ein körperloses und daher sinnlich nicht fassbares, keine "Sicherheit" bietendes Weiterleben nach dem Tode gegenübergestellt.

*¹ : "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart" zit.n. H.Schirmbeck, "Die Formel und die Sinnlichkeit" S.213/14 : "Der ausbrechende Fanatismus für die gotische Baukunst hatte das Ende der Freiheit und Tugend des menschlichen Körpers angekündigt.(...) Die gewaltigen Geisteskräfte, die auf eine sinnliche Welt gerichtet waren, mussten in Gefahr kommen, des Existenzgrundes beraubt zu werden.(...) Der Daseinsträger selbst, das Fleisch, wurde gespalten in Todwürdiges und Auferstehensreines, in Tierhaftes und Gottgläubiges, in Kadaver und Seele, in Blut und Geist, in Gutes und Böses. Ersichtlich, dass schwere Sitten in Herzlosigkeit ausarten mussten, die Wildheit in Barbarei und Zuchtlosigkeit des Henkers."

*² : "Vom Sinn des Essens und Trinkens" S.553 : "Das Fleisch ... ist aber auch das Haus des Geistes, das Abtastbare der Seele." *³ : "Jeden ereilt es" S.210

*⁴: Gottlieb Harms(?), "Hans Henry Jahnn. 'Pastor Ephraim Magnus'" S.43/44: "Der Strom, dem ... alle Strudel der Gefühle ... zuzagen, ist die ... Bejahung der Schöpfungsform dieser Welt als mehr als Episode." *⁵: "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.325

f. gegen die Vernachlässigung des Kultischen, Sakralen und Magischen
- Kunst als metaphysischer Antrag

Nicht nur im Bereich der Bestattungsbräuche, auch in vielen anderen Belangen erkennt Jahn der christlichen Religion - er hat in dieser Hinsicht vor allem das lutheranische Glaubensbekenntnis im Auge - jeden Sinn für das echt Kultische, das Sakrale, Heilige, das "Sicherheit" bringen kann, ab. Ueber eine Szene, als Horn und Tutein eine Kathedrale besuchen, wo der Katholik Tutein vor dem Allerheiligsten niederkniet und betet, macht sich der Lutheraner Horn - hier ganz die Verkörperung Jahnns - in der "Niederschrift" folgende Gedanken :

"... Ich bewunderte ihn und seine Religion, diese ungeheure heidnische Welt, in der Gott wie ein zerklüftetes Gebirge steht.(...) Ich sah, wie wenig Frömmigkeit angesichts dieses Kosmos ausreichte ... , um ein starkes religiöses Erlebnis zu erzeugen. Ich dachte mit Schaudern an den protestantischen kristlichen Glauben, in dem ich erzogen worden war, an dieses rationale Seelengeschäft und seine heimtückischen Praktiken." *1

Aehnliches lesen wir in einem Brief Jahnns, als dieser sich darüber beklagte, dass geistliche Würdenträger in Dänemark für die Todesstrafe eintraten :

"Es ist das für mich ein neuer Beweis, dass die protestantische Kirche, im Gegensatz zur katholischen, mit Religion nichts zu tun hat. Sie ist nur eine rudimentäre Einrichtung der Staatsraison..." *2

Für Jahn, in dessen Ugrino-Religion "Tempel und Steinkaskaden", "Kultstätten" hätten errichtet werden sollen als "ersten Anfang zum Glauben an Gott"*3, bedeutete der Kult mehr als ein äusseres Zeichen für einen inneren, seelischen oder metaphysischen Vorgang; der Kult sollte für ihn vielmehr zum Selbstzweck werden. Deutlich kommt das in einem Brief von 1946 zum Ausdruck, wo es heisst :

"Hinzu kommt, dass der Mensch einen religiösen Trieb oder Instinkt hat, aber nicht begreifen kann oder will, dass es jenseits der Kunst keine metaphysischen Anträge gibt, dass die Pyramide, die Kathedrale, die gesungene Messe nicht Mittel, sondern Zweck sind..." *4

Wer ausserhalb der Kunst, des sakralen Kults oder der sakralen Baukunst nach Gott sucht, gehört für Jahn zu jenen "Wirklichkeitslosen", zu jenen "Sehnsuchtslosen", die "Gott auch in einer Bretterbude denken können"*5. Jahn wollte das "rationale Seelengeschäft"*1 der christlichen Kirchen durch eine Kunstreligion ersetzen, in der

*1 : "Niederschrift I" S.302/3 *2 :Brief an Carl Mumm,13.10.1946

*3 : "Von der Wirklichkeit" (1924) o.S. Typoskript Jahnns *4 : Brief an Fritz Weissenfels, 14.8.1946 *5 : wie *3 : "Wie nur konnte es überhaupt geschehen,

dass das unglückliche Europa immer und immer wieder noch Schaffende hervorbrachte ? Für sie jedenfalls wäre es besser gewesen, auch sie wären ihrer Umwelt gleich Wahnsinnige am Geist geworden, Wirklichkeitslose, Sehnsuchtslose, die Gott auch in einer Bretterbude denken können..."

einerseits nach dem vermeintlichen Vorbild archaischer Religionen im künstlerischen Erlebnis auf magische Weise Göttliches offenbar werden, und andererseits ein Gefühl der "Sicherheit" vor dem Tode in kolossalen Kult- und Grabbauten erzeugt werden sollte. So heisst es in der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" :

"...da dieses Gefühl (das den erwachten Leib als ein der Bestimmung nach Jenseitiges erfasst) nicht befriedigt ausrinnt nur in einem Wortverkünden, in einem Postulat ..., deshalb muss Ugrino, um die Aufgabe zu erfüllen, all die verbannten und unterjochten Gefühle und Beziehungen erlösen zu können, Bauwerke, Dome, Kirchen, Säulenhallen, Kreuzgänge, Theater, Kuppelbauten errichten, mit Statuen diese Heimstätten bevölkern, dem Licht durch Farbvaleurs den Rhythmus bestimmen, Musiken ertönen lassen, Dramen aufführen und viel mehr noch all jener Dinge tun, wodurch ein Wille, ein Geist, ein menschliches Sein sich offenbaren kann." *1

Vor allem die Baukunst ist es, die durch den Rhythmus, "diese einfache Verbindung mit einem Jenseitigen"*2, Symbol des Ewigen werden und damit den Menschen 'sicher' machen sollte:

"Wer an ein Ewiges glaubt, muss Jubel zur Baukunst haben." *3

Jahnn, der von sich noch 1933 sagen konnte :

"Ich habe das innerste Gefühl, dass ich zur Baukunst berufen bin - was bedeutet mir daneben schon meine Dichtung, mein Verhältnis zur Musik...", *4

wollte in dem nach harmonikalene Gesichtspunkten errichteten "Massenbau" - wir werden später ausführlich darauf zu sprechen kommen - dem Menschen Schutz vor Verwesung bieten und ihn durch den Anblick der gewaltigen Steinmassen ständig an etwas Ewiges, Unzerstörbares erinnern.

All das lässt sich kaum vorstellen ohne die wichtige Stellung, die das Magische in Jahnn's Weltentwurf einnimmt. Bisweilen geht er so weit, die "Zertrümmerung der europäischen Menschenverbände und ihres Wirkens" als "unvermeidbar" zu bezeichnen, "wenn wir nicht werden wie die primitiven Menschen auf Südseeinseln oder in Afrika, die gewisse Handlungen unterlassen, weil denen voran ein Fluch gestellt ist, dessen Wirkung den Unbedachten tötet." Dass dem von den Europäern keine Beachtung mehr geschenkt wird, führt Jahnn darauf zurück, dass in "unserer Menschenwelt" das "magische Denken verpönt ist."*5 Welch grosse Rolle in Jahnn's Werken solche magische Tabus spielen können, mag ein Beispiel aus "Pastor Ephraim Magnus" verdeutlichen. Ephraim sagt einmal :

*1 : "Einleitung" ohne Seitenzahlen

*2 : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.23

*3 : a.a.O. S.23 *4 : "Gespräche mit Hans Henry Jahnn" S.119

*5 : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.274

"Diesen einen Kompromiss verlange ich von Gott als Zeichen, da er beharrlich mit Wundern geizt: Eh ich den Geist ausatme, werde ich die Worte finden müssen, die unser Grab feien - oder eine Melodie oder die Gebärde eines Bildwerks." *1

Wie Jahnn konkret eine magische Kulthandlung vorgeschwebt haben mag, lässt sich anhand seiner Stellung zur christlichen Eucharistie deutlich machen. In der "Niederschrift" lässt er Tutein erklären :

"Die Verwandlung des Brotes ist ein Sakrament. Auch in unserem Körper werden Brot und Wein in Fleisch und Blut verwandelt.(...) Es wird alles auf dieser Erde , seiner Bestimmung nach, verwandelt."

Horn antwortet darauf :

"Die Religionen sind besser als ihre Handhaber." *2

Wenn wir die Stelle richtig deuten, so wird hier die Verwandlung von Brot und Wein in menschliches Fleisch und Blut als ein Symbol für den "Kreislauf", als bewusst vollzogener Schritt in der ewigen Reihe von Werden und Vergehen, als bejahender Mitvollzug des ewigen Schöpfungsaktes in humaner Form - Jahnn weist immer wieder darauf hin, dass Wein und Brot für ihn eine humane Speise ist ^{*3} gesehen. Die Deutung wird gestützt durch eine Briefstelle aus dem Jahre 1946, wo sich Jahnn zum gleichen Thema äussert :

"Brot und Wein werden in Fleisch und Blut verwandelt. Diese Verwandlung ist real. Ich habe es immer bedauert, dass man den Leichnam eines Gottes hinzubemüht hat. Man denke sich das feierliche Ritual, dass ein Priester vom Altar an einen Menschen und an ein Pferd Nahrung austeilt und sagt : ' Wasser - schwarzer Hafer und goldener Hafer; - Wein und Brot verwandle ich in Fleisch und Blut.' Es wäre eine Anerkennung einer Tatsache mit all ihren schreckvollen und unabweichlichen Konsequenzen." *4

Als ähnlich magische Handlung empfindet Jahnn - wenn er sie auch entschieden ablehnt - die christliche Taufe, die er in einem Brief an Hilmar Trede, den Vater Yngve Jan Tredes, als "Nicht-nur-Formalität" bezeichnet, die "Konsequenzen" habe. *5 Ein ganzes System von magischen Handlungen gilt es aufzuzeigen, wenn wir in einem späteren Abschnitt von Jahnn's Verhältnis zum Tode sprechen müssen. Im Totenkult, im wichtigsten Bereich des Sakral-Kultischen im jahnn'schen Verständnis von Religion, entfernt sich der Weltentwurf des Dichters am weitesten von der christlichen Tradition, deren "rationalem Seelengeschäft" gegenüber er in der Kunst, die allein er für einen "metaphysischen Antrag" ^{*6} geeignet hält, in auf magischem

*1 : "Dramen I" S.168 *2 : "Niederschrift I" S.303 *3 : Vergl.z.B.folgende Stelle aus dem Brief an Carl Mumm vom 13.10.1946 : "Ich persönlich halte Wein und Milch für die unschuldigsten Speisen.(...) Froh, ja beinahe glücklich bin ich über den Wein, und Brot, Butter und Käse werden meine hauptsächlichsten Nahrungsmittel bleiben." *4: a.a.O.(wie *3) *5 : am 3.1.1944
*6 : Brief an Fritz Weissenfels vom 14.8.46

Denken beruhenden Kulthandlungen, eine echte Alternative sieht. In seinem Glauben, dass der Leib als das "Abtastbare der Seele" und nicht eine körperlose Seele für die Ewigkeit bestimmt sei, und in seiner Vorliebe für auf diesem Glauben beruhende archaische Begräbnisformen gehört Jahn tatsächlich einer Welt an, die er "vor ein paar Jahrtausenden verfehlt"*¹ hat; hier ist, wie für seine anderen magischen Vorstellungen, das Wort "heidnisch", das er so oft für sich verwendet hat, durchaus angebracht.

§. gegen das Dogma und den Glauben an Worte - die Autorität des Genies

In einer anderen Hinsicht noch stehen Jahnns religiöse Vorstellungen denen der christlichen Bekenntnisse diametral gegenüber : in der Frage der Autorität. Dem Wort, in dem wir - einmal ungeachtet der strittigen Frage seiner Auslegung - als Wort der göttlichen Offenbarung die letzte Autorität der christlichen Kirchen zu sehen glauben, stand Hans Henny Jahn zutiefst misstrauisch gegenüber.

1949 schrieb er :

"Ich bin Schriftsteller und misstrauere dem Wort in solchem Masse, dass ich mich noch immer verfluche, dass ich in meiner Jugend das Komponieren aufgegeben habe. ... Das Wort ist m.E. so sehr zerstört, entwertet, dass ich bis jetzt keinen Weg sehe, es zurückzugewinnen." *²

Schon 30 Jahre früher, in der "Verfassung" von "Ugrino", hatte Jahn es beklagt, dass "das Wort tief unheilig geworden" sei, dass es "in den Dienst jeder Sache gestellt worden"*³ sei.

Es entspricht nicht nur diesem Misstrauen gegen das Wort als solches , sondern auch Jahnns Auffassung, dass "das Geistige, das nicht durch die Sinne gegangen ist, nichtig" sei *⁴, wenn er nicht daran glauben kann, dass das biblische Wort etwas von Gott mitteilen könne :

"Gott kann sich in Worten nicht übermitteln, Gott kann nur da begriffen werden, wo ganz gefühlt wird", *⁵
heisst es im "Norwegischen Tagebuch", und in der "Niederschrift" lässt der Dichter Horn sagen :

"An Worte glaube ich nicht. Viele der Berichte über IHN und seine Taten finde ich abscheulich..." *⁶

Die Ansicht, dass auf Worte kein Verlass sei, und dass das Wesen des Absoluten nicht mit Worten umschrieben werden könne, weist Jahn als einen Gegner jeglichen Dogmatismus' aus. Für Jahn, der die

*¹ : Brief an Helwig, 26.2.1948, "Briefe um ein Werk" S.45 : "Was ich schreibe, steht nur in Beziehung zu einer Welt, die es nicht gibt, die sich auch nicht formen wird - die ich in Wirklichkeit vor ein paar Jahrtausenden verfehlt habe."

*² : Brief an Veltheim, 20.7.1949 *³ : "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" o.S. § 18 r *⁴ : "Vom Sinn des Essens und Trinkens" S.553

*⁵ : Teil II, 27.12.1915 *⁶ : "Niederschrift II" S.621

menschliche Persönlichkeit weitgehend als Produkt der inneren Sekretion ansieht, können Worte, Dogmen oder Ideologien keine grosse Ueberzeugungskraft haben : höchstens dass eine bestimmte Ideologie einer bestimmten Veranlagung entgegenkommt. Eine religiöse Einsicht lässt sich nicht missionarisch mittels Worten verbreiten, nur ähnlich veranlagte, "hormonal verwandte"*¹ Menschen werden durch die "grosse Tat", das hervorragende Kunstwerk oder durch das Beispiel einer bestimmten Glaubenslehre 'überzeugt'. Sehr klar lässt sich das aus einem Brief Jahnn's aus dem Jahre 1949 ersehen, in dem es heisst :

"Ich entdecke, dass alle Glaubenslehren mit einander (sic) identisch sind; sie bestehen jenseits der Worte. Die Worte sind immer nur das fragwürdige Produkt für die anderen, die gerade daran nicht glauben." *²

Dem Wort, den Theorien einer Heilslehre schenkt Jahnn also kein Vertrauen, Worte taugen aber auch nicht als Autorität für seine eigenen religiösen Vorstellungen : Ugrino sollte ohne Bibel, ohne Kanon auskommen müssen. Wo aber war die Autorität für die Ugrino-bewegung zu suchen ? Ebensovienig wie in einem sakrosankten Kodex sollte sie im Mehrheitsentscheid nach demokratischem Muster bestehen. Im Gegenteil, Jahnn sah gerade in der Tatsache, dass die christlichen Religionen (seiner Ansicht nach !) die Heilslehren nach demokratischen Massstäben zu bestimmen begonnen haben, den Grund für deren Niedergang :

"Dass in der kristlichen Religion das demokratische Prinzip anstelle des gnostischen trat, büssen wir, die Menschheit. Die Abstimmung der Masse über Gott hat ihn zum erbärmlichsten Menschen gemacht, hat ihn aus dem unwegsamen Nichts herausgerissen und die Schöpfung der Erdoberfläche an den Menschen preis gegeben." *³

Für Jahnn liegt die wahre Autorität weder in einer 'heiligen Lehre' noch in der demokratischen Abstimmung, sondern einzig und allein beim genialen Menschen, beim Künstler, der aus dem Gefühl heraus Grosses schaffen kann. Die zentrale Bedeutung, welche Jahnn der Kunst - vor allem der Baukunst - in seiner Ugrino-Religion beimisst, die über alles andere gehende Wertschätzung, die der Dichter trotz der scheinbar völligen Determinierung des Menschen dem Individuum in der "Heiligkeit" seines "Fleisches" und seiner "eingeborenen Konstitution" entgegenbringt, ja selbst die archaischen Vorstellungen eines Totenkults, der eine möglichst lange Erhaltung des individuellen menschlichen Leibes vorsah, das alles findet seine natürliche

*¹ : Brief an Yngve Jan Tredø vom 24.2.49 : "Durch Dich weiss ich, dass es eine hormonale Verwandtschaft neben der leiblichen gibt." *² : Brief an Veltheim vom 28.12.1949 *³ : Brief an Carl Mumm vom 13.10.1946

Entsprechung und gipfelt darin, dass Jahnn sich der Autorität des individuellen, genialen Menschen als einziger Instanz bedingungslos unterwirft und damit weiter als die anderen Expressionisten in Richtung auf die 'Sturm und Drang'-Verehrung des Genies zurückgeht.

Die Genies - Jahnn setzt sie in direkte Beziehung zu seinem Götterhimmel, wenn er sie, wie in "Spur des dunklen Engels", "Söhne der Engel" nennen lässt^{*1}, - übernehmen die Aufgabe, den Menschen vom Absoluten zu künden :

"... der Künstler muss jenseits der Abgrenzungen und Moralzäune ein Verkünder des Schöpfungsprinzipes sein, er muss es notfalls mit Zähnen und Klauen gegen Dogmen, Gerechtigkeiten und Gefängnismauern verteidigen." *2

Der Künstler muss von jenen harmonikalsten Wahrheiten künden, in denen Ewiges, Absolutes aufschimmert, er muss, wie Jahnn das als Ziel der altägyptischen Baumeister ansah, "die Dokumentation eines Absoluten"^{*3} in seinem Kunstwerk erstreben. Dort, im Aegypten der Pyramiden und Tempel gründete sich, wie Jahnn annahm, "der Glaube ... allein auf die Potenz eines Menschen. ... Ueber das Wesentliche konnte kein Meinungszwiespalt entstehen, es ward von jedem gleich, gleich tief, gleich einfach gewusst, weil die Potenz des Schaffenden als Glaube niederfiel."^{*4} Ganz in diesem Sinne heisst es denn auch in der "Verfassung" Ugrinos, dass die Glaubensgemeinde "Baumeister, Musiker, Maler, Dichter beruft". Da "dies Gefühl" in einem "Wortverkünden, in einem Postulat" nicht "befriedigt ausrinnt", "deshalb ernennen wir die höchsten Potenzen dieser Genies zu unseren Kündern, die Autoritäten, denen wir uns unterordnen."^{*5}

Dass auch die Idee, den genialen Menschen als einzige Autorität anzuerkennen, nicht auf Jahnn's Ugrino-Periode beschränkt blieb, sondern wie die meisten anderen Vorstellungen dieser Zeit als endgültig gefasste Ansicht für Jahnn's ganzes Leben und für den Weltentwurf seiner Dichtung zu betrachten ist - Jahnn, der sich bekanntlich gerne selbst als Genie angesprochen fühlte, betrachtet es ja, wie wir bereits ausgeführt haben, geradezu als Kennzeichen des "schöpferischen Menschen", bei "einer einmal gefassten Idee auszuharren"^{*6} - zeigt jene Stelle aus dem Aufsatz "Der Mensch im Atomzeitalter" aus dem Jahre 1956, wo er über die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit alles Tuns spricht, und dann eine einzige "Aeusserung" anführt,

*1 : "Dramen II" S.413 (Schmuel zu David) *2 : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.267/8 *3 : "Einige Elementarsätze der elementaren Baukunst" S.11
*4 : a.a.O. S.11/12 *5 : "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino", Einleitung (o.S.) *6 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.35

"die weniger vom allgemeinen Zerfall berührt ist":

"die individuelle Leistung, die Leistung des Einzelnen in einer ihm gemässen Stunde, in der er sich über den kollektiven Durchschnitt erhebt." *1

6. gegen Dogmatismus und Staatskirchentum - das Ethos des Mitleids

Ein letzter Punkt, der aber eigentlich als erster jener Vorwürfe hätte aufgeführt werden müssen, die Jahnn den christlichen Kirchen macht, da er selbst ihm am meisten Gewicht beizumessen schien, ist die Grausamkeit und Brutalität, mit der das Christentum nach Ansicht Jahnnns ein dogmatisches, starres und sinnenfeindliches religiöses Konzept verbreitet hat.

"Keine andere Religion hat eine so blutige, furchtbare Geschichte aufzuweisen wie die christliche, die den ganzen Erdball verwüstet hat." *2

Wenn wir solche Aeusserungen, von denen wir hier eine stellvertretend für unzählige ähnlich lautende in Jahnnns gesamtem Schaffen zitiert haben, auch als überspitzt betrachten können; wenn wir darin auch eine gewisse Ueberschätzung der Macht religiöser Ideen (was in strengem Gegensatz zu Jahnnns Einsicht stehen sollte, dass Glaubenslehren immer "jenseits der Worte" bestehen) und eine geradezu sträfliche Verkennung der Tatsache sehen, dass das Christentum meistens nur Vorwand und Politik die Hauptsache war; wenn wir auch eine Erwähnung irgendeiner positiven Seite des Christentums und seiner Geschichte in Jahnnns Werk und seinen Selbstzeugnissen vermissen; so müssen wir doch zugestehen, dass Jahnnns Hass gegen die doktrinäre und bürokratische Form der christlichen Religion, seine tiefe Verachtung jeder Form von Gewalt - auf die wohl seine etwas einseitige Beurteilung der Kirchengeschichte zurückzuführen ist - seinem hohen Ethos vom Mitleid, das "gegen die Natur"*3 gerichtet ist, und das allein einen freien Willen ermöglicht, entspringt. Für Jahnn ist Mitleid- wir haben davon bereits ausführlich gesprochen - etwas "Heidnisches", Vorchristliches. Wenn Ducasse in "Die Trümmer des Gewissens" zu Chervet sagt :

"Es fehlt uns Erwachsenen an heidnischer Güte ", *4

so ist mit dieser "Güte" vielleicht auch auf das angespielt, was Jahnn fast 30 Jahre früher meinte, als er sagte :

"Wir haben die Aufgabe, das Christentum mit grösseren Gedanken - nicht zu ersetzen oder zu bekämpfen, sondern zu überwinden." *5

Jahnnns Vorstellungen vom "freien Willen durch Mitleid" und von der

*1 : S. 147 *2 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.27 *3 : Brief an Carl Mumm vom 13.10.1946 *4 : "Dramen II" S.777 *5 : wie *2

Notwendigkeit einer "heidnischen Güte" liegen jedenfalls einem im besten Sinne verstandenen Christentum näher als Jahnn selbst es zugegeben hätte.

e) Das Scheitern Ugrinos - Von der Utopie zur Resignation

In den "Bemerkungen zur kultischen Musik" im vierten und zugleich endgültig letzten Heft der "Kleinen Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino", als deren Verfasser Jahnn's Freund Gottlieb Harms zeichnet, die aber nach einer Notiz auf dem Originalmanuskript^{*1} von Jahnn selbst stammen, heisst es vom Genie :

es "leidet an der Unfreiheit, lernen zu müssen an dem jeweils Seienden, Erreichbaren, schaffen zu müssen in den Raum hinein, den eine Umwelt gönnt oder gibt. Auswege sind nur Einsamkeit und Tod." *2

Die "Umwelt" gönnte, um für einmal in Jahnn's eigenes Pathos zu verfallen, jenem "unbedingten Ziel, etwas zu erreichen, einmal mehr als nur Worte zu schaffen"^{*3}, wie Jahnn später das Wollen von Ugrino charakterisierte, den notwendigen "Raum" nicht. War das Projekt, wie Jahnn erzählt, "hauptsächlich durch Harms' und meine (Jahnn's) Energie getragen"^{*4}, waren also Harms und Jahnn jene "Genies", denen Ugrino sich hätte "unterordnen"^{*5} sollen, so waren sie es auch, denen nach dem Scheitern der grossen Pläne jene zwei "Auswege" blieben : Harms starb 1931; Jahnn aber fiel der zweite "Ausweg" zu, er zog sich - gemessen an den bisherigen Ambitionen als 'Religionsstifter' - in die Einsamkeit zurück.

Zur Einsicht, dass Ugrino endgültig gescheitert sei, kam Jahnn aber erst nach und nach. So ist der um 1928/29 entstandene Roman "Perrudja" seiner optimistischen Stimmung und seinem Gehalt nach noch eindeutig zur Ugrino-Periode zu rechnen. Endgültig gab Jahnn seine Pläne wohl erst unter dem Eindruck des Todes von Harms, also 1931, auf. Der Dichter musste erkennen, dass es ihm nicht gelingen konnte, "ein neues Weltbild in die Wirklichkeit einzubauen".^{*6}

Das "Weltbild" selbst aber, die Ideen, die durch Ugrino hätten in die Tat umgesetzt werden sollen, blieben, wie wir immer wieder zu zeigen versucht haben, Grundlage jenes geistigen Weltentwurfs, dem der Dichter zeitlebens treu geblieben ist; die Ugrino-Ideen waren

*1 : nach Jochen Meyer, "Verzeichnis der Schriften von und über H.H.Jahnn" S.52

*2 : S.22 *3 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.136 *4 : a.a.O. S.136

*5 : "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino", Einleitung, o.S.

*6 : wie *3 S.136 : "Es war der nüchterne Versuch, auf Biegen oder Brechen ein neues Weltbild in die Wirklichkeit einzubauen."

Grundlage jener "vorgestellten Welt", in der Jahnns gelebt hat.

Zu Muschg sagte er 1933 :

"Bedenken Sie, dass ich mich jahrelang dem Gedanken von Ugrino ausschliesslich gewidmet habe. Ich habe die Gabe, ganz und gar in einer vorgestellten Welt zu leben. Auch in Zürich tue ich es immer wieder, lebe in meinem eigenen Schatten." *1

Nach dem Scheitern an der Wirklichkeit verlagerte sich Jahnns Bemühen um einen "Neuen Menschen" allmählich in die fiktive Welt seiner Dramen und Romane, wobei er zunächst noch einmal, diesmal nur in der vorgestellten Welt, den Versuch einer Verwirklichung der Ugrino-Ideen durch die stark autobiographisch gezeichnete Figur des Perrudja darstellte, dann aber - das Fragmentarische von "Perrudja" zeigt das deutlich - unter dem Eindruck des Todes von Gottlieb Harms auch den dichterischen Versuch resigniert aufgab, um fürderhin - so in "Fluss ohne Ufer", "Jeden ereilt es", "Die Nacht aus Blei" oder "Die Trümmer des Gewissens" - "Abtrünnige" zu zeichnen, Einsame, die in einer ertrotzten Sonderexistenz als Individualisten ohne Anhang und Einfluss, jener "Wildheit einer kleinen Unendlichkeit"*2 nachjagen und eine Schöpfung betrauern, die in ihren Augen verflucht ist. Wie die Figuren von Perrudja und jene der Dramen aus der Ugrino-Zeit den Optimismus mit Jahnns gemeinsam hatten, so haben die Gestalten der späteren Werke die dunkle Resignation und den Pessimismus, der jetzt wieder voll durchbricht, mit ihrem Schöpfer gemeinsam. Gemeinsam halten aber auch alle mit ihrem Gestalter an den grundlegenden Vorstellungen der Ugrino-Religion fest.

Wir wollen nun versuchen, anhand einiger exemplarischer Aeusserungen jene Wandlung vom euphorischen Utopismus der Ugrino-Zeit zu der dunklen Resignation von Jahnns Spätwerk nachzuzeichnen.

Aus den wenigen eigentlichen Ugrino-Dokumenten und den Dichtungen Jahnns aus dieser Zeit sprechen - wir brauchen darauf nicht mehr näher einzugehen - Enthusiasmus und Optimismus. Walter Muschg trägt diesem Umstand Rechnung, wenn er schreibt :

"Die Jugendwerke von "Pastor Ephraim Magnus" bis zum "Perrudja" sind noch vom Glauben an die Wiederkehr der alten Götter erfüllt. Sie ... stellen dichterisch das Heidentum dar, das Ugrino hatte stiften wollen." *3

Die "andere, positive Weltbetrachtung", die nach Jahnns eigener

*1 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnns" S.37/38

*2 : Der 'Fremde' in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" S.324 auf die Frage Menkes "Was sollen wir ? ... Zu welchem Ziel ?" : "Zur Wildheit einer kleinen Unendlichkeit." *3 : "Hans Henny Jahnns" S.280

Einschätzung zuerst in "Ugrino und Ingrabanien" sichtbar geworden war^{*1}, und für die der Umstand, dass die Seele des Menschen als nicht konstant erkannt worden war, eine neue Hoffnung bedeutete, darf freilich nicht über den Hintergrund hinwegtäuschen, den das trotz allem in seinen Grundvorstellungen pessimistische und durch die unbändige Todesangst des Autors bedingte Welt- und Menschenbild der missionarischen Euphorie setzt, und der auch während der kurzen Ugrino-Episode nie restlos aufgehellt war. Die Dichtungen der Ugrino-Zeit "gestalten", wie Walter Muschg schreibt, Jahnn durch den Glauben an die Rückkehr der alten Götter bestimmtes "Heidentum" eben doch "als Tragödie."^{*2}

Nach dem endgültigen Scheitern von Ugrino verdüstert sich die Welt von Jahnn's Dichtung zusehends. Jahnn war sich bewusst, dass sein Pessimismus mit dem Misserfolg seines Unternehmens eng zusammenhing, dass er das Scheitern an der Wirklichkeit nur schwer würde verkraften können. 1933 sagte er zu Walter Muschg über Ugrino :
"So etwas tut man nur einmal. Wenn man damit scheitert, erholt man sich von der Niederlage nicht mehr. Was damals geschah, habe ich bis heute nicht verarbeitet." *3

Jahnn muss das Scheitern seines Weltverbesserungsplanes als ein Scheitern seines Lebenswerks empfunden haben. Der späte Jahnn macht in seiner Resignation oft den Eindruck eines verkannten Propheten, den man daran gehindert hat, eine bessere Welt zu schaffen. 1942 heisst es in einem Brief :

"Das unsagbar Schlimme aber ist das Zerfliessen alle Ziele. Jede Illusion ist dahin... Niemand helfen, nichts verändern können..." *4

Dass es vergeblich ist, das Hier und Jetzt verändern zu wollen, war für Jahnn eine Schlussfolgerung aus der Erkenntnis, dass es "vergeblich" sei, "das Gewesene verändern zu wollen"^{*5}, wie er sie Horn in der "Niederschrift" formulieren lässt. Das Gewesene als Voraussetzung für das Hier und Jetzt nicht verändern zu können - wichtigster Grund dafür ist die völlige Determinierung des jahnn'schen Menschen - bedeutete vor allem, dass Jahnn die Hoffnung auf eine Verbreitung des Mitleids und damit auf eine Humanisierung der Welt als utopisches Wunschdenken erkannte. "Ist das Erbarmen eine Utopie?" fragt sich Horn^{*6}, und es gelingt ihm nicht, ein einziges Argument

*1 : in "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.114 erzählt Jahnn von der Einleitung zu "Ugrino und Ingrabanien" : "Sie (die Einleitung) zeigt, dass sich eine andere, positive Weltbetrachtung einschlich. Es erschien die andre, nicht zertrümmerte Welt und wollte erobert sein, nicht entdeckt, sondern begründet, noch massiver gesagt: gegründet - eine eigene Welt, die ich gegen die bestehende auszuspielen hatte." *2 : "Hans Henny Jahnn" S.280 *3 : "Gespräche mit H.H.Jahnn" S.136 *4 : an Ludwig Voss, 16.8.1942 *5 : "Niederschrift I" S.670 *6 : "Niederschrift II" S.314

zu finden, welches das Gegenteil beweist. Die Erkenntnis, dass "die Menschlichkeit ... von Niederlage zu Niederlage"*¹schreite, bedeutet freilich nicht, dass Jahnns sich mit dem "grauenhaften Mangel an Mitleid"*² - die Formulierung stammt aus "Fluss ohne Ufer" - abgefunden hätte. Nur glaubte er nach dem Scheitern von Ugrino nicht mehr an eine Aenderung der Menschheit zum Humanen hin in einer grossen, weltumspannenden Erneuerungsbewegung, seine Appelle richteten sich nur noch an den einzelnen Menschen, an einige wenige Ausnahmen, von denen er hoffte, sie würden ihm Gehör schenken.

"Das Erbarmen ist eine individuelle Leistung", *³

sagt der 'Engel' Aburiel zu Thomas Chatterton im gleichnamigen, 1955 entstandenen Stück. Von der Menschheit als ganzer heisst es dort :

"... man schreitet fort von der Sklaverei zur Inquisition, von der Inquisition zum Krieg, vom Krieg zur Bürokratie, von der Bürokratie zur Sklaverei. Es ist eine Spirale, die irgendwo in der Tiefe, in der grössten Dunkelheit endet." *³

Aus diesen Zeilen, die anzudeuten scheinen, dass Jahnns an einen zweiten, diesmal vom Menschen selbst verschuldeten "Kreislauf" des "Fürchterlichen", an eine Art pessimistische, 'reziprok-marxistische' Geschichtstheorie zu glauben beginnt, spricht nicht mehr die Hoffnung auf eine "Neue Zeit" oder einen "Neuen Menschen". Es ist, auf das Grosse des Weltgeschehens gerichtet, der gleiche Ton, wie er, auf das Kleine, Private von Jahnns Leben bezogen, im "Bornholmer Tagebuch" immer wieder anklingt. So etwa am 12. Januar 35 :

"Und ich begreife nicht, warum ich Jahrzehnte vertun musste, um arm und ohne Ziel zu werden." *⁴

Auch in Jahnns Briefen kommt dieser Pessimismus immer wieder zum Ausdruck. Im August 1942 schreibt der Dichter an einen Freund :

"Wenn ich an die Zukunft denke, verwirren sich mir die Bilder. Eigentlich glaube ich an gar keine Zukunft mehr. Ich sehe nur Wiederholungen. Nur die Ueberschriften der Kapitel werden verändert." *⁵

So ist die Klage über eine missratene Schöpfung und den Unverstand der Menschen der Grundton der Aeusserungen Jahnns nach dem Scheitern des Ugrino- Unternehmens. Die Klage ist zunächst erbittert und unversöhnlich und schwächt sich nur langsam zur asketisch-resignierenden Schöpfungstrauer ab, wie sie in "Fluss ohne Ufer" dominiert.

*1 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.148 *2 : "Niederschrift II" S. 628
*3 : "Dramen II" S.652 *4 : Handschrift, siehe Bibliographie
*5 : an Ludwig Voss, 16.8. 1942

"Alle Exemplare der Bestie Mensch sind zweifellos beseelt,"
heisst es 1945 im "Bornholmer Tagebuch",
"aber nur wenige unter ihnen haben die Gabe des Geistes - die
Fähigkeit aus ganzem Herzen traurig zu sein, d.h. zu erkennen,
dass die Vernunft, der gute Wille und das barmherzigste Er-
kennen nichts vermögen ..." *1

Walter Muschg schreibt vom Dichter des "Fluss ohne Ufer" :
"...er spricht nicht mehr im Ton des Propheten, sondern des
Ueberlebenden." *2

"Ueberlebende" sind auch jene Gestalten des Halmlberger Freundes-
kreises von Gustav Anias Horn, der Hauptfigur von "Fluss ohne
Ufer". In gewissem - allerdings stark einschränkendem - Sinne
könnte man ihre Lebensweise als eine letzte Utopie Hans Henny
Jahnn's bezeichnen. Sie vertreten jene Menschlichkeit, zu der
sich Jahnn nach dem völligen Scheitern seiner Pläne aus seiner
Verbitterung heraus noch einmal durchzuringen vermochte. Jahnn
lässt den greisen Faltin, eine Figur, der er, wie Wolfheim
schreibt, "seine letzten religiösen Einsichten anvertraut hat"*3,
zu den Freunden sagen :

"Wir sind etwas Zusammengeführtes, das sich immer wieder, bis wir
ausgelöscht werden, bewähren soll - etwas mit einer kleinen Ver-
antwortung - ein bescheidenes Beispiel der Menschen guten Willens.
Gewiss nichts Auffälliges, doch gerade noch erkennbar im Schlamm
der zu wenig Bereiten.-" *4

Jahnn selbst spricht von diesem Grüppchen Unverdrossener als von
einer "Menschenwelt, ...die gleichsam die 'Aufzeichnungen des Gustav
Anias Horn' gelesen und daraus ihre Nutzenanwendung gezogen hat."*5

Vom "Versuch, auf Biegen oder Brechen ein neues Weltbild in die
Wirklichkeit einzubauen"*6 bis zum "bescheidenen Beispiel der
Menschen guten Willens"*4 führt für den Dichter Jahnn ein schmerz-
voller Weg vom höchsten Enthusiasmus und Optimismus zu tiefster
Resignation, ein Weg von der Ueberzeugung, die Welt verändern
zu können, zur Trauer über die Unmöglichkeit, dem "Fürchterlichen"
Einhalt zu gebieten oder den Menschen davon abzuhalten, es durch
eigene Greuel noch zu überbieten.

In diesem schmerzlichen Erkenntnisprozess gibt es noch einmal un-
versehens eine Periode der Hoffnung, eine kurze Zeit, in der Jahnn
glaubte, neu anfangen zu können, in der er seine Utopie vom "Neuen
Menschen" doch noch verwirklichen zu können glaubte. Es war die Zeit
kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, die Zeit der Freundschaft mit dem

*1 : Handschrift, 3.3.1945 (s.Bibl.) *2 : "Hans Henny Jahnn" S.302

*3 : "Hans Henny Jahnn, Tragiker der Schöpfung" S.47 *4 : "Epilog" S.96

*5 : an Helwig, 10.3.46 "Briefe um ein Werk" S.27 *6 : "Gespräche mit Hans Henny
Jahnn" S.36 (über Ugrino)

jungen Yngve Jan Trede und die Zeit von Jahnn's Hormonexperimenten. In Yngve glaubte Jahnn eines jener Genies zu sehen, wie sie schon in der Ugrino-Zeit die neue Welt hätten begründen sollen. In den Hormonversuchen glaubte er jetzt endlich einen praktischen Weg gefunden zu haben, den Menschen in positiver Weise verändern zu können; dazu kam, dass die ersten Leser von "Fluss ohne Ufer" das Werk weitgehend positiv beurteilten - ein Umstand, der wohl für Jahnn's neuen Lebensmut ausschlaggebend sein mochte - , und dass Jahnn aus seiner durch den Krieg mitbedingten Einsamkeit der Emigration wieder in die Gesellschaft seiner Freunde zurückkehren konnte. Doch der neue Optimismus hielt nicht lange an. Der Misserfolg von "Armut,Reichtum,Mensch und Tier"; ein Stück, mit dem Jahnn endlich einen Durchbruch als Dramatiker erzwingen wollte; der Streit mit den Verlegern um "Fluss ohne Ufer" und die ersten niederschmetternd negativen Kritiken über das Werk, Widerwärtigkeiten in den persönlichen Lebensumständen - Jahnn erhielt erst nach langen Verhandlungen einen kleinen Teil seiner früheren Hamburger Wohnung im Hirschpark Blankenese zurück und musste dort unter bedrückend engen Wohnverhältnissen leben, dazu kam noch die ständige prekäre Finanzlage, in der Jahnn trotz ordentlicher Einkünfte lebte, ausserdem stellte sich sein Nierenleiden wieder ein und die Kopfschmerzen, über die er in Bornholm ständig geklagt hatte, verschlimmerten sich wieder - und nicht zuletzt die Enttäuschung, die der grenzenlos übersteigerten Hoffnung, die sich Jahnn in Bezug auf seine Freundschaft mit Yngve Jan Trede gemacht hatte, notwendigerweise folgen musste : all das liess Jahnn wiederum in schwärzesten Pessimismus und tiefste Resignation zurücksinken.

1947, am Anfang der neuen optimistischen Periode, hatte Jahnn im Hinblick auf Yngve Jan Trede noch schreiben können:

"Ich brenne darauf, ihn in meiner Nähe zu haben, um das Experiment, das in meiner Nähe einmal misslang, sich erfüllen zu sehen..." *1

Im Januar 1950, als das "Experiment" mit Yngve weitgehend als gescheitert erscheinen musste, schrieb Jahnn :

"Ich wünsche zuweilen, ich möchte die Gelegenheiten des letzten Jahres dazu genutzt haben, meine Demission als Mensch einzureichen. Doch ich habe irgendwann, an irgendeinem Tage die Lüge aufgestellt, ich dürfte Yngve nicht im entferntesten mit meinem Selbstmord belasten. Wahrscheinlicher : das Schicksal hatte noch Begegnungen für mich bereit. Ausserdem: ich leide nicht nur an der Lebensenttäuschung, dass mein Zugetansein verworfen ist, - ich leide auch an der Armut..." *2

*1 : an Ludwig Voss, 1.3.1947 (mit dem "Experiment" ist aller Wahrscheinlichkeit nach die "Symbiose", eine Form der "Zwillingsbruderschaft" gemeint, wie sie durch den Tod von Harms 1931 für Jahnn ein Ende nahm) *2: an Collatz, 12.1.1950

Der Pessimismus von Jahnn's letzten Lebensjahren, der oft depressive Formen annimmt, oft aber auch noch immer durch vorübergehendes neues Hoffen aufgehellt wird - wie sich denn ja ein kontinuierliches Bild von Jahnn's Entwicklung nur schwer nachweisen liesse - äussert sich deutlich in den Werken seiner letzten Schaffensperiode. In "Die Trümmer des Gewissens", einem Werk, das unter anderem offensichtlich auch die Bankrotterklärung von Jahnn's 'Hormonlehre' enthält, indem die Möglichkeit der Veränderung des Menschen von Scharlatanen ad absurdum getrieben wird, so dass der Dichter, für den diese Möglichkeit einmal ein Grund zum Optimismus war, jetzt davor warnen muss; in diesem Stück also, das für Jahnn den endgültigen Abschied von der Hoffnung auf einen neuen, besseren Menschen bedeutet, heisst es einmal :

"Wir müssen die Schwächeren sein wollen, wenn es von den Abläufen verlangt wird." *1

Und an einer anderen Stelle :

"Keiner von uns darf mehr sein wollen als das letzte Glied einer Kette. ... Die dunklen Ströme fliessen nicht weiter." *2

Als am Schluss des Stücks Jeanne Chervat noch zögert, den Freunden Robert, Elia und Arran die Giftampullen zu geben, mit denen sie Selbstmord begehen wollen, sagt Robert :

"Sie tun das Falsche ! Sie hoffen ! " *3

Die von Jahnn als unmittelbar drohend empfundene Gefahr eines atomaren Krieges, gegen den er in den letzten Lebensjahren alle verfügbaren Kräfte zu mobilisieren versuchte, bildet nur den äusseren Anlass für den finsternen Pessimismus seiner letzten Schöpfungen. Er war den Weg von der jugendlichen Utopie zur bitteren Resignation und Verzweiflung des Alters, das er immer wieder, schon in jungen Jahren, in düstersten Farben geschildert hatte, konsequent gegangen. Sein Pessimismus war, das kann man nicht deutlich genug sagen, als Ausdruck seiner unversöhnlichen Todesangst schon immer vorhanden gewesen, nur zeitweise war er durch einen gewissen Optimismus der Lebensbejahung, der Jahnn immer neuen Utopien nachjagen liess, etwas verdrängt. Darauf, dass der Pessimismus Jahnn's letztlich einem übersteigerten Lebensgefühl entsprungen ist - wir sprachen auch bereits davon - wird im Zusammenhang mit dem Todesproblem noch einmal ausführlich zurückzukommen sein. Für Jahnn's letzte Schaffensperiode illustriert nichts besser den endgültigen Durch-

*1 : "Dramen II" S.921

*2 : a.a.O. S.861 (Arran)

*3 : a.a.O. S.943

bruch des Pessimismus im Weltentwurf des Dichters, als jene Stelle aus "Die Trümmer des Gewissens", wo Arran sagt :

"Wir sind die letzte Wiederholung." *1

Wir setzen diesem Zitat, ohne hier die tragende Bedeutung, welche der 'Begriff' "Wiederholung" für den Weltentwurf Jahnns spielt, noch einmal aufrollen zu wollen, die bereits zitierte Stelle aus dem Brief an Voss von 1942 entgegen, wo Jahnns noch schrieb :

"Eigentlich glaube ich an gar keine Zukunft mehr. Ich sehe immer nur Wiederholungen. Nur die Ueberschriften der Kapitel werden verändert." *2

Selbst an die als "fürchterlich" empfundene "Wiederholung" glaubt also Jahnns in seinem letzten Stück nicht mehr. Die Möglichkeit einer Apokalypse des Grauens wird nicht nur nicht mehr ausgeschlossen, sondern offensichtlich sogar herbeigesehnt. Ebba Rantzow sagt :

"... die menschliche milliardenfache Qual der Jahrzehntausende würde vergessen sein, nicht wiederkommen... Wenn sie nur nicht wiederholt wird, die Qual - wenn sie einmal, alles umfassend, sich selber erledigt; wenn nur das zukünftige Geschlecht ungeboren bleibt, vernichtet in den noch lebenden Bäuchen ..." *3

Wenn wir auch diese Aussage von Ebba Rantzow aus "Die Trümmer des Gewissens" nicht in diesem Masse als Ansicht des Autors betrachten dürfen, wie wir das etwa bei Gustav Anias Horn getan haben, so können wir doch feststellen, dass Jahnns hier mit dem Motiv der alles auslöschenden Apotheose eine Brücke zu seiner Jugend schlägt, wo er, allerdings emphatisch und in missionarischer Pose, von einer Vernichtung der ganzen Menschheit geträumt hatte:

"Ich wollte einen Sprengstoff erfinden, von dem wenige Kilos genügen, um die Menschheit mit Stumpf und Stiel in die Luft zu sprengen." *4

Es kann nach dem bisher Erörterten für uns kein Zweifel daran bestehen, dass auch Jahnns selbst den wiederholten Versuch, den auf den Ugrino-Ideen basierenden Weltentwurf in die Wirklichkeit umzusetzen, als restlos gescheitert betrachtet hat. Seine Vorstellungen waren nicht geeignet, wirklich Anhänger zu finden, sie waren zu exzentrisch, zu weltfremd, sie waren utopisch im eigentlichen Sinne. Hinzukommt, wie wir immer wieder sehen mussten, dass Jahnns Weltentwurf logisch nicht fassbar ist, dass er innere Gegensätzlichkeiten aufweist, die keine noch so gründliche Analyse entschärfen oder gar ausgleichen kann, die bestehen bleiben müssen, wenn man dem Dichterischen von Jahnns Vorstellungen gerecht werden will.

*1 : "Dramen II" S.867 *2 : an Ludwig Voss, 16.8.1942

*3 : "Dramen II" S.832/3 *4 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnns" S.69

Dieser Charakter des Dichterischen ist wohl auch der innere Grund, warum es zum vornherein aussichtslos war, Jahnn's Weltentwurf in die Wirklichkeit umsetzen zu wollen. Nur im Dichterischen selbst, in der epischen Dichtung, zu der Jahnn ja auch nach mancherlei Umwegen über missglückte Theaterunternehmungen schliesslich gefunden hat, konnte der Weltentwurf des Dichters "Wirklichkeit" werden. Es brachte erst das Scheitern an der Wirklichkeit den epischen Dichter hervor, nur durch äussere Umstände gezwungen widmete er sich, als Resignierender gewissermassen, ganz seinem literarischen Schaffen. Für Jahnn selbst gilt in hohem Masse das, was er seine lebensvollste Figur, den Komponisten Horn über das Scheitern von dessen grösstem kompositorischen Unternehmen, der Vertonung des Gilgameschepos, schreiben lässt :

"Das Wort VERGEBLICH stand neben meinem Bemühen. Ich bin nicht ausersehen, dies Bewusstsein - dies menschliche Bewusstsein, das, von der Liebe entzündet, in schwarzes Weh gestürzt, den Tod zu überlisten versucht, mit einer neuen Auslegung zu meistern. Mein Lied, meine Lust - sie sind nicht weltbewegend - nur schwer und grau wie Blei. ... Ich war auf mich allein gestellt, als wäre ich ein Mensch am Anfang der Zeiten gewesen. Schwerfällig, ausgerüstet mit einer Flöte, die nur fünf Töne gibt." *1

Nach dem Scheitern von Ugrino bedeutet Dichten für Jahnn in gewisser Hinsicht eine Flucht vor der Wirklichkeit, die seine Ideen nicht hatten verändern können; früh gealtert zog er sich in seine Einsamkeit zurück und gaukelte sich, d.h. seinen immer ihn selbst verkörpernden Figuren eine individualmythische Welt vor, die zwar als ganze nicht besser war als jene wirkliche, der der Dichter entflohen war, in der aber doch einzelne Menschen jene höchste Erfüllung des Fleisches, das "Geist wird", zugestanden wird, und in der einzelne Menschen jenes grausige Experiment wagen, jenes Unterfangen, auf das hin letztlich nicht nur die Werke, sondern in Ansätzen auch das Leben des Dichters Jahnn gerichtet ist, den Versuch, dem schlimmsten Uebel, dem Tod und der Verwesung, in einer aus schrecklicher Todesangst geborenen "Abtrünnigkeit" zu trotzen. Die Frage ist hier berechtigt, ob Jahnn, der es nicht sonderlich liebte, als Dichter bezeichnet zu werden, und der sich ursprünglich zum Baumeister berufen fühlte und später die Berufsbezeichnung "Orgelsachverständiger" führte, nicht in der Dichtung im Sinne von Nietzsches "Die Dichter lügen" eine bewusste Täuschung, d.h. in diesem Falle eine Selbsttäuschung, hätte sehen können. Horn

*1 : "Niederschrift II" S.685/6

lässt er in der "Niederschrift" einmal schreiben :

"Ich glaube, es gibt nur Trost in der Lüge. In der tiefen, alles umhüllenden Lüge. Da sind wir verborgen und geborgen. Da findet uns niemand, wir selbst nicht einmal." *1

Noch im "Epilog" heisst es :

"Es gibt keine moralische Weltordnung, die den Denkenden befriedigen kann. Das Glück liegt immer nur in der Täuschung." *2

Wenn wir auch noch jenen Satz aus dem Brief an Fritz Weissenfels vom Jahre 1948, wo Jahnn davon spricht, dass er sich "sein Leben lang bemüht" habe, "Bewusstes und Unbewusstes" zu unterscheiden "nicht nötig zu haben"*3, unter diesem Aspekt betrachten, so erhält die These von der jahnnischen Dichtung als bewusste 'Selbsttäuschung', als eine Art autosuggestive Ersatzbefriedigung des Triebes, die Welt zu verändern, einiges Gewicht. Dass "Fluss ohne Ufer" zur Hauptsache als Tagebuch angelegt ist, zeigt in die gleiche Richtung. Wenn überhaupt, so kann jedoch dieses Moment nur eines von vielen gewesen sein, die für das Entstehen der dichterischen Werke von Hans Henny Jahnn Anlass gegeben haben.

Wir haben bis jetzt zu zeigen versucht, wie jener Weltentwurf, den Jahnn dem rein kontemplativ geschauten, äusserst pessimistischen Bild von der Wirklichkeit, das er und seine Figuren sich machen, gegenüberstellt, beschaffen ist; wie er sich entwickelt hat, warum er an einer faktischen Realisierung scheitern musste; wir haben uns gefragt, welches die Beweggründe und Zwänge gewesen sind, die Jahnn zum Dichter der Schöpfungstrauer gemacht haben.

Im folgenden, abschliessenden Teil der vorliegenden Studie wollen wir nun jenen Aspekt der Weltanschauung von Hans Henny Jahnn näher betrachten, der uns immer wieder als zentral erschienen ist, und auf den hin sein ganzer Weltenwurf ausgerichtet zu sein scheint : das Verhältnis des Menschen zum Tode.

Im Rahmen der jahnnischen Weltvorstellung kann sich das Todesproblem nur als ein Versuch darstellen, sich jenem "Kreislauf des Fürchterlichen", dem "Fressen und Gefressenwerden" und der schlimmsten Auswirkung für den Einzelnen, dem Tod und der Verwesung, zu widersetzen, oder aber das Sterben in der Vorstellung von einem Weiterleben nach dem Tode 'ungeschehen' und gegenstandslos zu machen.

*1 : "Niederschrift II" S.382 *2 : "Epilog" S.168 (Ajax-Tutein)

*3 : 19.8.1948 (nicht abgesandt)

III. Teil : Hans Henny Jahnns Weltentwurf und das Todesproblem

I. "Wir sind umstellt"*1: Todesbewusstsein und Todesangst

In einem früheren Abschnitt haben wir anschaulich zu machen versucht, dass der Mensch, wie er sich uns in der Dichtung Hans Henny Jahnns zeigt, in Übereinstimmung mit der Auffassung des Dichters 'das sichtbare Dasein als einen "fürchterlichen" Kreislauf von "Fressen und Gefressenwerden" empfindet. Der unbändige Vitalismus, der 'abtrünnige' Lebenswille des jahnnschen Menschen, lässt ihn in jeder sichtbaren Veränderlichkeit ein Symptom seiner Vergänglichkeit, einen Vorboten seines Todes und Verwesens erblicken. "Wir sind umstellt", sagt der junge Mensch im "Neuen Lübecker Totentanz":
"Du nennst es Einsamkeit. Vergänglichkeit. Ich weiss, es ist die Nachbarschaft des Unerbittlichen. Sein Atem ist Gefahr. Seine Berührung das Schlimmste. Unter unseren Schuhsohlen vergehen Käfer und Gewürm." *1

So heisst Bewusstsein für die jahnnschen Menschen immer auch schon Todesbewusstsein. In diesem Todesbewusstsein sehen sie einen Nachteil gegenüber den Tieren, die um den Tod nicht wissen und deshalb enger mit dem Schöpfungsstrom in Kontakt stehen als der Mensch, den der Tod nicht mehr loslässt, sobald er in sein Bewusstsein eingedrungen ist und sich ihm zu erkennen gegeben hat.

"Es fängt so seltsam und früh an",

heisst das mit den Worten von Ephraim aus "Pastor Ephraim Magnus",

"Same kann sterben, Kinder im Mutterleib - geborene Kinder. Man tritt oft Raupen und Käfer tot. Man sagt, sie fühlen es kaum, weil sie ihr Leben nicht wissen." *2

"Tiere kennen den ewigen Gegner nicht. Ich spüre ihn", *3

sagt die Mutter im "Neuen Lübecker Totentanz" zum 'alten Tod'.

Die Menschen in der Welt Hans Henny Jahnns sehen den Tod in allen Naturphänomenen, es braucht nicht einmal die sichtbare Verwesung von Lebewesen zu sein. So taucht im "Fluss ohne Ufer" mehrmals das Motiv auf, dass der Wind den Menschen an seinen Tod erinnert :

"... Und plötzlich, meinem Gedanken entsprungen, erfasste mich Todesfurcht. Ich fiel, inmitten der Menschen, in eine Einsamkeit, in der es keine Hilfe gab. Und kein Entrinnen. Ein knisternder Wind sass mir im Rücken. Ich wagte mich nicht umzuschauen, denn ich wusste, er hatte eine Gestalt." *4

Später heisst es einmal :

*1 : "Neuer Lübecker Totentanz" (1931) "Dramen II" S.117

*2 : "Dramen I" S.93 *3 : "Dramen II" S.144

*4 : "Niederschrift I" S. 339

" - Der Wind in den Büschen, ihm könnte man ewig begegnen, wenn man ewig wäre; aber man begegnet ihm nur mit der Frage, ob es nicht das letzte Mal ist.(...)Ich habe den Wind immer geliebt und liebe ihn wie ehemals; ich höre von ihm, dass ich noch lebe. Wenn er mich auch manchmal erschreckt, ihm sei verziehen. Es ist nicht seine Stimme, die ich fürchte, es ist die Ueberstimme in ihm, das Gekreisch der toten Zeit, die gerade meinen Tod gebiert.- " *1

Das intensive Todesbewusstsein lässt die Menschen Jahns permanent die Frage nach dem Wesen des Todes stellen, was das Sterben und das Verwesen, mit dem sie sich ständig konfrontiert sehen, eigentlich bedeute. Sie finden zwar auf diese Frage keine Antwort - Jahn schreibt noch 1946 :

"Es ist für mich unumstösslich feststehend, dass wir über den Tod nichts aussagen können." -, *2

geben aber die Suche nach einer Antwort niemals auf. Aus diesem Grunde, um eine Antwort auf die brennende Frage nach dem Wesen des Todes zu finden, gehen sie in fast masochistischer Art und Weise über das sich ständig aufdrängende Todesbewusstsein noch weit hinaus und suchen die Begegnung mit dem Sterben und vor allem mit dem ihnen allen unbegreiflichen Phänomen des Verwesens. So kommt dann jenes "Vorempfinden" des Todes zustande, von dem Ephraim spricht :

"...wenn man das Vorempfinden von den zehn Jahren Beherbergung des hässlichsten Verfalls hat, kann man erst all den Jammer verstehen. Dann kann man Knabenhände begreifen, die beständig die Gebärde von kriechendem Blut beschwören.Sie wissen, da rinnt auch eine Heerstrasse für Leichenwürmer. Das geht alles auf Vorgefühl." *3

Um dieses "Vorempfinden", dieses "Vorgefühl" möglich zu machen und um dadurch zu erfahren, was der Tod ist, unternehmen die Figuren von Jahns früher Dramenwelt so drastische Experimente, dass dagegen die Schilderung von Tuteins Einbalsamierung durch Horn in "Fluss ohne Ufer"*4 geradezu erträglich erscheint. So beobachteten Ephraim und Johanna in "Pastor Ephraim Magnus" Tag für Tag das Fortschreiten der Verwesung ihres Bruders Jakob, um daraus Schlüsse über das Wesen des Todes zu ziehen :

"Er verwest. Ich habe jeden Tag ein paar Stunden im Gewölbe zugebracht. Ich sah seine Verwesung. Ich habe ihn nackt in seinen Sarg gelegt. Er ist stinkend geworden. Doch es geht anders, als ich wohl dachte. Es geht langsam. Er trägt die Verwesung wie die Frauen ihre Kinder. Sie wächst allmählich in ihn hinein. " *5

Die hier zu beobachtende Gleichstellung von Verwesen und Gebären macht deutlich, wie sehr dem frühen Jahn der immer wieder in düstersten Farben geschilderte "Kreislauf" tatsächlich bewusst ge-

*1 : "Niederschrift I" S.528

*2 :Brief an Carls Mumm, 13.10.1946

*3 : "Pastor Ephraim Magnus""Dramen I" S.116 *4 : "Niederschrift II" S.164 ff.

*5 : "Dramen I" S.126

wesen sein muss, und macht psychologisch verständlich, wie nahe es für den Dichter lag, das Verhindern neuer Geburten als wirksamste Waffe gegen den Tod zu betrachten.

Das Motiv des bewussten Vorempfindens des eigenen Todes im Hinblick des Verwesens anderer hat, wie könnte es anders sein, wiederum Parallelen in den autobiographischen Zeugnissen des Autors.

So schrieb Jahnn im "Norwegischen Tagebuch" etwa von jenem Doktor Wolgast, der das Vorbild für den Doktor Woke in "Fluss ohne Ufer"*1 geworden ist :

"Ich stellte ihn mir tot vor, gelb, gelb und faltig..." *2

Allerdings kommt bei dieser Stelle bereits jenes Motiv des Einbalsamierens hinzu, das Jahnn dem Verwesen entgegenzustellen sucht. Deutlicher und ohne das Motiv der Mumifizierung finden wir für Jahnn eine frühe Begegnung mit dem Verwesen in jener Szene auf dem Hamburger Friedhof, von der er Walter Muschg erzählt hat :

"Immer am Weihnachtsabend ging meine Mutter dorthin ((zum Friedhof beim Hamburger Bahnhof Dammtor, wo sein Grossvater und sein frühverstorbenen Bruder mit dem gleichen Vornamen wie Jahnn bestattet lagen)). Seitdem ich gehen konnte, nahm sie mich auf diesen Gang mit.(...) ... es (war) immer ziemlich spät und schon dämmrig..., wenn wir auf den Friedhof kamen. Da stand nun auf der Platte : Hier ruht Hans Henny Jahnn; ich las es in der unheimlichen Dämmerung; und das war einer der entsetzlichen, wahrhaft satanischen Eindrücke, die ich als Kind zu überstehen hatte. Eines Tages ereignete sich auch richtig die Katastrophe...(Eine Familiengruft stand geöffnet, als der junge Jahnn mit seiner Mutter daran vorbeikam)... am Hintergrund des Gewölbes, über einer halbelliptischen Oeffnung stand : 'Für Gebeine'. Darin lagen wirklich Menschenknochen.(...)...es war ein erster Schlag für mich. Bei unserem Familienbegräbnis aber war an diesem Tag auch etwas passiert : es war eingefallen, weil der grosse Sarg des Grossvaters eingedrückt worden war. Die Mutter sagte ganz harmlos : eigentlich sei es merkwürdig, dass der Sarg des dicken Grossvaters so lange gehalten habe - diese Worte machten einen furchtbaren Eindruck auf mich. Seither habe ich eine wahnsinnige Furcht vor diesem Friedhof." *3

Wir gehen nicht zu weit, wenn wir annehmen, dass diese (und ähnliche frühen Begegnungen mit dem Tod nicht nur Ursache waren für das intensive Todesbewusstsein, für das Motiv vom Vorerleben des eigenen Todes (die Identifizierung mit dem gleichnamigen Bruder musste besonders leicht fallen) und für das später zu erörternde der 'umgekehrten' Klaustrophobie und zahlreiche andere, direkt mit dem Verwesen in Beziehung stehende Motive und Motivkomplexe, sondern darüber hinaus neben anderen, vielleicht charakter-bedingten Gründen, ein grundlegender psychologischer Faktor von Jahnn's pessimistischem Weltbild geworden ist.

*2 : Teil II, 28.10.1915 *1 : "Niederschrift II" S.27 ff. *3 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.58/59

Hans Wolfheim bestätigt das aus seiner Sicht, wenn er schreibt :
"...alle Figuren Jahnns, die seine Weltsicht repräsentieren, werden herausgefordert zu einer Empörung gegen das Gesetz der Schöpfung, gegen den Fluch 'Vergeblich', der über alle Geschöpfe verhängt ist. Die Wahrheit, auf die wir blicken, ist zuletzt das allen Kreaturen zugeteilte Verhängnis, ist der Tod." *1

Jahnns Menschen kämpfen gegen den Tod nicht nur indem sie das Sterben an sich, das Verwesenmüssen oder das Nichtmehrdasein nach Kräften zu verhindern versuchen, sondern sie kämpfen ebenso sehr und vor allem erfolgreicher gegen den Tod, indem sie das Geborenwerden neuen Lebens als Ausdruck eben jenes "Kreislaufs", in dem als nächste Station unweigerlich wieder ein neuer Tod folgen wird, zu verhindern suchen.

"Hörst du den Rhythmus unserer Geburt ?"
fragt Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus",

"Es ist ein Totentanz. Gebein und Därme. Hans Holbein hat ihn auch gekannt." *2

Es schwanken die Menschen Jahnns aber nur scheinbar ständig zwischen Lebensbejahung, als deren Ausdruck wir ja die unbändige Todesangst zu sehen haben, und Lebensverneinung in ihrem Bemühen, dem Tod nicht neues Leben zur Vernichtung preiszugeben, hin und her. Da wir nämlich auch das Verhindern neuer Geburten noch als einen Akt der Lebensbejahung interpretieren können, können wir nicht umhin, die Lebensbejahung trotz des finsternen Pessimismus, mit dem Jahnns und seine Menschen in die Welt blicken, als die grundlegende Tendenz seines Weltentwurfs zu bezeichnen. Das beständige Klagen über das "Fressen und Gefressenwerden" und die bohrende Frage nach dem Tod entspringt letztlich beides der Erkenntnis, dass es dem Leben, das man zutiefst bejaht, schlecht ergeht, dass die Schöpfungsgesetze es mit dem Leben nicht gut meinen, es dem "Kreislauf" des "Fürchterlichen" aussetzen und mit nichts als mitleidloser Gleichgültigkeit zusehen, wenn er das Leben immer wieder nur entfacht, um es gleich darauf wieder auszublasen. Gegen diese Schöpfungsgesetze, gegen das "Prinzip", den "Kreislauf" und wie er das Naturgesetz von Geborenwerden, Altern und Sterben sonst nennt, richtet sich das 'Aufbegehren' Jahnns und seiner in der Dichtung verkörpernden Figuren. Gegen dieses "Unerbittliche" will der Dichter das "heilige Leben" aller Kreaturen verteidigen durch sein "widernatürliches Mitleid", dagegen richtete sich seine

*1 : "Hans Henny Jahnns. Tragiker der Schöpfung" S.65

*2 : "Dramen I" S.123

Wie stellt sich nun der Tod den jahnnischen Menschen dar, was erkennen sie, wenn sie sich über das "Vorempfinden" Rechenschaft geben ? Sie erkennen nicht, was der Tod ist, sie erkennen nur, wie er ist, sie erkennen, dass er etwas Entsetzliches sein muss. Der alte Arzt auf den Kanarischen Inseln erzählt in "Fluss ohne Ufer" :

"Ich habe viele Menschen sterben sehen ..., die Scheusslichkeit der Verwandlung hat sich mir immer aufgedrängt." *1

Gustav Anias Horn nennt das Sterben in der Natur "ein einziges Entsetzen, ohne Sinn, ohne Moral." *2

"Begreifst du denn nicht, dass ich vorm Tode warne, dass ich brülle, weil ich euch schrecken will ",

mahnt der sterbende Pastor Magnus seine Söhne eindringlich und wiederholt :

"Ahnt ihr denn nicht, dass meine Qual in euch zu Ekel und Entsetzen werden soll ? " *3

Jahns ganzes dichterisches Schaffen, von den ersten Arbeiten der Schulzeit bis zu seinen letzten Werken, stellt den Tod als das grösste Uebel, das den Menschen treffen kann und unweigerlich muss, in dunkelsten Farben dar.

Die Fürchterlichkeit des Todes als eine Bedrohung von aussen, als ein "Umstellt"-Sein, überbietet nur noch die innere Reaktion des Menschen auf die Erkenntnis des Todes als etwas Entsetzliches : die Todesangst. Da Jahnn es sich und seinen Figuren letztlich nicht erklären kann, was der Tod ist, bleibt die Angst vor einem Ungewissen, vor etwas, was das ohnehin als entsetzlich Erkannte an Schrecken noch überbieten könnte, als Folge dieser Unsicherheit zurück.

"Was ist entsetzlicher als grundlose Angst ? " *4

fragt die Titelgestalt in "Pastor Ephraim Magnus".

Die Todesangst gründet ganz auf der Begegnung mit dem Tod, auf dem "Vorerleben" des Todes in der bewusst erlebten Vergänglichkeit der Schöpfung und des Mitmenschen. In diesem Sinne fragt sich Horn :

"Könnten wir ihn fürchten, IHN, am Rande der Zeit, jenen Boten des bebenden Schweigens... IHN, den brünstigen, unersättlichen, ewig mageren Tod - wenn wir seine rissigen hässlichen Schultern nicht vorher gesehen ? Könnten wir das Vergehen fürchten, ... wenn nicht aus allen Schössen und Mündern ... der Erde ... das graue borkige Antlitz aufgetaucht wäre und unsere Hoffnungen zerschunden hätte ?" *5

*1 : "Niederschrift I" S.322 *2 : "Niederschrift II" S.9

*3 : "Pastor Ephraim Magnus" "Dramen I" S.14 *4 : a.a.O. S.168

*5 : "Niederschrift I" S.20

Deutlich sagt das auch Jahn selbst wieder, wenn er an Werner Helwig schreibt :

"... den Tod kennen wir nicht, trotz vieler gehaltvoller Gleichnisse und Behauptungen nicht. (...)...ich persönlich fürchte den Tod : nicht, weil ich mich in einer Sache schuldig fühle, sondern weil ich ihm zweimal begegnet bin, und das hat mir keine grosse Hoffnung gegeben, dass er menschenfreundlich eingestellt sei." *1

Die Menschen in Jahnns Dichtung bleiben also über das Wesen des Todes im ungewissen, ihre Todesangst entspringt dem Bewusstsein, dass der Tod, wie er sich im "Vorempfinden" des eigenen Todes in der Begegnung mit dem Sterben und dem Verwesen in der Natur und am Mitmenschen zeigt, etwas Entsetzliches sein müsse.

Es lässt sich nun aber sehr wohl sagen, vor welchen konkret sichtbaren Auswirkungen des Todes es dem jahnnschen Menschen jeweils am meisten graut. Seine Todesangst ist sowohl eine Angst vor dem Sterbenmüssen an sich, also vor den dem Lebenden noch bewussten Merkmalen des Todes wie etwa dem für Jahn besonders bedeutsamen des Schmerzes, als auch eine Angst vor dem Nichtmehrdasein. Am stärksten aber ist es immer, das haben die bisherigen Ausführungen bereits deutlich gemacht, die Angst vor dem Verwesenmüssen.

Vor dem Sterbenmüssen an sich, also vor der Todesstunde, fürchten sich in Jahnns Welt am meisten die alten Menschen. Es ist die dem alten Menschen angepasste Form der Todesfurcht, weil er nicht mehr jenen "heiligen", vollkommenen Leib besitzt, den es aus der Sicht des jungen Menschen unter allen Umständen vor der Verwesung zu retten gilt; die Angst vor dem Verwesen ist beim alten Menschen etwas schwächer geworden und weicht der Angst vor der bedrohlich näher rückenden Todesstunde. So schreibt der alternde Horn, der als Verkörperung des alternden Jahn auch die dem Alter entsprechende Art der Todesfurcht verkörpert :

" - Ich fürchte, dass ER für mich sichtbar sein wird, ehe ich unterlegen bin - dass ich in unausdenkbar bangen Minuten IHM entgegengehen, IHM bei vollem Bewusstsein die Stirne bieten muss - ohne die Täuschung durch eine Euphorie." *2

Mit dem Gedanken des Nichtmehrdaseins scheint Horn sich eher abfinden zu können :

"Alle Menschen, alle Tiere müssen sterben. Es gibt keine Ausnahme. Keiner wird verschont. Tage und Stunden hören auf." *2

*1 : 28.8.1946 "Briefe um ein Werk" S.35/36

*2 : "Niederschrift II" S.660/61

Für die jungen Menschen der frühen Stücke - wir haben bereits gesehen, dass in Jahnns Werk die Protagonisten immer ungefähr das jeweilige Alter des Autors haben - verhält sich dies genau umgekehrt. Für sie steht der Verlust ihrer irdischen Vollkommenheit auf dem Spiel. Sie sind noch enger mit dem Leben verbunden und glauben eigentlich nie so recht, dass der Lebensstrom auch ohne sie weiterfliessen könnte. So ist für sie die Vorstellung unerträglich, dass, während sie vermodern müssten, jemand anders noch die Freuden der Jugend geniessen könnte. Sie wünschen deshalb, dass ihr Tod zugleich den Tod aller anderen Menschen bedeute (Zumindest der ebenfalls jungen Menschen des jeweiligen Dramas, sofern sie nicht gebraucht werden, um die Gruft der anderen zu bewachen wie z.B. in "Der gestohlene Gott"). Vor dem Sterben an sich, dem Vorgang des Auslöschens, haben die jungen Menschen fast keine Angst, denn jene "Euphorie", die sich Horn angesichts seiner Todesstunde vergeblich ersehnt, fällt den jungen Sterbenden in Jahnns Werk zu, sie steigern sich gegenseitig in sie hinein und empfinden den Vorgang des Sterbens wie eine sakrale Orgie. Stellvertretend für ähnliche Aeusserungen in fast allen frühen Stücken soll das eine Passage aus dem 1913/14 begonnenen Stück "Hans Heinrich" illustrieren. Die Titelgestalt sagt dort einmal :

"Wir gingen unter, unsere Welt zerschlug, zerfetzt der Leib - und wir ertrügen dies - ich könnte es ertragen. Doch dass nur uns das Licht, die Lust, die Sehnsucht abgemagert würde, dass jene fremde Welt - Erbarmen, Gott, sonst muss ich Rache nehmen - sich weitersuhlte in dem Strahl der Sonne - das treibt mir einen süssen, eklen Blutgeschmack in meinem Gaumen." *1

Dieses Motiv des 'après nous le déluge' zeigt deutlich, dass die grösste Furcht der jungen Menschen sich - neben der Furcht vor dem Verwesen, gegen das sie sich durch Mumifizierung und ähnliches schützen - gegen das Nichtmehrdasein, gegen das Aufhören der Existenz richtet.

Dass das Motiv des 'après nous le déluge' auch im Spätwerk nicht unbedingt fehlt, zeigt jene Stelle aus "Die Trümmer des Gewissens", wo Ebba Rantzow sagt :

"Ich wünsche den Untergang nicht herbei. Aber ich erkenne doch, dass er eine Erlösung enthält, sofern er allumfassend wird." *2

Das Motiv steht hier allerdings in einem etwas anderen Zusammenhang - Jahn setz sich ja bekanntlich in dem Stück mit dem Atomkrieg auseinander - und erinnert nur noch entfernt an die vorher zitierte Stelle aus "Hans Heinrich". Der Satz steht jedoch nicht

*1 : "Dramen I" S.248

*2 : "Dramen II" S. 883

zufällig in Jahnns letztem dramatischen Werk, nachdem das Motiv des 'après nous le déluge' in seiner mittleren Schaffensperiode fast ganz verschwunden war. Als nicht sehr stichhaltiges Argument für dieses Wiedererscheinen des Motivs aus den euphorischen Jugenddramen könnte man anführen, dass Jahnns angesichts seines eigenen nahenden Todes - wohlgernekt ihm selbst nicht bewusst - wiederum wie in frühester Jugend die ganze Welt gewissermassen seiner unbändigen Ichbezogenheit zu opfern und mit sich in den Untergang zu reissen bereit war.

Das Motiv der kollektiven Todesorgie gehört jedoch, wie wir schon sagten, im wesentlichen zum frühen Jahnns. In der Welt seiner ersten Theaterstücke wird das Weiterleben, nachdem der Geliebte oder die Geliebte gestorben ist, geradezu als Verrat empfunden. So bereut es der alte Pastor Magnus auf dem Totenbett bitter, dass er sein Weib, mit dem sein Leib "erlöst gewesen" ist in seinen "Hochzeitsnächten", alleine hat sterben lassen:

"Und dieses Weib starb. Ich liess es zu. Ich lehnte mich nicht auf, mir barst der Schädel nicht. Sie starb, sie konnte sterben, ohne dass ich dawider wütete. Liebte ich sie? Nein, ich liebte sie nicht. Ich liess sie allein, ich gab ihr keine Sicherheit, es konnte der Tod zwischen uns treten. (...) Begreift ihr wohl? Mein Weib moderte, und ich fühlte Lusternheit an anderen Frauen." *1

Das in Jahnns Werk auch später immer wieder beschworene Motiv des gemeinsamen Todes Liebender, auf das wir noch ausführlich zu sprechen kommen werden, hat also - Magnus hat sich gegen seine Frau verfehlt, weil er nicht mit ihr zusammen gestorben ist und ihr keine "Sicherheit" in einem gemeinsamen Verwesen geboten hat - unter anderem seinen Grund auch in dieser Furcht vor dem Tod als Nichtmehrdasein.

Eine Variante der Todesangst plagt alle Menschen in Jahnns Welt, ob jung oder alt; es ist eine Furcht, die seit jenem schrecklichen Erlebnis auf dem Friedhof immer wieder die grauenvollste Empfindung auch des Dichters selbst gewesen sein muss: die Angst vor dem Tod als vor dem Verwesenmüssen.

"Seitdem ich Prediger wurde,"

sagt Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus" zu Johanna,

"da unsere Feste und Geliebten zerflatterten, wälze ich diese platte Angst vor dem Verwesen - und ich kann sie nicht von mir tun." *2

Die Angst vor dem Verwesen schliesst natürlich uneingestanden den Glauben an ein physisches Weiterleben, an ein Weiterfühlen nach

*1 : "Dramen I" S.17

*2 : a.a.O. S.94

dem Tode mit ein, eine Beobachtung, die später für Jahnns Vorstellungen Bestätigung finden wird. In diesem Zusammenhang wollen wir die Angst vor dem Verwesemüssen anhand zweier für Jahnns Dichtung charakteristischer Motive näher umreißen.

Das Motiv des 'frierenden Toten' ist bei Jahnns sehr häufig anzutreffen; und zwar sowohl in den frühen Stücken, als auch in den grossen Epen. Hier einige Beispiele :

Sarah Chatterton sagt zu ihrem Sohn, der Titelfigur von "Thomas Chatterton" (1955) :

"Bedenke doch, Thomas, die Toten sind mächtiger als die Lebenden. Sie sind zahlreicher. Sie umgeben uns, und ihre Absichten kennen wir nicht. Jedenfalls friert es sie, dessen bin ich sicher." *1

Im ersten Teil von "Fluss ohne Ufer", dem "Holzschiff" (1936) sinniert Gustav :

"Zugleich das taube Bild des Todes. Unbarmherziger Schlag der Welten. Die Hand des Mörders. Die Angst. Das Misstrauen gegen die Vorsehung. Die ohnmächtige und zerknirschte Kreatur, die einmal, verlassen vom Geringsten, frierend, ohne Belehrung ins Grab sinkt." *2

Im "Norwegischen Tagebuch" schrieb Jahnns 1915 :

"Irgendwo begraben sein, kann ich nicht, ich würde mein Sterben hinausschieben, solch Furcht habe ich vor fremder Leute Gräber, in denen einer sicher friert." *3

Das Motiv des 'frierenden Toten' könnte seinen biographischen Anlass wiederum in jenen alljährlichen Friedhofsbesuchen des jungen Jahnns gehabt haben. Da die Besuche immer an Weihnachten spät abends erfolgten, ist anzunehmen, dass es kalt war und der Junge gefroren hat. Das Frieren verband sich dann in der Erinnerung unauslöschlich mit der intensiven Vorstellung vom Verwesen, welche diese Friedhofsbesuche in Jahnns hervorgerufen haben mögen.

Ein anderes Motiv, das die Furcht vor dem Verwesemüssen spiegelt, ist noch deutlicher gegen den Vorgang des Verwesens an sich gerichtet. Es hängt mit dem für den frühen Jahnns äusserst bedeutsamen Motiv der Klaustrophobie zusammen und beinhaltet ungefähr folgendes : Die Menschen treffen hygienische Vorsichtsmassnahmen, sie essen mässig und waschen sich gründlich, um nach ihrem eventuell unerwartet aufgetretenen Tod möglichst ästhetisch, d.h. ohne "Aufplatzen" zu verwesen. Ephraim sagt über den sich im Stadium der Verwesung befindenden Jakob :

"Die Verwesung ... macht ihn dick.(...) Doch kann er wohl neun Monate mit ihr gehen, ehe sie seinen Leib aufreisst und sichtbar heraustritt. Er hat zu wenig Wasser in sich. Sein Blut floss fort. Auch habe ich erzählen hören, dass er zwei Tage vor der Hinrichtung seine Eingeweide mit einem Klistier reinigen liess. Er hatte Furcht." *4

*1 : "Dramen II" S.618 *2 : S.48 *3 : Teil II 10.12.1915 *4 : "Dramen I" S.126/27

"Wir müssen schön bleiben. Wir müssen nicht älter werden und nichts erfahren. Wir müssen mit 20 Jahren sterben - - dann dürfen wir alle Sünden sünden, alle Lieben lieben, alle Freuden kosten, alle Trauer beben. Wenn wir sterben. Das habe ich heute gedacht." *1

Alle, die dieser Idee von Wendelin die Gefolgschaft versagt und über die Jugend hinaus gelebt haben, scheinen das in Jahnns Werken zu bereuen. So Frau Menke an der bereits einmal zitierten Stelle von "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn", wenn sie sagt :

"Weshalb, Tod, überfällst du uns nicht, wenn wir lustgepeitscht, ragend im Zeitlosen einig sind, wenn unser Atem gemischt, wogend in zwecklosen Dienst unser Blut jauchzend die Schöpfung bejaht ? Grausiges Los, zu reifen." *2

Der Dichter Hans in "Des Buches erstes und letztes Blatt" meint das gleiche, wenn er sagt : (er hat zunächst geschildert, wie "Knaben sich um die Zeit der Reife erschiessen")

"... Ganz anders erging es uns.(...) Wir haben uns wohl geseht, dass wir stürben oder toll würden - und waren doch zu anderem aufgespart.(...) Uns muss der Antichrist zerschinden, unsern Glauben aufzehren, unsere Wehr abreißen und so zerfetzt uns den Geistern der Krankheit und des Zerfalls überantworten." *3

Im Spätwerk Jahnns, in dem nicht mehr nur Knaben, sondern erwachsene, zuweilen auch schon alte Menschen agieren, ist das Motiv der Ueberwindung der quälenden Todesangst durch einen orgiastischen Selbstmord nur noch aus der Perspektive der Erinnerung und des Bedauerns über nicht Nachholbares gesehen. Gari in "Jeden ereilt es" sagt zu Matthieu :

"... meine Todessehnsucht - die Sehnsucht, durch einen einzigen tödlichen Pfeil mit dir zusammengenagelt zu werden, hielt den Gewohnheiten und Alltäglichkeiten nicht stand. Wir wurden gewöhnlich." *4

Die enge Bindung, die Tod und Erotik in diesem Motiv eingegangen sind, wird auch bei dieser späten Variante noch deutlich. Das ist auch der Fall, wenn das Motiv in "Fluss ohne Ufer" auftaucht. Dort kommt aber noch eine weitere Komponente dazu, auf die wir später einzugehen haben werden : das Motiv der "Abtrünnigkeit". Das bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der von der Todesfurcht erlösende schnelle Tod zugleich als eine Art Widerstand gegen das Schöpfungsprinzip, als etwas ausserhalb des natürlichen, vorbestimmten Ablaufs sich Ereignendes gewertet werden will. Der Mensch ringt gewissermassen der Natur einen 'eigenen Tod' ab und weist den langsamen, unvermeidlichen, den die Natur aufbewahrt, trotzig zurück. Das kommt deutlich zum Ausdruck, wenn Ajax dem alten Horn

*1 : "Der gestohlene Gott" "Dramen I" S.470 *2 : "Dramen I" S.407 *3 : a.a.O. S.692 *4 : "Jeden ereilt es" S.161

Deutlich ist hier die Todesfurcht als Furcht vor dem Verwesenen gekennzeichnet. Das gilt auch von der folgenden Stelle aus dem frühen Roman "Ugrino und Ingrabanien", wo der Ich Erzähler Henny sagt :

"... ich hatte stets ein gewisses Schönheitsgefühl. - Ich achtete darauf, dass mein Leib stets sauber war und niemals fett, damit, wenn mich der Tod überraschte, ich nicht gleich verplatze wie eine Tonne gärenden Inhalts..." *1

Solche Stellen rufen deutlich wieder das für Jahnns unauslöschliche Erlebnis auf dem Friedhof Dammtor in Erinnerung, wo die Worte der Mutter, es sei "merkwürdig, dass der Sarg des dicken Grossvaters so lange gehalten habe" auf Jahnns einen, wie er sagt, "furchtbaren Eindruck"*2 gemacht hat.

Zwei zentrale, in enger Beziehung zueinander stehende Punkte von Jahnns Weltanschauung werden durch das Motiv des 'ästhetischen Verwesens' ebenfalls drastisch bestätigt : die Verherrlichung des schönen, jugendlichen Leibes und das bohrende Todesbewusstsein, das diesen Leib nur noch wertvoller und unwiederbringlicher erscheinen lässt. Das gilt auch für das Motiv der 'umgekehrten' Klaustrophobie, mit dem das Motiv des 'ästhetischen Verwesens' eng verwandt ist. Das Thema müsste, wie die andern in diesem Zusammenhang bereits erwähnten, eigentlich Gegenstand einer psychiatrischen Studie über den Dichter Jahnns sein, hat aber mit dem Todesproblem insofern zu tun, als hier die Klaustrophobie unverkennbar der Angst vor dem Verwesenen entspringt, und ganz auf den Körper selbst, nicht etwa auf irgendwelche Räumlichkeiten, bezogen ist. Jahnns Menschen sind sich angesichts der überall feststellbaren Vergänglichkeit bewusst, dass das Ich nur mit dem Körper zusammen, in den Körper eingeschlossen, existieren kann. Das Ich entgeht dem Tode nur so lange, als es in den Körper eingeschlossen bleiben kann. Deshalb fürchtet es, der Körper könnte "platzen" und das Ich aus sich "ausfliessen" lassen. Darum soll der Leib zunächst einmal vor dem Verwesenen bewahrt werden (Mumifizierung !), und, wenn das nicht gelingen kann, so präpariert werden, dass auch während seines Verwesens das Ich nicht "herausplatzt". So etwa könnte man die Zusammenhänge zwischen den beiden Motiven Klaustrophobie und 'ästhetisches Verwesens' umschreiben (letzteres wird im Zusammenhang mit Jahnns Vorstellungen vom Leben nach dem Tode bedeutsam werden).

*1 : S.58

*2 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnns" S.59

Das sollen nun noch die folgenden Beispiele von 'umgekehrter' Klaustrophobie illustrieren. In "Pastor Ephraim Magnus" kommt das Motiv gleich bei drei Figuren vor : beim alten Pastor :

"Mir ist nicht anders als sonst. Zuviel Harn in der Blase und der Bauch zum Platzen - und wie einem Prediger in der Wüste, der sich die Würmer aus den Eiterbeulen sucht." *1

Ausgeprägter ist das Motiv bei Jakob, der sagt :

"Wir sind eingesperrt in uns. Jeder Weg, der nun kommt, ist Gnade einer andern Seele." *2

Am reinsten erscheint das Motiv bei Jakobs Bruder, dem jungen Pastor Ephraim, welcher sagt :

"Unser Leib - ich fühle meinen Leib allüberall unter der Haut, ich empfinde den Druck seines Konturs, es ist nur die eine Angst in mir, die Haut möchte zerreißen und der Leib wesenlos und ohne Gestalt ausfließen." *3

Später sagt Ephraim :

"Ich bin mit meinem Hirn zusammen eingesperrt in meinen Leib. Verstehst du mich? Es hämmert gegen meine Schädeldecke. Ich muss schreien, ich kann nichts dafür..." *4

Interessanterweise beschränkt sich auch das Klaustrophobiemotiv weder auf den frühen Jahnn, noch auf rein dichterische Äußerungen des Autors. Noch 1950 heisst es in einem Brief :

"Ich bin in meiner Haut eingeschlossen, als wäre ich ein zugenähter Sack; ich phantasiiere nicht einmal. Mir ist zuweilen, als hätte ich ausgerast in meinem Kampf gegen die dahinschwimmenden Eisberge." *5

Auch hier noch steht die Klaustrophobie deutlich mit der Todesangst in Beziehung und richtet sich auf den Körper als solchen.

Es lässt sich so die von Ephraim als "grundlos"*6 empfundene Todesangst sehr wohl nach der jeweiligen Auswirkung des Todes, gegen die sie sich speziell richtet, in eine Angst vor dem Sterben-müssen an sich, vor dem Nichtmehrdasein und - als am intensivsten empfundene Form der Angst - in die Angst vor dem Verwesen 'zerlegen' Das heisst jedoch nicht, dass die verschiedenen Arten von Todesangst den Figuren und ihrem Schöpfer jeweils als solche bewusst gewesen sein müssen; vielmehr ist der Eindruck vorherrschend, dass in Jahnn's Welt die Todesfurcht wie ein plötzlicher, unerwarteter Krankheitsanfall über die Menschen herfällt, dass sie also nicht so sehr ein Produkt irgend einer Ueberlegung, als vielmehr eine Sache jener "inneren Konstitution" ist, von der Jahnn immer wieder alles abhängig macht, was der Mensch, scheinbar aus bewusstem Willen, tut und denkt.

*1 : "Dramen I" S.12 *2 : a.a.O. S.92 *3 : a.a.O. S.97 *4 : a.a.O. S.123

*5 : Brief an Hellmut Collatz, 12.1.1950 *6 : "Dramen I" S.168

Der Verstand scheint bei der Todesfurcht des jahnnischen Menschen häufig überhaupt keine Rolle zu spielen. Anders liesse es sich nicht erklären, dass sich die Menschen in Jahnn's Welt töten, um von der entsetzlichen Todesfurcht erlöst zu werden. Natürlich hängt das auch wieder damit zusammen, dass der junge Mensch - um solche handelt es sich bei diesem Motiv vorwiegend - nicht so sehr den Akt des Todes an sich, sondern das Nichtmehrdasein fürchtet (um letzteres zu 'neutralisieren' begeht er ja, wie wir gesehen haben, den Selbstmord mit seiner resp. seinem Geliebten gemeinsam). Die jungen Selbstmörder empfinden den Tod selbst als das geringere Uebel als die quälende Angst vor ihm. Wendelin in "Der gestohlene Gott" (übrigens ein Mädchen!) deutet dieses 'lieber totsein als Angst haben' an, wenn sie über das Gilgameschepos - eine jener Stellen, die bezeugen, wie früh Jahnn seine Dichtung in der noch zu zeigenden Weise mit diesem Epos in Beziehung gebracht hat - sagt :

"Es ist das schönste Gedicht, das je geschrieben wurde, das schönste und traurigste. Aber es steht von der Furcht vorm Tode darin. Ich banne sie nicht. Ich möchte nicht geboren sein." *1

Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" sagt :

"Den Auserwählten wird nur noch ein Weg gewiesen : zu sterben. Wer sterben kann, nicht weil er muss, nein, weil er will, weil er es nicht erträgt, in einem Joch der Unvernunft zu gehen, der ist von jenen einer, die die Dome dachten oder toll wie Rembrandt eine Welt voll Geist schufen." *2

"Unser Leben ist einen Tod wert",

ruft Leonhard in "Der gestohlene Gott" seinem Zwillingsbruder Leander und seiner Schwester Wendelin zu, nachdem sie beschlossen haben, sich umzubringen,

"So viel gebe ich dafür. Weshalb denn nur die Furcht vor einem ungewissen Sterben ? Weshalb denn ? Du liebst mich doch, Wendelin ?" *3

Wie hier, so wird der Selbstmord als Erlösung von der Todesangst immer wieder mit der Liebe, deren Höhepunkt er darstellen soll und mit der Jugend, der einzigen Zeit, in der für Jahnn Liebe möglich ist, in Zusammenhang gebracht. Wer es nicht verstanden hat, als Jugendlicher im Rausch der Liebeserfüllung seinem Leben mit einem Schlage ein Ende zu setzen, dem ist das "grausige Los, zu reifen" *4 bestimmt, der muss jenen langsamen Tod sterben, als den Jahnn das Altern zu erkennen glaubt :

*1 : "Dramen I" S.474 *2 : a.a.O. S.384 *3 : a.a.O. S.511

*4 : Frau Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.407

von jener unheimlichen Episode erzählt, als er, Ajax, für hundert Pfund Belohnung als nackter "Todesengel" (erotische Komponente !) den Reeder Dumenehoud auf dessen Geheiss hin umbrachte :

"... der Kranke weiss, wenn seine Adern erst vor Alter brüchig geworden sind, dass er nichts mehr zu hoffen hat. Herr Dumenehoud **jedenfalls** wusste von einem gewissen Augenblick an, wie es um ihn stand. Er rechnete sich aus, dass er in einer körperlichen Todesangst von einer, seiner Erfahrung nach, mitleidlosen Grösse, die von jeder Bereitschaft zu sterben unabhängig ist, verenden würde. Dem schrecklichen Tode, seinem natürlichen, wollte er ausweichen." *1

Die Todesangst kann also, darin stimmen letztlich alle zitierten Beispiele überein, für Jahnn's Menschen so stark werden, dass der Tod selbst, wenn er nur schnell und in "Euphorie" kommt, als weniger entsetzlich empfunden wird als die unerträgliche Angst vor ihm.

Wie sich die Todesangst der jahnn'schen Menschen im Verlaufe von Jahnn's Leben jeweils unterschiedlich stark auf die drei 'Richtungen' Angst vor dem Sterben an sich, Angst vor dem Nichtmehrda-sein und Angst vor dem Verwesenmüssen verteilt - ohne dass sie jedoch in einer Hinsicht je ganz überwunden worden wäre - , so verlagert sich auch ihr Bemühen, diese Angst irgendwie gegenstandslos zu machen. Der Selbstmord als Ueberwindung der Todesfurcht ist ja nicht das einzige Mittel, das Jahnn's Figuren gegen die unerträgliche Todesangst einsetzen; sie alle scheinen in einem manchmal fast makaberen Sinn das Wort des alten Magnus:

"Lebt, dass ihr nicht verfaulen müsst ! Vermodern ist entsetzlich!" *2

ernst genommen und zu ihrer Devise gemacht zu haben. Um die Todesangst zu überwinden, kämpfen sie mit allen Mitteln gegen den Tod wie Gustav Anias Horn, den Jahnn schreiben lässt :

"Mein ewiger Gegner wird mein Gehirn verwüsten, aber ich wehre mich. Das ist mein Bemühen : mich gegen den Stärkeren zu wehren, gegen den Attentäter, der mich erledigen will, mich, diesen Schauplatz, dies Schicksal, diesen Menschen, der nicht weiss, ob er je wiederkommen wird,..." *3

Sie werfen wie Gustav Anias Horn alles, was sie haben, in den aussichtslosen Kampf gegen "den Stärkeren". Jahnn sagt selbst über die Endphase dieses lebenslangen Kampfes gegen den Tod :

"Der Todeskampf G.A. Horns, der sich über reichlich 500 Seiten erstreckt, ist m.E. sehr korrekt geschildert. Er wirft alles hinein, selbst die Reste seiner Geschlechtlichkeit. Natürlich ohne jeden Erfolg..." *4

*1 : "Niederschrift II" S.407 *2 : "Pastor Ephraim Magnus" "Dramen I" S.16
*3 : "Niederschrift II" S.382 *4 : Brief an W.Helwig, 28.8.1946 "Briefe um ein Werk" S.35/36

Ugrino-Utopie, dagegen richtet sich auch, wie wir sehen werden, seine "individuelle Auflehnung". Gegen dieses Schöpfungsprinzip richtet sich in der Dichtung Jahnn's die physische "Abtrünnigkeit" in der sakralen Sexualität, die eingebildete "Abtrünnigkeit" in der Erinnerung und im Traum, dagegen richten sich nicht zuletzt auch immer wieder die zeitlosen Kunstwerke, von denen er träumt, und die in allen Werken des Dichters als geeignet beschrieben werden, die "Abtrünnigkeit" schöpferisch zu manifestieren. Gleichzeitig aber - das muss in diesem Zusammenhang unbedingt festgehalten werden - sieht Jahnn, wie wir bei der Betrachtung seiner harmonikalen Vorstellungen gesehen haben, in jenen Schöpfungsgesetzen auch immer die vollkommene Ausbalanciertheit der Harmonie, die alles Dasein durchdringt und die so schwer hinter dem "Fürchterlichen" des "Kreislaufs" zu erkennen ist, dass sie nur manchmal von "Liebenden und Schaffenden" erkannt werden kann. Hier liegt eine echte Diskrepanz, die Jahnn sehr wohl bewusst war, und die ihn in seiner Dichtung hin und her schwanken lässt - und hier nicht nur scheinbar - zwischen der "Verteidigung der Schöpfungsgesetze"*¹ einerseits und dem Aufruhr gegen eben diese Gesetze andererseits. In den Kampf gegen die Todesangst gelingt es ihm aber, auch die "Verteidigung der Schöpfungsgesetze" mit einzubeziehen, wenn er die Todesangst - wir haben es bereits früher dargestellt und werden darauf zurückzukommen haben - durch die Vertröstung auf das Bleibende der in der Materie festzustellenden harmonikalen Bezüge zu bannen versucht. Auch werden wir zu zeigen haben, wie Jahnn in einer sakralen Kunst, die er - wenigstens ihrem Anspruch nach - auf den in der Natur und ihren Gesetzen entnommenen heiligen Zahlenverhältnissen basieren lässt, der sich auf Grund des unaufhaltsamen "Kreislaufs" ständig verändernden Natur etwas Bleibendes, was "Sicherheit" bieten soll, entgegenstellen will.

Dem Bemühen der jahnn'schen Menschen, sich dem Tod und dem "Kreislauf" von Werden und Vergehen zu widersetzen, dem also, was sie als noch lebende gegen den Tod unternehmen, soll der folgende Abschnitt gewidmet sein. Im anschließenden letzten Abschnitt wollen wir uns dann mit den Vorstellungen befassen, die in Jahnn's Werk und seinen Selbstzeugnissen das Leben nach dem Tode, das 'Leben des Toten' gewissermassen, zum Inhalt haben, und die dadurch, dass in ihnen der

*1 : "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart" zitiert nach H.Schirmbeck, "Die Formel und die Sinnlichkeit" S.214

Tod als ein Sterbenmüssen, als Grenze zwischen Diesseits und Jenseits in einer Totalität von Leben und Tod als ausgeschaltet betrachtet wird, eine weitere Steigerung im Bemühen, die Todesangst zu überwinden, anzeigen.

II. Der Versuch, sich dem Kreislauf von Werden und Vergehen zu widersetzen : Widerstand gegen den Tod

Der Weltentwurf Hans Henny Jahnns nimmt den Tod nicht rational als etwas Unvermeidbares an, vielmehr ist er vom irrationalen Glauben durchdrungen, dass es irgend eine Möglichkeit geben müsse, ihm zu entrinnen. Die Gestalten von Jahnns Werken sind ständig auf der Suche nach einer solchen Möglichkeit. Ihr Bemühen gilt dem Versuch, sich dem "Kreislauf des Fürchterlichen", dessen direkte Folge für den einzelnen Menschen Tod und Verwesen sind, zu widersetzen oder ihm auf irgendeine Weise zu entkommen. Die Menschen Jahnns wollen "sicher" werden, sie suchen Erlösung von der lähmenden Todesangst.

Im Grunde kann Jahnns ganzer Weltentwurf unter dem Gesichtspunkt dieses Widerstands gegen den "Kreislauf" gesehen werden; der ganze, aus der Todesangst geborene Entwurf setzt sich letztlich zum Ziel, jenes "Fürchterliche" des "Fressens und Gefressenwerdens" zu bezwingen und einen göttlichen Zustand ewigen Lebens vereint mit der ganzen Schöpfung zu ermöglichen oder doch wenigstens zu erträumen. Es gibt jedoch Konstellationen, von denen Jahnns in besonderem Masse glaubt, dass sie dem Bemühen des Menschen, seinem Verhängnis zu entgehen, förderlich sein könnten. Der 'Fremde', dem Horn zu Beginn der "Niederschrift" begegnet, und den man unschwer als eine Personifikation des Todes erkennen kann, sagt :

"Jedenfalls ist es schädlich, die Vergangenheit für etwas Wahhaftiges zu halten." *1

Wenig später heisst es von ihm :

"Zornig fragte er mich mit voller Stimme : 'Sind sie etwa einer jener Unglücklichen, die das Verbrechen der Liebe auf sich genommen haben?' *2

Der 'Tod' spricht hier von zwei Bereichen, die er aus seiner Perspektive dem Menschen nicht zugestehen will, da es im jahnnschen Weltentwurf Möglichkeiten des Kampfes gegen den Tod sind : die Liebe und die Erinnerung. Der dritte Bereich, der in Jahnns Welt

*1 : "Niederschrift I" S. 9

*2 : a.a.O. S.15

als gegen den Tod gerichtet erscheint, ist die Kunst. Von den Assyrern und Aegyptern heisst es in Jahnns "Norwegischem Tagebuch" : wenn sie "Tempel und Grabhäuser" gebaut hätten, so, weil sie "es aus sich herausstellen" mussten, "um leben zu können, um nicht zu vergehen für ewig."*1

A. Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen im physisch-gefühlsmässigen Bereich

1. Individuelle Auflehnung : "anders sein als die Norm" *2

In einer Analyse seines Stücks "Medea" schrieb Jahnns 1929 :
"Meine letzte Hoffnung einer positiven Menschheitsentwicklung wird durch den Bastard getragen." *3

Gustav notiert sich in der "Niederschrift" :
"Ich habe die Geschehnisse ... wieder und wieder betrachtet. ... Ich stand davor wie ein Dritter. Dieser Dritte haust noch in mir, der unverfälschte Mensch, der als Gustav Anias Horn geboren wurde, der der Anlass war, dass es zu verhängnisvollen Ausschreitungen kam. Ich kann von diesem Dritten als einer Person sprechen, weil ich seitdem ein Bastard bin, ein Doppelwesen. ... Es ist wahrscheinlich der Sinn meines Daseins, dass es dazu kam, wenn sich auch die Augen des Dritten darüber entsetzen." *4

Bastarde sind im Weltentwurf Jahnns Sinnbilder des Widerstands gegen die Schöpfungsgesetze, gegen den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen, als den er die Welt versteht. Als "neue Variante der Natur", als "aus aller Verwandtschaft Ausgestossene, die keine Verpflichtungen haben"*5, brechen sie aus der ewigen Reihe des immer wieder Gleichen aus und werden "Abtrünnige". Die Vorstellung der "Abtrünnigkeit", für die der Bastard als Symbolfigur steht, ist die Folgerung Jahnns aus dem Scheitern der Ugrino-Utopie und wird von den Figuren der späteren Werke als einzige noch vertretbare Verhaltensweise vorgelebt. So schreibt Horn in der "Niederschrift" :

"Ich bin allmählich einer dieser Abtrünnigen geworden, die die Schöpfung betrachten und das Unrecht als etwas Unabänderliches anerkennen." *6

Thomas Chatterton formuliert :
"Wir wollen wenigstens die Abtrünnigkeit für uns. Widersacher wollen wir sein. Wir sind Beispiel für andere, die weniger mutig beginnen." *7

Noch in "Jeden ereilt es" heisst es im "Tagebuch Matthieus" :

*1 : Teil III, 3.4.1916 *2 : "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.314
Menke : "...ich siege mich zu dem einzigen Sieg, den es gibt, anders zu sein als die Norm." *3 : "Zur Medea" "Dramen I" S.741 *4 : "Niederschrift I" S.675
*5 : a.a.O. S.779 : "...dass wir (Tutein zu Horn) der Vernichtung verfallen sind, oder ausersehen für die Ausnahme - für eine neue Variante der Natur, Bastarde zu sein - aus aller Verwandtschaft Ausgestossene, die keine Verpflichtungen haben..."
*6 : "Niederschrift II" S.621 *7 : "Dramen II" S.674

"Ich bin abtrünnig. Ich bin nicht mehr in der Zeit, die mich umspült." *1

Diese Abtrünnigkeit bedeutet zunächst einmal ganz einfach : nicht sein wie jedermann.

"Ich entgehe der Stimme nicht",
sagt Anias zu Ellena im "Holzschiff",
"ich schwinde oder zucke. Aber ich will es nicht so fühlen, wie es jedermann fühlt." *2

Ähnlich heisst es in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn", wo Menke sagt :

"...ich siege mich zu dem einzigen Sieg, den es gibt, anders zu sein als die Norm." *3

Horn konstatiert in der "Niederschrift" :

"Ich habe begriffen, meine Geistesgaben sind durchschnittlich, und habe mich dennoch dem Mass der vielen widersetzt." *4

Jahn selbst - auch darin ist die Uebereinstimmung mit seinem Werk frappierend, beurteilt seine "eigene Rolle ... als ganz abseitig" *5 und ist entschlossen, "die individuelle Auflehnung ... bis zum bitteren Ende" *6 zu führen.

Diese "Individuelle Auflehnung bis zum bitteren Ende" treibt Jahns Menschen und auch ihn selbst in die Einsamkeit. Ulrich in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" findet :

"... Es ist das Beste, alles zu vergessen und einsam zu werden." *7

Einsamkeit ist ja auch, wie wir gesehen haben, einer jener zwei Auswege, die dem Genie bleiben, wenn es am "jeweils Seienden" und an dem "Raum, den eine Umwelt gönnt oder gibt" *8, gescheitert ist. Den Tod, dem Jahn nach dem "Bornholmer Tagebuch" "einmal begegnet" ist, schildert er als "ein Dasein ohne Sinne, nur mit dem einen ausgestattet, die Einsamkeit zu spüren." *9 Enttäuscht von einer Welt, die sich nicht bekehren lassen will, schauen Jahns Menschen in dieser Einsamkeit, die dem Tod schon so nahe ist, dem "Fürchterlichen" unerschrocken ins Angesicht. In diesem Sinne schreibt Jahn über seine Figur Gustav Anias Horn :

"Der Todeskampf eines Menschen erstreckt sich über 500 Druckseiten - und alle menschlichen Werte werden hineingeworfen. ... Ich gehe im Fluss bis an die Grenze der mir erreichbaren Wahrheit, und ich habe die Unerschrockenheit, die die völlige Einsamkeit gibt, eingesetzt." *10

Jahn hat die "Querstellung zur Umwelt", der diese Einsamkeit ent-

*1 : "Jeden ereilt es" S.228 *2 : "Holzschiff" S.114 *3 : "Dramen I" S.314
*4 : "Niederschrift I" S.32 *5 : Brief an L.Voss, 16.8.1942 : "Meine eigene Rolle empfinde ich als ganz abseitig." *6 : Brief an Collatz, 12.1.1950 : "Wenn ich auch enttäuscht bin, ..., so führe ich die individuelle Auflehnung doch bis zum bitteren Ende." *7 : "Dramen I" S.370 *8 : Gottlieb Harms (?), "Bemerkungen zur kultischen Musik" S.22 *9 : "Bornholmer Tagebuch", 7.4.1935 (Handschrift)
*10 : Brief an Heinrich Ch.Meier vom 22.9.1946, zitiert nach H.Chr.Meier : "Hans Henny Jahn" S.37

springt, als tragisch empfunden :

"In der Frühe meines selbständigen Denkens schon steht die Auffassung, dass alles tragische Geschehen nicht einer tragischen Schuld, der Verfehlung, der Sünde, der Unmässigkeit aus Willen entspringt, sondern einzig der eingeborenen oder allmählich gewordenen Querstellung zur Umwelt." *1

Die "Abtrünnigkeit" als Auflehnung gegen das "Mass der Vielen", aus der die tragische Vereinsamung erwachsen kann, geht - vielleicht gerade um die Vereinsamung des Einzelnen zu verhindern - zuweilen bis zur Forderung nach Auflehnung aller, bis zum Ruf nach Anarchie.

So etwa wenn Horn im zweiten Teil der "Niederschrift" fragt :

"Ist nicht die Anarchie der letzte Schutzwall vor der Alleinherrschaft der Bürokratien, in denen es kein Mitleid, keine Umkehr, kein Recht, nur Richter, nur den Fortschritt der Entsinnlichung und den Tod im Geiste gibt, wo die Produktion an die Stelle des Schaffens tritt, das Massenerlebnis an den Platz des Glücks ? " *2

Die Forderung nach einem schrankenlosen Individualismus kommt in einem Weltentwurf, in dem der Mensch nur "Schauplatz", sein Verstand fragwürdig und sein Wille ohnmächtig ist, einem wahnwitzigen Widerstand gegen das Schöpfungsprinzip gleich. Im "Bürokratismus" sah Jahnn, wie wir bereits gezeigt haben, geradezu eine kleinere Ausgabe des jedes Lebewesen vergewaltigenden "Kreislaufs des Fürchterlichen". Mit Schrecken nimmt er wahr, dass die Menschen dabei sind, "sich in die Unfreiheit aller Kollektive, ich sage a l l e r, der Bürokratien, sei ihr Name welcher er sei, zu begeben, um einmal satt zu werden, um ein soziales Stück Brot essen zu können." *3

Gegen diesen Kollektivismus, gegen die Unfreiheit des Menschen in der Bürokratie, richtet sich Jahnn's Forderung nach Individualismus. Alles Grosse, so könnte man seine These vereinfachen, stammt von Individualisten, das Kollektiv taugt nichts, weil nur der Einzelne des sinnlichen Wahrnehmens fähig ist, nicht eine Gruppe als solche.

"Es gibt allen gegenteiligen Behauptungen zum Trotz kein grosses Kunstwerk, dessen Urheber nicht ein einzelner, ein Einzelgänger, ein Individualist gewesen wäre, mag er auch, auf Abstand gesehen, als einem Kollektiv eingeordnet erscheinen oder sich selbst als konform empfunden haben." *4

In mangelndem Individualismus, in fehlender "Abtrünnigkeit" sah Jahnn denn auch die Gründe, warum die Verbrechen des Dritten Reiches möglich waren :

"Die Vollstrecker der befohlenen Scheusslichkeiten ... waren keine Individualisten, keine Narren, die sich der Natur widersetzen und sich schöpfungsungewohnten Regungen wie Mitleid, Gnade oder gar einer eigenen Vernunft hingaben." *5

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S.92 *2 : "Niederschrift II" S.583

*3 : "Vereinsamung der Dichtung" S.261 *4 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.148

*5 : a.a.O. S.153

Wir haben bereits früher gezeigt, dass in Jahns Weltentwurf ein freier Wille nur im "ungöttlichen" Mitleid möglich ist. Der Individualismus, den Jahnn fordert, hat daher immer eine moralische Komponente, richtet sich aber gerade im Mitleid gegen die Natur, gegen die Schöpfung und den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen. Damit ist eine weitere Möglichkeit der "Abtrünnigkeit" neben jener des 'anders sein als jedermann' angesprochen, die Abtrünnigkeit vom natürlichen Ablauf der Schöpfung. Neben dem naturwidrigen Mitleid gibt es hier auch das bei Jahnn ständig präsente Motiv des Widerstands gegen den Kreislauf durch die Weigerung, das Leben weiterzugeben und so die Grundlage neuer Existenz und damit auch neuen Todes zu schaffen. Der "bösen Wahrheit", die Horn folgendermassen charakterisiert :

"Wiederholung, Wiedergeburt, noch einmal dasselbe. Ich fürchte, irgend ein Schöpfer hat sich übernommen.-", *1

dieser "Wahrheit", dass mit der Geburt ein neuer Tod beschlossen ist, widersetzen sich die Menschen Jahns auf vielfältige Weise.

"Es wird eine Zeit kommen, wo man der Vermehrung fluchen wird", *2 sagt Tutein, und wenig später fügt er hinzu :

"Der Mensch ist für die Schöpfung nicht verantwortlich. Er ist nur für seine Gedanken verantwortlich, und das ist noch zu bestreiten. Er kann seinen Samen auf die Erde fallen lassen - das ist das einzige, was er gegen die Schöpfung vermag." *2

Die Ansicht, dass der "Geschlechtstrieb" und das "Zeugenwollen" in der Natur "nichts Uebereinstimmendes" seien *3, ist Voraussetzung dafür, dass Jahnn nicht zusammen mit der Vermehrung auch die Sexualität verdammt, sondern diese, wie wir gesehen haben, geradezu zu etwas Heiligem erklärt. "Geschlechtstrieb" ohne "Zeugenwollen" ist für Jahnn die einzig mögliche Form der Liebe; einer Liebe, die immer auf Ewiges, auf Dauer, und damit auch von dieser Seite gegen das Werden und Vergehen, gegen den "Kreislauf" gerichtet ist.

2. Widerstand gegen den "Kreislauf" in der Liebe

Wir haben in den bisherigen Ausführungen bereits öfters Gelegenheit gehabt, die besondere Stellung, welche eine nicht in Sexualität und Erotik, nicht in 'körperlich' und 'geistig' aufteilbare Liebe im Weltentwurf Jahns spielt, hervorzuheben. Wir wollen hier noch einmal kurz zusammenfassend auf die verschiedenen Aspekte der Liebe in Jahns Weltsystem hinweisen und ihren Stellenwert als Möglichkeit

*1 : "Niederschrift II" S.74 *2 : "Niederschrift II" S.108/9

*3 : Brief an W.Helwig, 20.3.1946 "Briefe um ein Werk" S.13

des Widerstands gegen Werden und Vergehen dazu in Beziehung setzen, um dann im folgenden Abschnitt aufzuzeigen, wie mythisch überhöhte Liebeskonstellationen in ganz besonderem Masse die "Abtrünnigkeit" von der Natur zu demonstrieren vermögen. Prinzipiell sind es zwei Aspekte, unter denen Jahnn die Liebe als Widerstand gegen den Kreislauf sieht : erstens als ein völliges Sichkonzentrieren auf die Schöpfung, auf das Vergängliche, um es so vor der Gewalt der unerbittlichen Schöpfungsgesetze zu schützen, und zweitens als ein "Ausschweifen" aus den Schöpfungsgesetzen im Experiment mit dem geliebten Menschen, um sich selbst dem Kreislauf zu entziehen.

Zum ersten Aspekt gehört die Liebe als ein "Sichhinneigen zur Schöpfung", "das Hinhorchen auf alle Erscheinung"*¹. Diese Liebe ist "die Bereitschaft zu einer Zärtlichkeit, zur Milderung des so unfreundlichen Selbsterhaltungstriebes. Sie ist der Eingang in alle Abgründe der Berührung, der unzweckmässigen Fürsorge, des widersinnigen unklugen Verhaltens, das das Dasein reich macht."*¹ Diese Form der Liebe umfasst sowohl das genaue, unerschrockene Beobachten alles Lebendigen, das Beobachten, das für Jahnn "eine Arbeit ist, bei der ich keuche, weil ich nicht gerne lüge, lieber für besessen gelte"*², sie umfasst aber auch das Mitleid mit aller Kreatur, das auf solchem Beobachten beruht und eine "Ausdehnung der Liebesmöglichkeit"*³ der Seele beinhaltet. Diese Liebe als "Sichhinneigen zur Schöpfung" richtet sich nicht nur an die Menschen, sondern an alles Dasein. Sie wird im "Fluss" veranschaulichend als "die tausend schmerzvollen und heissen Anträge an die Schöpfung. Das Ausgeliefertsein an den Raum voller Sterne. Das Hinsinken an eine Wiese. Die Bereitschaft zur Trauer in den grossen Wäldern..."*⁴ umschrieben. Die ganze Sehnsucht nach Wiedervereintsein mit der reinen Schöpfung und das Mitleid mit allem Lebendigen, aller Kreatur, gipfelt in dieser Liebe als "Antrag an die Schöpfung", als Verlangen, dass das Vergängliche "mehr sei als eine Episode". Den Schmerz und die Qual aller Kreatur will diese Liebe mitleiden, den täglichen millionenfachen Tod will sie mitbetrauern in der Hoffnung, damit einen winzigen Beitrag im Kampf gegen das "Unerbittliche" zu leisten.

*1 : "Mein Werden und mein Werk" S. 106 *2 : Brief an W. Helwig, 29.4.1946, "Briefe um ein Werk" S.20 *3 : Frode Faltin in "Epilog" S.377
*4 : "Niederschrift II" S.672

In einem weiteren Sinne, nämlich immer dann, wenn sie sich auf einen einzelnen Menschen bezieht, bedeutet echte Liebe im Weltentwurf Jahnns "freveln".

"Und könnte es Liebe geben, die in den Augen der Nichtliebenden nicht anrühlich wäre ? " *1

fragt Jahn in einem vermutlich als Einleitung zu "Jeden ereilt es" geplanten Fragment. Das ist die Liebe, die "zu allem fähig ist"*2, die, wie der 'Fremde' am Anfang der "Niederschrift" sagt, "aus der gleichen Wurzel wie das Verbrechen"*3 wächst, jene Liebe, die Pastor Magnus auf dem Totenbett noch "Freveln"*4 nennt, und von der der Dichter schreibt, dass "die Kraft, die sie bedingt, jenseits einer persönlichen Verantwortung"*5 liege.

Für diese Liebe ist der Mensch zunächst nur "Schauplatz", sie überfällt ihn, wenn, wie Gemma sagt, "ein übermächtiges Gefühl in uns aufbricht."*6 Sie ist, wie Gemma fortfährt, "etwas Tyrannisches - sie macht uns so wehrlos wie nur wenige Gewalten..."*6 Als Urgewalt stellt diese Liebe einen "Totalitätsanspruch"*7. Sie ist "der furchtbare Schmerz des Verlangens, der alle anderen Bekümmernisse übertönen kann - auch den moralischen Regulator unseres Handelns."*8 Hier, in diesem Konflikt mit dem "moralischen Regulator" wird die Liebe zu jener "Quelle tragischen Geschehens"*9, von der Jahn im Zusammenhang mit seiner "Medea" spricht. Der totale Anspruch, den diese Liebe stellt, wird auch deutlich in der Forderung nach restloser Hingabe an den Geliebten, die damit verbunden ist. So kann Ephraim in "Pastor Magnus", nachdem es Johanna zunächst abgelehnt hat, ihn zu kreuzigen, zu ihr sagen :
"So ist deine Liebe gering. Du liebst mich nicht, wenn du nicht alles für mich tun kannst, lächelnd." *10

Wenn der Mensch in der "frevlerischen Liebe" bewusst aus der De-

*1 : "Jeden ereilt es" Fragment I im Anhang *2 : "Niederschrift II" S.76: "Und wir denken und wissen, dass die Liebe aus noch feinerem Stoff ist. Gesiebt durch das Sieb der höchsten Weisheit. Dass sie, wie die Bosheit, zu allem fähig ist."
*3 : "Niederschrift I" S.15 : "Die grosse Liebe, die so oft beschworen, aber nur selten wirksam wird, wächst aus der gleichen Wurzel wie das Verbrechen."
*4 : "Dramen I" S.16 : der eine der Wege, die "Sicherheit bergen" ist : "- lieben, Liebe leisten, so wie Gott es wollte: freveln." *5 : "Mein Werden und mein Werk" S.108 : "An allen Ecken und Enden der Welt wird bestätigt, dass die Kraft, die sie (die Liebe) bedingt, jenseits einer persönlichen Verantwortung liegt." *6 : "Epilog" S.33 : "Wir selbst sind nicht verantwortlich für das, was als übermächtiges Gefühl in uns aufbricht. (...) Die Liebe ist etwas Tyrannisches - sie macht uns so wehrlos wie nur wenige Gewalten." *7 : "Mein Werden und mein Werk" S.107: "Dieser Totalitätsanspruch wird in allen meinen Werken abgehandelt." *8 : a.a.O. S.107: "Der Volkstum pflegt zu sagen, dass die Liebe blind sei; nein, sie ist der furchtbare Schmerz des Verlangens, der alle anderen Bekümmernisse übertönen kann - auch den moralischen Regulator unseres Handelns." *9 : "Zur Medea" S.742: "So scheint der schönste Schmuck des organischen Lebens, auch dem Menschen verliehen, die Liebe, eine Quelle tragischen Geschehens." *10 : "Dramen I" S.129

terminierung ausbrechen will im Verstoss gegen die Moral, gegen die Uebereinkunft und gegen die Gesetze von Staat und Natur, so wird die Liebe zur "Ausschweifung" im wörtlichen Sinne, zur "Ausschweifung" aus dem "Kreislauf". In Extremfällen bringt diese "Ausschweifung" den Menschen so weit, dass er wie Horn in der "Niederschrift" sagen kann :

"Wir haben die Schöpfung um den natürlichen Ablauf betrogen." *1

Die Frage, wie es möglich ist, dass der Mensch in der "frevlerischen Liebe", für die er doch zunächst nur "Schauplatz" ist, die doch von nichts anderem als von der Urgewalt der Natur selbst ihm aufgezwungen sein kann, aus eben dieser Natur "ausschweifen" kann, lässt Jahn unbeantwortet. Die Diskrepanz gründet letztlich in der Unentschiedenheit Jahns in der Frage des freien Willens, den ja bekanntlich fast alle Handlungen seiner Figuren voraussetzen, und der dem extremen Individualismus, den der Dichter fordert, und der auch ihm selbst eigen ist, eigentlich entsprechen müsste, den er aber in seiner 'Theorie' immer wieder ablehnt. Wir werden auf die "Ausschweifung" im Zusammenhang mit der sakralen Homosexualität, mit der zusammen sie meistens auftritt, zurückkommen müssen. Bis jetzt haben wir festgestellt, dass die Liebe als "Freveln" jenseits einer persönlichen Verantwortung liegt, dass sie einen "Totalitätsanspruch" stellt und damit zur "Quelle des Tragischen" wird, und dass sie zusammen mit einem bewussten Aufbegehren zur "Ausschweifung" werden kann.

Andererseits haben wir bereits früher gesehen, dass die Erfüllung in der Liebe Voraussetzung für Erinnerung und Traum ist, dass die Liebe für Jahns Menschen von solcher Bedeutung für das ganze Leben ist, dass sie sich ohne diese Erfüllung weigern zu sterben. Die Liebe ist daher auch, wie Jahn selbst es formuliert, "der übermächtige metaphysische Sinn des Lebens." *2 In "Pastor Ephraim Magnus" heisst es in dem Märchen vom Knaben und seinem Garten, das Jakob erzählt :

"Gott aber wollte ihm das Tiefste und Schönste antun, das er noch in Händen hielt; er wollte ihn die Liebe lehren, um deretwillen alle Vögel sangen, um deretwillen alles war." *3

Auf eine andere Weise noch versucht Jahn die Liebe als etwas Ewiges als etwas, das den Tod zu überwinden versteht, zu postulieren : in-

*1 : "Niederschrift I " S.403 *2 : "Mein Werden und mein Werk" S.106/7 : "Als der übermächtige metaphysische Sinn des Lebens, der sie (die Liebe) ist, fordert sie, fordert an allen Fronten, in allen Variationen, fordert gemäss der Konstitution ihres Trägers, schillernd in der Vielgestalt des Blutes, an das sie gebunden ist." *3 : "Dramen I" S.36

dem er der einzelnen Liebeskonstellation ein mythisches Verhaltensmuster unterlegt und die Liebenden als Erscheinungen von unsterblichen mythischen Gestalten betrachtet. Davon soll im folgenden Abschnitt die Rede sein.

3. Mythos und Tod

"Ich rette mich aus dem Unglücklichsein, indem ich träume." *1
Dieser Satz Jahnns aus einem Brief von 1950, im Zusammenhang mit seiner Vorstellung von den 'Engeln' geschrieben, gewinnt im Hinblick auf die Verwendung von mythischen Grundmustern in seinem Werk Aktualität. Es sind recht eigentlich wiedergeträumte, oft autobiographisch klar nachweisbare Liebesbeziehungen Jahnns, denen mythische Verhaltensweisen als eine Art Regiekonzeption nachträglich untergeschoben werden, und die dann bisweilen bis ins Détail mit dem Mythos zur Deckung gebracht werden. Die Figuren von Jahnns Dichtung scheinen so vielfach 'Wiedergekommene' zu sein, wieder auferstandene Gilgameschs, Engidus, Ischtars, Isis', Osiris' ; und doch sind es bei näherem Betrachten immer wieder Nachbildungen des Dichters selbst oder seiner Freunde und Bekannten. Vor allem die Nachbildung des Gilgameschmythos ist immer wieder, in fast allen Werken des Autors, mit Leichtigkeit herauszukristallisieren und ist auch schon ausführlich untersucht worden.*2 Dass auch dieses Phänomen nicht auf die Dichtung im engeren Sinne beschränkt bleibt, und Jahnns auch sich selbst und seine Mitmenschen im täglichen Leben mit mythischen Figuren in Beziehung setzt, kann nach dem bisher Dargelegten nicht überraschen. Siegmund Hohl geht nicht zu weit, wenn er den Mythos bei Jahnns als "eine im Seelischen verankerte Lebenswirklichkeit" ansieht, "der auch das Wissen um psychoanalytische Erkenntnisse wieder zum persönlichen Bekenntnis wird."*3 Dem würde entsprechen, was Jahnns selbst über seine mythischen Urbilder gesagt hat :

"Medea, Gilgamesch, Engidu sind Menschen, keine unnatürlichen Fabelwesen, keine Zauberer und Dämonen, wenn auch voll der Kraft magischer Wissenschaften. Ihr Leben ist dem unsrigen gleich, nur dass ihr Schoss der Wahn oder die Verheissung ewiger Existenz." *4

Wenn die mythischen Urbilder für ihn Menschen sind, so kann er sie

*1 : An Spreckelsen, 14.7.1950 *2 : am ausführlichsten behandeln das Thema die beiden Kapitel "Ueber einige Konstellationen in 'Fluss ohne Ufer'" und "Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik in 'Fluss ohne Ufer'" von "Hans Henny Jahnns. Tragiker der Schöpfung" von Hans Wolfheim *3 : "Das Medea-Drama von Hans Henny Jahnns" S. 176 *4 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" S.736

sich immer wieder auch als heutige Menschen vorstellen. Wenn sie aber den "Wahn oder die Verheissung ewiger Existenz" haben, so kann er diese "Verheissung" auch für die Verkörperung der Urbilder im heutigen Menschen beanspruchen. Das Ewige haftet aber nicht der Figur, sondern dem mythischen Geschehen an, dem sie zugeordnet sind. In diesem mythischen Geschehen werden uns ja "mehr oder minder exakte wissenschaftliche Begründungen über elementare Bindungen der menschlichen Existenz ... entschleiert, mehr oder minder heftig werden uns urtragische Probleme entgegengetragen; solche von den Verwicklungen der Liebe, von Uerbittlichkeiten in den Gesetzmässigkeiten des Geborenwerdens und Sterbens." *1

Liebe und Tod als "urtragische Probleme", wie sie heute und vor 4000 Jahren gleichermassen aktuell sind, das sind die Themen von Jahnns Mythos; deutlicher sagen wir : Liebe gegen den Tod, denn die mythischen Gestalten mit der "Verheissung ewiger Existenz" werden immer wieder in ihrer über den Tod hinausdauernden Liebesverbindung beschworen und gerade darin nachgeahmt. Die handelnden Figuren von Jahnns Romanen und Dramen sind bestrebt, das Alltägliche von ihren Beziehungen - meist ist es die Männerfreundschaft - abfallen zu lassen und, wie Horn in "Fluss ohne Ufer" ein "Gefäss" zu werden, "in das die Schöpfung einen besonderen Inhalt" legt, sie wollen "Gleichnisse der Konstitution" *2, die zwischen ihnen und dem mythischen Grundmuster bestehen, offenbar werden lassen. Jahn hat diesen "durch die Welt des Geschlechts bestimmten Entwurf in Analogie zu mythischen Konstellationen" *3, wie Hans Wolfheim seine dichterische Welt charakterisiert, nicht zu verschlüsseln versucht und sich immer zu den mythischen Grundmustern, die er seiner Dichtung zugrunde gelegt hat, bekannt. So schreibt er zu "Medea", wo die mythische Grundkonstellation des sakralen Inzests in Anlehnung an die Isis-Osiris-Sage nicht so deutlich sichtbar wird und werkimmanent diskutiert wird wie die Gilgamesch-Konzeption in "Fluss ohne Ufer" :

"Auf dem bewegten Höhepunkt der mit Verhängnis geladenen Stunden wird, die Urform der Isis-Osiris-Sage nachzeichnend, das ganze Ausmass leiblicher Leidenschaft und die Verzweigungen archaischen Denkens und Empfindens angedeutet." *4

Drei hauptsächliche Gründe sind es, die Jahn dazu gebracht haben

*1 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" S.735/6 *2 : "Niederschrift II" S.684: "Und doch ergriffen mich schaurige Ahnungen, als ich das Bruchstück der letzten Tontafel zum ersten Male gelesen hatte. Das Alltägliche fiel von unserer Freundschaft ab, das Zeitliche selbst. Ich war einen Augenblick lang das Gefäss, in das die Schöpfung einen besonderen Inhalt gelegt hatte. Ich erkannte die Gleichnisse meiner Konstitution." *3 : "H.H.Jahn. Tragiker..." S.107 *4 : "Mein Werden..." S.104

mögen, mythische Archetypen für die Figuren seiner Dichtung als Modelle zu verwenden :

1. In der archaischen mythischen Welt manifestiert sich die Sehnsucht nach Rückkehr in einen archaischen, ursprünglichen Schöpfungszustand und zur Einheit alles Lebendigen.
2. Als Repräsentanten eines archaischen Weltzustandes stehen mythischen Figuren oder deren Verkörperungen in von der modernen Gesellschaft tabuisierten Beziehungen wie Homosexualität und Inzest die bis zum Exzess gehenden Freiheiten der sakralen Sexualität zu, die es ermöglichen, dass das "Fleisch Geist wird" und sich für Augenblicke dem "Kreislauf" entronnen glauben kann.
3. Als noch immer unvergessene und daher wenigstens in der Erinnerung unsterbliche Gestalten dokumentieren die mythischen Figuren den Willen, sich dem Kreislauf von Werden und Vergehen zu widersetzen und der Vergänglichkeit und dem Tod zu entrinnen.

a) Die Gilgamesch-Welt : "Bluts- und "Zwillingsbrüderschaft" :
sakrale Homosexualität

Wie so oft macht Horn in der "Niederschrift" eine verschlüsselte Aussage zu Jahns Dichtung, wenn er von seinen Kompositionen spricht und feststellt :

"So hat Thygesen ^{*1} nicht erkannt, dass dem System meines Empfindens nur eine einzige Tonart zugrunde liegt, freilich in einer Vielfalt der Verwandlung und Vermummung, die die Auflösung von aussen kaum zulässt... Ich will es nicht zu einer Wichtigkeit machen, dass ich immer wieder - in allen meinen grossen Arbeiten - die schöne goldbraune Farbe der freundschaftlichen Liebe aus D wählte, zur Erinnerung an verschollene Zärtlichkeiten, zur Verklärung meines Gemeinschaftschicksals mit Tutein. Es war und ist für mich das Unausweichliche." *2

Wie Horn in seinem kompositorischen, so könnten wir noch verdeutlichen, so hat auch Jahnn in seinem dichterischen Schaffen - das gilt zumindest für "Fluss ohne Ufer" - nur eine "einzige Tonart" gekannt, "die goldbraune Farbe der freundschaftlichen Liebe aus D", d.h. die dichterische Gestaltung von homoerotischen Männderbündnissen und ihre mythische Verklärung zur "Zwillingsbrüderschaft" in Anlehnung an das Gilgameschepos.

Die Homosexualität steht im Werk Jahns immer in Beziehung zum Mythos, nie erscheint eine homosexuelle Liebeskonstellation, deren Träger nicht als Verkörperungen von Figuren der babylonischen Mythenwelt um Gilgamesch und Engidu angesehen werden können.

*1 : ein fiktiver Kritiker von Horns Werken, der wahrscheinlich für Oskar Loerke steht. *2 : "Niederschrift II" S.684

Gustav Anias Horn erkennt im Gilgameschepos ein "Spiegelbild" seines "Schicksals", und er könnte für Jahnn selbst und andere Figuren seines Werks, für Perrudja, für Gari oder Matthieu in "Jeden ereilt es" und "Die Nacht aus Blei", aber auch für Jonathan und David in "Die Spur des dunklen Engels" und für viele Jünglingsgestalten in Jahnn's frühen Dramen sprechen, wenn er schreibt :

"Mir ist das Gilgameschepos in die Hände gekommen. Jenes babylonische Gedicht von der Freundschaft zwischen Engidu und Gilgamesch, von ihren gemeinsamen Taten, vom Sterben des einen, vom unbändigen Verlangen des anderen, in die Unterwelt einzudringen, um den durch Tod Geraubten wieder zu finden. - Jenes Gedicht, an dessen fragmentarischem Schluss die Verfluchung des Fleisches offenbar wird; das der Verwesung offen steht; das nicht Sitz der Seele bleiben kann; dessen inwendigster Wert in die Verbannung geht, um dem Gejammer der Unterwelt anheimzufallen.- Und ich schmeckte darin das Salz meiner Tränen."*1

Wie ein roter Faden zieht sich das hier von Horn zusammengefasste Geschehen durch alle Werke Jahnn's und symbolisiert den Versuch, im Mythos die Verfluchung des Fleisches, den Tod und das Verwesen zu überwinden, und das Misslingen dieses Versuchs. Darin ist der Mythos bei Jahnn ganz magische Gebärde, ein schwaches Bild, das zugleich Hoffnungen weckt und Hoffnungen zerstört.

Eine Komponente jedoch hat Horn in seiner Nacherzählung unerwähnt gelassen : die Kontrastfigur der Ischtar, jene Göttin der Fruchtbarkeit, gegen die das Abenteuer von Gilgamesch und Engidu gerichtet ist.*2 Ischtar ist die Repräsentantin des ewigen Kreislaufs von Werden und Vergehen. Gegen diesen Kreislauf richten sich die Taten der beiden Helden - zuerst indem sie den Stier der Ischtar töten und später, als der eine den andern der Unterwelt wieder zu entreissen versucht - , und das ist, um wieder zu Jahnn's Nachzeichen des alten Mythos zurückzukehren, auch der Grund, warum nur homosexuelle Paare, also unfruchtbare Verbindungen, für den Nachvollzug der alten Legende in Frage kommen. Die "Zwillingsbrüderschaft", die sakrale Homosexualität richtet sich gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen; und da das eine, das Vergehen, nicht verhindert werden kann, richtet sie sich vor allem gegen das Werden, gegen das Geborenwerden, gegen das Mütterliche als Repräsentanz des ewigen Kreislaufs, der Schöpfungsgesetze. Für Frauengestalten wird

*1 : "Niederschrift II" S.684

*2 : Hans Wolfheim geht auf die Ischtar-Komponente ausführlich im Kapitel "Ueber einige Konstellationen in 'Fluss ohne Ufer' " seines Buches : "Hans Henny Jahnn.Tragiker der Schöpfung" (S.69 ff)ein

in Jahnns Werk nicht ohne tiefere Bedeutung bisweilen dieselbe Terminologie verwendet, wie sie für den Bereich des "Kreislaufs des Fürchterlichen" zur Anwendung gelangt. So wird etwa die "Gleichgültigkeit", die wir als Verhalten des Schöpfungsprinzips gegenüber den Geschöpfen kennen gelernt haben, von Frauen selbst für sich verwendet.

"Einmal versinken wir Frauen in die erzwungene Gleichgültigkeit aller heimgesuchten Menschenweiber," *1

sagt Ebba Rantzow in "Die Trümmer des Gewissens" zu ihrem Sohn. Und über Oliva, die Geliebte von Horns Mörder Ajax, steht in der "Niederschrift" :

"Gewiss, auch jene selbstzufriedene Gleichgültigkeit zeigte sich, jener Einheitsstempel der Natur, der allen schwangeren Frauen aufgeprägt ist : die Gewissheit, dass sie in die Kette der Generationen als Glied eingeschmiedet sind." *2

Die weiblichen Figuren, gegen die sich in den Werken Jahnns die "Zwillingsbrüderschaft" mehr oder weniger richtet - Signe in "Perrudja", Ellena und Gemma in "Fluss ohne Ufer" und undeutlicher Sigurd in "Jeden ereilt es" - sind so als Verkörperungen der Ishtar ebenfalls in den mythischen Bereich einbezogen.

Unter einem einzigen Aspekt können Frauen als Mütter in Jahnns Dichtung positiv in Erscheinung treten : wenn sie geniale Menschen für eine neue Generation gebären. Deshalb, weil sie in Nikolaj, dem Sohn des Genies Horn, einem zukünftigen Genie das Leben schenkt, ist vielleicht Gemma in "Fluss ohne Ufer" - vor allem in "Epilog" - positiver gezeichnet als andere Frauengestalten und wird sogar für würdig befunden, spezifisch jahnnsche Ansichten über Ehe und Liebe zu verkünden. Die Hoffnung auf künftige "Genies" mag auch der Grund sein, warum sich Jahnn schliesslich doch mit dem Schicksal abgefunden hat, dass ihm ein **Sohn** versagt blieb, schreibt er doch von seiner Tochter - und damit nähern wir uns unweigerlich wieder dem oftmals skurrilen Tatbestand der durchgehaltenen Uebereinstimmung von Dichtung und Leben bei Jahnn - :

"Signe ist ein Mädchen, klug, wild, befruchtbar, ein Wesen, das Anmut und Genie weitertragen kann, in eine andere, spätere Zeit hinein." *3

Dieser Ausnahmefälle ungeachtet ist 'gegen den Tod kämpfen, indem man gegen die Geburt kämpft' die Maxime Horns aus "Fluss ohne Ufer",

*1 : "Dramen II" S.829 *2 : "Niederschrift II" S.632

*3 : Brief an Klaus von Spreckelsen vom 4.2.1951 Vgl.dazu z.B. die Worte von Hans Heinrich zu Anne, "Hans Heinrich", "Dramen I" S.287 : "Vielleicht versinke ich an dir vollends, dass du mir einen Knaben gebierst, in dessen fernen Leben wir erst unsere Erlösung finden, weil wir seiner Kraft vertrauen und unserer Schwachheit ein Trost gegeben ist, der uns nicht peitscht."

denn :

"die Natur rechnet mit der Vernichtung. Sie will die Vernichtung, denn sie hat die Geburt eingerichtet." *1

Unter diesen Bedingungen bleibt dem Menschen in Jahnn's Welt,

wie wir bereits gesehen haben, nur der eine Ausweg :

"Er kann seinen Samen auf die Erde fallen lassen - das ist das einzige, was er gegen die Schöpfung vermag." *2

Aber nicht nur in dieser Hinsicht richtet sich die Zwillingsbrüderschaft der sakralen Homosexualität gegen den Tod; in einem weiteren Sinn ist sie ein "Todesbündnis"*³ : sie soll über den Tod des Einzelnen hinaus nicht nur mythisch, sondern auch praktisch Bestand haben und verpflichtet den Ueberlebenden, dem Toten die letzte "Sicherheit" zu gewährleisten : ein möglichst langes "Ausscheiden aus dem Kreislauf"*⁴, wie Tutein es als letzten Liebesdienst von Horn verlangt, und wie es immer wieder, in praktisch allen Werken Jahnn's, durch die archaischen Bestattungsbräuche mit dem Zweck einer möglichst langen Grabruhe, dokumentiert wird. "Fluss ohne Ufer" ist für das Motiv der "Zwillingsbrüderschaft" auch dadurch exemplarisch, als in diesem Werk auch die dritte Möglichkeit des Widerstandes gegen den "Kreislauf" neben dem Verhindern neuer Geburten und der Sicherung der gegen die Verwesung gerichteten sicheren Grabruhe ausführlich dargestellt ist : das zeitweilige Ausscheiden aus dem "Kreislauf" im sexuellen Experiment der "Ausschweifung". Es ist hier konkret der Versuch Tuteins und Horn's, tatsächlich "Zwillingsbrüder" zu werden, indem sie sich zunächst schwer verletzen und dann sogar durch einen Arzt das Blut gegenseitig austauschen lassen. Horn schildert den Zustand während der von ihm selbst so genannten "Ausschweifung" folgendermassen und macht deutlich, dass die Handlung von den Beteiligten bewusst als gegen den "Kreislauf", gegen Werden und Vergehen gerichtet empfunden wird:

"Das Wunderbare jenes Zustandes : die Zeit zerschellt. Auch nicht das Bruchstück eines Ablaufs blieb in meinem Bewusstsein. Alles war gleichzeitig. (...) Die letzten Stunden dieses Tages und die der Nacht wurden aus dem Strom der Zeit herausgeschöpft und in das ewig Nichtseiende entleert ; sie leuchteten wie ein dünner Strahl aus Quecksilber." *5

Dieser Zustand konnte nicht von Dauer sein, die "Ausschweifung"

*1 : "Niederschrift II" S.109 (Horn zu Tutein) *2 : a.a.O. S.109

*3 : Hans Wolfheim, "H.H.Jahnn. Tragiker der Schöpfung" S.79 : "Der religiöse Aspekt der Zwillingsbrüderschaft ist aber ohne das Todesmotiv nicht zu denken...sie ist zwar auch ein Lebensbündnis, enthüllt sich aber in Wahrheit als ein Todesbündnis."

*4 : "Niederschrift II" S.158 : "...dass ich auf lange Zeit aus dem Kreislauf ausscheiden möchte..." *5 : "Niederschrift I" S.785

musste an dem unerreichbaren Ziel, das sie sich gesteckt hatte, scheitern. Tutein stellt später resigniert fest :

"Mehr wird uns nicht zugeteilt. Besseres hat die Natur nicht für uns. Wiederholungen, das ist der Ausweg. Aber man wiederholt nicht die Reise zu den Gletschern der Seele." *1

In anderer Hinsicht aber wurde das Experiment, vor allem das des Blutabtausches, von den Beteiligten als geglückt angesehen : einmal darin, dass jetzt beide davon überzeugt waren, dass durch den Bluttausch die Schuld Tuteins an der Ermordung Ellenas, der Geliebten Horns, halbiert sei. Tutein konnte jetzt sagen:

"Du hast endlich deine Seele und deine Eingeweide mit meinem Blut überschwenkt; ergo, du trägst die Hälfte meiner Schuld, und wir beide sind gleich gut oder schlecht. - Mir ist eine Last genommen." *2

Andererseits glaubten Horn und Tutein jetzt daran, dass jener Wunsch erfüllt sei, den Horn mit folgenden Worten geschildert hatte :

"Das Begehren unserer Liebe strebte nach jenem seltsamen fleischlichen Wunsch, dass wir Zwillingbrüder würden." *3

Wenn wir uns fragen, was wohl der tiefste Grund für dieses Motiv der "Zwillingbrüderschaft" - jetzt einmal abgesehen von Jahns Theorie der mythischen Verhaltensmuster - sei, so stossen wir auf den seltsamen Umstand, dass diese Konstellation höchst wahrscheinlich eine narzisstische ist. Wie Freud feststellt, "liegt die homosexuelle Objektwahl ... dem Narzissmus näher als die heterosexuelle. Wenn es dann gelingt, eine unerwünscht starke homosexuelle Regung abzuweisen, so ist der Rückweg zum Narzissmus besonders leicht." *4 Wenn wir das zur anfänglich skizzierten extrem starken Ichbezogenheit von Jahns Werk in Beziehung setzen und auf die verschiedenen "Zwillingbrüderschaften" in seiner Dichtung anwenden, so entlarvt sich der immer wieder geäußerte Wunsch seiner Figuren nach einem "Zwillingbruder" als ein narzisstischer. Horn selbst bringt nämlich im Zusammenhang mit dem Blutabtausch die Rede auf den Narzissmus und bestätigt damit indirekt wieder einmal, dass seinem Schöpfer psychoanalytische Erkenntnisse sehr wohl bekannt gewesen sein müssen :

"Narziss verliebte sich in sein Spiegelbild, so wird berichtet. Wir alle gleichen ihm. Unsere Liebe zu uns selbst ist grenzenlos. (...) So sehr wir die Vollkommeneren beneiden, so wenig wünschen wir, mit ihnen zu tauschen. (...) Nur gelegentlich bedarf es der Spiegelscheibe nicht, damit das Bild dem Betrachter entgegentritt: wenn ein Zwillingbruder den anderen anschaut. Er kann von einem fremden Körper sagen:

*1 : "Niederschrift I" S.792 *2 : a.a.O. S.815 *3 : "Niederschrift II" S.207
*4 : "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Erste Folge" S.411

das bin ich.(...)...jene Gleichheit begehrten wir..." *1

Hier, so möchte man meinen, findet sogar die von uns immer wieder dokumentierte Gleichheit der Anschauungen der verschiedenen jahnnschen Figuren - die Figuren selbst bemerken es ja - noch eine mythische Erklärung : als "Zwillingsbrüder" sind sie sich so sehr gleich, dass Horn von ihnen sagen kann:

"Hat es ihn gelüftet, ein Rind zu stehlen, kann er zu seinem Bruder sagen : Du Dieb ! - , denn er weiss, es hat auch jenen gelüftet." *2

Der Nachweis des narzisstischen Ursprungs der "Zwillingsbrüderschaft" lässt sich nicht nur aus "Fluss ohne Ufer" erbringen, wenn es dort auch am deutlichsten zum Ausdruck kommt. In "Die Trümmer des Ge-wissens" kann Arran zu seiner Freundin Lucie, nachdem diese ihn dabei überrascht hat, wie er sich im Spiegel nackt betrachtet hat, sagen :

"Ich habe zum ersten Male von ganzer Seele einen Menschen geliebt." *3

Und in "Jeden ereilt es" bekennt Matthieu mit Bezug auf die "Zwillingsbrüderschaft" zu Gari überdeutlich:

"Ich liebe mich selbst, weil das Selbst Gari liebt." *4

Das Motiv des Narzissmus in Verbindung mit der "Zwillingsbrüderschaft" findet in der Gestalt der Engel, von denen im nächsten Abschnitt die Rede sein wird, eine weitere Steigerung.

Im Hinblick auf den Blutabtausch in "Fluss ohne Ufer" gibt es aber noch eine andere Beobachtung, die auf eine grundlegende Komponente des homosexuellen Verhältnisses überhaupt hinweist, nämlich auf die immer mit ihr zusammenhängende Gewalttätigkeit, die Marion Luckow auch das "Satanische"*5 nennt. Beim Blutabtausch und in der "Ausschweifung" äussert es sich in der gegenseitigen Verletzung und stellt diese Handlung damit in eine lange Reihe ähnlicher Verletzungen, die sich in den Werken Jahnns homosexuelle Freunde gegenseitig beibringen. Wie nichts anderes dokumentiert letztlich dieses "Verbrecherische" den Sieg der weiblichen, mütterlichen Liebe der Ischtar-Welt und damit des Kreislaufs von Werden und Vergehen über das homosexuelle Bündnis der Gilgameschwelt, denn in ihm wird sichtbar, dass ein solches Männerbündnis unfruchtbar, un-

*1 : "Niederschrift II" S.208 *2 : a.a.O. S.208 *3 : "Dramen II" S.869
*4 : "Jeden ereilt es" S.70 *5 : "Die Homosexualität in der literarischen Tradition. Studien zu den Romanen von Jean Genet" Die These von Frau Luckow lautet : (S.4) : "Eine poetisch wirksame Darstellung der Homosexualität ist immer zugleich eine Liebesgeschichte mit sakralen oder satanischen Zügen." "satanisch" ist nach einer Anmerkung synonym zu "verbrecherisch". Marion Luckow belegt diese These anhand von Werken von Balzac, Proust, Gide, Thomas Mann (Rod in Venedig) und vor allem von Jean Genet.

befriedigend ist und einen Ausweg in der sadistischen oder masochistischen Gewalt suchen muss, da eine natürliche Erfüllung - sprich reale Vereinigung der Genitalien - in der Homosexualität ausgeschlossen bleibt. Jakob in "Pastor Ephraim Magnus" spricht dem Mütterlichen den Sieg zu, wenn er zu seiner Geliebten sagt :

"...ich gebe mich darin und erkenne an, dass es viel und un-menschliche Freude ist, ein Kind zu gebären und es zu tränken. Ich beneide dich, ich beneide dich." *1

Bereits aus diesem Zitat aus einer frühen Schaffensperiode Jahnns, in der die Homosexualität noch nicht so ausschliesslich wie in den späteren Werken die einzig mögliche Form einer Liebesbindung ist, lässt sich erahnen, worin der Hass auf das Weibliche in seinem Weltentwurf begründet liegt : im Neid auf die Mutterschaft, auf das Gebären neuen Lebens, das dem homosexuellen Bündnis versagt bleiben muss. Dass dieses emotionelle Moment letztlich stärker ist als das mehr rationale, dass mit neuem Leben immer auch neuer Tod geschaffen würde, zeigen Sätze wie jener, den Gari in "Jeden ereilt es" zu Matthieu sagt :

"Wenn du ein Loch hättest, wären wir seit langem ein Bein und Fleisch." *2

Solche Sätze reissen einen Abgrund auf und sind in ihrem schon pathologischen Symptomcharakter nicht geeignet, das Verständnis für Jahnns Dichtung zu fördern.

Das Motiv des gegenseitigen Verletzens Homosexueller wird im Bereich von Jahnns "Zwillingsbrüdermythos" zur Gebärde, zum Ritual, anhand dessen sich echte von falschen "Zwillingsbrüderschaften" unterscheiden lassen, und das für jedes dieser Bündnisse eine letzte Weihe bedeutet. Das symbolische Oeffnen des Körpers eines Homosexuellen lässt sich ausser bei den bereits angeführten Bündnispaaren Tutein/Horn ("Fluss ohne Ufer") und Matthieu/Gari ("Jeden ereilt es") auch für Ragnvald und Hein ("Perrudja"*3), Tutein und Georg ("Fluss ohne Ufer"*4) und viele andere nachweisen.

*1 : "Dramen I" S.80 *2 : "Jeden ereilt es" S.138

*3 : "Perrudja II" S.17/18 : "Hein erdachte nicht, was er tat. (...) Er sah bäuchlings an seiner Seite Ragnvald. Er stiess ihm einen kleinen Dolch in den Oberarm. Ragnvald schrie auf. (...) Es rann Blut. (...) Hein sagte: 'Nun ist auch das vorüber. Wir haben einander nichts mehr vorzuwerfen. (...) Ragnvald konnte sehr beruhigt sein. Ihm waren Rechte zugefallen. Er begriff.'"

*4 : "Niederschrift I" S.788 : "Er (Tutein) sagte : 'Unter dem Adler an meinem Rücken habe ich auch eine Narbe. Die hat mir Georg beigebracht. Eine Wunde. Wir waren noch sehr jung. Das ist lange her.'"

In den Rahmen des Verhältnisses der jahnnischen Figuren zum Tode gehört eine weitere Steigerung dieses Motivs, die ebenfalls weitgehend der unfruchtbaren Natur und dem Unerfülltsein der homosexuellen Beziehung entspringt : der Wunsch nach einem "Ineinanderhineinverwesen", nach einer völligen Vereinigung wenigstens der toten Leiber, wenn das doch den lebenden versagt bleiben muss. Im Zusammenhang mit den Bestattungsbräuchen in Jahnn's Dichtung werden wir auf dieses Motiv zurückzukommen haben. Deshalb möge hier ein einziges Beispiel genügen : Perrudja lässt seinen 'Blutsbruder' Hein von einem Geheimagenten bewachen, um seine "letzte Hoffnung, gemeinsam , gleichzeitig mit dem starken Menschen zu verwesen"*¹ nicht zu gefährden.

Dieses zuletzt genannte Motiv der 'ewigen Hochzeit' - in den frühen Stücken kommt es auch bei heterosexuellen Paaren vor - lässt sich allerdings nicht auf die Frustration des homoerotischen Bündnisses allein zurückführen, sondern muss in unserem Zusammenhang unbedingt auch als ein letztes Mittel gegen die Todesangst gesehen werden. Es erinnert aber auch daran, wie sehr Jahnn selbst seine Männerfreundschaften, vor allem jene zu Gottlieb Harms, als Nachvollzug des Gilgameschepos und als "Zwillingsbrüderschaft" gesehen haben muss, hat er doch selbst jene "letzte Hoffnung, gemeinsam mit dem starken Menschen zu verwesen" gehegt und es auch durchgesetzt, dass sie erfüllt worden ist.*² Die Freundschaft zu Harms - "das nachweislich grösste Ereignis meines Lebens"*³ nannte sie Jahnn - ist zweifellos im biographischen Sinn das eigentliche Urbild der jahnnischen "Zwillingsbrüderschafts"-Konstellation gewesen. Indirekt ist es Harms alias Engidu, dessen Tod Jahnn als Gilgamesch in der Verkörperung des Komponisten Horn in der "Niederschrift" betrauert. Auch der Umstand, dass sich die "Zwillingsbrüderschaft" immer wieder erneuert und die Verkörperungen des alten Mythos immer wieder neu erstehen - auch darauf wird im Zusammenhang mit Jahnn's Vorstellungen von einem Leben nach dem Tode zurückzukommen sein - lässt sich für Jahnn's eigene Ueberzeugung belegen. Am Ende der vierziger Jahre schrieb er an Yngve Jan Trede, dem er offenbar in seiner privaten "Zwillingsbrüderschaft" den seit 1931 vakanten Platz von Gottlieb Harms einräumen wollte :

*1 : "Perrudja I" S.527 *2 : wie bereits erwähnt liegt Jahnn auf dem Blankeneser Friedhof in einem Doppelgrab mit dem 30 Jahre früher verstorbenen Harms. *3 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnn" S.74/In einem Brief an K.v.Spreckelsen (14.7.50) schreibt Jahnn über eine Zeit seiner Jugend : "Es muss schon die Zeit gewesen sein, wo ich Romane und Dramen schrieb, wo meine Liebe zu Friedel(so nannte er Harms) das Unerschütterbarste in mir war."

"Die Vielheit wird sagen, dies sei kein Brief an einen **knapp** Sechszehnjährigen; - er ist in der Tat an einen Wiedergekommenen gerichtet ..." *1

Heinrich Christian Meier, der Jahn in dessen letzten Lebensjahren in Hamburg besucht hat, schreibt über eine andere aufschlussreiche Begebenheit :

"Bei einem Abendspaziergang in Blankenese fasste er mich plötzlich am Arm, blieb stehen und sagte : 'Was bin ich wirklich ? Ich frage mich oft, was ich damals war, zu Zeiten des Indienzuges von Alexander oder zu Zeiten Neros ? Was werde ich nach Jahrtausenden sein ?' und brach dann ab - 'Aber so darf ich wohl gar nicht fragen ?' setzte er bestürzt hinzu..." *2

Anhand der "Zwillingsbrüderschaft" und dazugehöriger weiterer Motive lässt sich wiederum zeigen, dass sich Jahnns dichterische Welt bis in mythische Konstellationen hinein praktisch nicht von den persönlichen Auffassungen des Dichters unterscheidet.

Das ist auch in einer weiteren Sphäre des Mythischen noch festzustellen, die eng mit der sakralen Homosexualität zusammenhängt : in der Zwischenwelt der 'Engel' und 'Dämonen', der unser nächster Abschnitt gewidmet sein wird.

Die 'Engel' : mythische Zwischenwelt

Mit dem vor allem in seinen späteren Werken bedeutsam werdenden Motiv der 'Engel' und 'Dämonen' scheint Jahn sich wieder dem biblischen Bilderkreis anzunähern, den er mit "Pastor Ephraim Magnus" verlassen hatte. Wie nachzuweisen sein wird, hat im Hinblick auf die allerletzten Werke ("Nacht aus Blei", "Jeden ereilt es") die Engellehre Swedenborgs Pate gestanden. Für "Fluss ohne Ufer", vor allem für den "Epilog" fällt vielleicht noch das Vorbild der Engel in den ebenfalls homoerotisch konzipierten Werken

*1 :Brief an Yngve Jan Trede vom 14.8.1949

*2 :Heinrich Christian Meier, "Hans Henry Jahn. Zu seinem 70. Geburtstag" S.48
Dass die Auffassung von einem mythischen Vorleben in Urzeiten für ein homoerotisches Liebespaar oder ein päderastisches Verhältnis nicht auf Jahn allein beschränkt ist, sondern irgendwie mit der Homoerotik als solcher zusammenhängen muss, zeigt etwa eine Stelle aus dem Brief, den Oscar Wilde an den einundzwanzigjährigen Lord Alfred Douglas Queensberry geschrieben hat, und auf Grund dessen der Dichter 1895 zu einer Zuchthausstrafe verurteilt wurde : "Deine zarte goldene Seele wandelt zwischen Passion und Poesie. Ich weiss, zur Zeit der Griechen warst Du Hyacinthus, den Apollo so wahnsinnig liebte." (zitiert nach "Lady Randolph Churchill. Das Leben der Mutter Winston Churchills in den Jahren 1895 bis 1921" von Ralph G. Martin. In Fortsetzung gedruckt von der "Neuen Zürcher Zeitung", Ausgabe Dienstag, 20. Juni 1972, Morgenausgabe No.282 Seite 30)

von André Gide und ganz entfernt vielleicht auch noch jenes der Engel bei Jean Cocteau^{*1} ins Gewicht. Gide jedenfalls wird als einer von ganz wenigen Dichtern und Denkern neben Leonardo da Vinci, Jeremias oder Klopstock - letzterer ebenfalls mit Beziehung zur 'Engellehre' - im Werk Jahnns namentlich erwähnt.^{*2} Wie für den ganzen Weltentwurf, so ist es auch im Hinblick auf die 'Engel' äusserst schwierig, bei Jahnns von einem direkten Vorbild zu reden, wie ja auch ein solches hier höchstens als Anstoss hätte wirken können, dem dann die nachweisbare, langsame Entwicklung von Jahnns 'Engellehre' gefolgt wäre. Dieser Anstoss hätte mit Bezug auf "Fluss ohne Ufer" durch "Les Faux-Monnayeurs" von André Gide erfolgen können - der Roman wird im "Epilog" genannt^{*3}. Auf einen Anstoss von aussen weist auch der Umstand, dass das Motiv des 'Engels' als eines der ganz wenigen im Weltbild Jahnns überhaupt, erst mit der Trilogie zum ersten Mal erscheint.

Das merkwürdige Zusammentreffen des Engelmotivs mit der Homosexualität bei Cocteau, Gide und Jahnns drängt jedoch die Frage auf, ob die Figur des Engels nicht unabhängig von literarischen Vorbildern irgendwie mit der Homosexualität als solcher zusammenhängen könnte oder doch einer homoerotischen Konstellation besonders angemessen ist.

Wenn wir von Marion Luckow die These übernehmen, dass "eine poetisch wirksame Darstellung der Homosexualität ... immer zugleich eine Liebesgeschichte mit sakralen oder satanischen Zügen"^{*4} sei - eine These, die wir aus den bisherigen Darlegungen voll zu bestätigen vermögen - so wären die 'Engel' bzw. die 'Dämonen' ein Indiz für den sakralen bzw. satanischen Charakter der Homosexualität. Dazu käme noch, dass Jahnns nach Luckow ähnlich wie Thomas Mann^{*5} und Oscar Wilde (und anders als Jean Genet) die Homosexualität "als Laster, als Schuld" darstellt, die "nur durch die Intensität der Empfindung verzeihlich"^{*6} ist. Das gilt auch für Gide^{*7} und

*1 : mit Cocteau war Jahnns in den letzten Lebensjahren persönlich bekannt. Für das Engelmotiv vgl. vor allem : "L'ange Heurtebise", Gedichtzyklus 1925

*2 : "Epilog" S. 81/2 und S.97 *3 : S.81/82 : "Er (Nikolaj) hatte vor kurzem den Roman 'Die Falschmünzer' von André Gide gelesen."

*4 : "Die Homosexualität in der literarischen Tradition. Studien zu den Romanen von Jean Genet" S.4 *5 : Marion Luckow bezieht sich hierbei auf "Tod in Venedig". *6 : a.a.O. S.76 - 82

*7 : M. Luckow bestätigt das S.57 Wie für Gide war auch für Jahnns eine homosexuelle Handlung unerträglich, wenn er sie bei andern sah. W. Muschg erzählt er : "Dazu kam seine (ein Gönner Jahnns nach dem 1. Weltkrieg) Homosexualität, die uns, wie wir ihm immer wieder sagten, schnuppe gewesen wäre, wenn er sich nicht ein schmutziges, dummes Scheusal von Handwerksburschen ... zugelegt hätte!" (S.137)

und sicher auch für Cocteau, den Marion Luckow nicht in ihre Untersuchung einbezogen hat. Wenn also diese Dichter die Homosexualität trotz ihres Eintretens dafür als Laster empfinden, so geben sie den 'lasterhaften' homosexuellen Figuren - vielleicht unbewusst - eine 'reine' Kontrastfigur mit auf den Weg, um den Verstoß gegen eine gesellschaftliche Tabuisierung, der sie sich im letzten eben doch nicht entziehen können, zu neutralisieren. Der 'Dämon' dagegen würde dann wiederum - jedenfalls bei Jahnns wird das deutlich - in einer homoerotischen Konstellation zum Engel stehen und das Faszinierend-Verbrecherische verkörpern. Andererseits stellt natürlich der 'Engel' auch eine idealisierte, mythisch überhöhte dichterische Verkleidung des angebeteten Jünglings dar, eine poetische Umschreibung, wie sie in der Lyrik ja auch für den heterosexuellen Bereich geläufig ist.

Das bisher Erörterte läßt aber den Einfluss Swedenborgs unberücksichtigt und ist auf jeden Fall nur ein Aspekt, unter dem wir Jahnns 'Engellehre' betrachten können. Abgesehen davon, dass das dichterische Bild des 'Engels' wohl kaum restlos deutbar ist - das gilt sowohl für die 'Engel' bei Jahnns als auch für jene bei Gide oder Cocteau - und die Homosexualität immer nur gewissermaßen den biographischen Anstoß für eine mythische Welt dieser Art gegeben hat, geht die 'Engellehre' in den letzten Werken Jahnns in wesentlichen Punkten weit über Gide und Cocteau hinaus und läßt sich - vor allem in ihrer Beziehung zum Leben nach dem Tode - nur noch schwer mit den poetischen Bildern der beiden Franzosen vergleichen.

Der Umstand, dass Jahnns 'Engellehre' in seinem Spätwerk eine Entwicklung durchgemacht hat, bringt es mit sich, dass die Vorstellung von 'Engeln' und 'Dämonen' noch weniger als andere Themen und Motive im jahnnschen Werk auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden kann. Da seine 'Engellehre' eng mit dem Todesproblem verknüpft und deshalb in unserem Zusammenhang von grosser Bedeutung ist, bleibt es uns so nicht erspart, Jahnns Gedankengängen über 'Engel' und 'Dämonen' von Anfang an bis ans Ende zu folgen.

Der Meinung von Hans Wolfheim, dass bei Jahnns "Engel und Dämonen Repräsentanten des Weltgesetzes und zugleich Repräsentanten der Ereignisse"*¹ seien, können wir uns für einmal nicht anschliessen. Eher teilen wir hier die Ansicht von Walter Muschg, der die 'Engel'

*1 : "Hans Henny Jahnns. Tragiker der Schöpfung" S.45

als Weiterentwicklung der "nordischen Naturdämonen in der 'Niederschrift' "^{*1} ansieht. Tatsächlich treten in Jahnns Werk zum ersten Mal in "Fluss ohne Ufer" 'Engel' auf. Sie stehen die ganze Romantrilogie hindurch, seit ihrer ersten Erwähnung im vieldeutigen Satz "Verwandlungen wie im Angesicht des mordenden Engels"^{*2}, in Beziehung zum Mörder und späteren "Zwillingsbruder" Alfred Tutein. Er ist es, dem als erstem im Werk Jahnns ein 'Engel' zugesellt wird. Es scheint, dass um Tuteins Sühne für den Mord an Horns Verlobter Ellena sein 'Engel' mit seinem 'Dämon' ringt. So heisst es von Tutein kurz vor dem Experiment des Bluttausches, das seine Schuld halbieren sollte :

"Seine Seele war nass vom Schweiss der Gedanken. Er rang mit einem jener Engel, von denen man sagt, dass sie die Anordnungen des göttlichen Willens mitteilen, wenn in höchster Besessenheit ein Mensch, jenseits der Abtrünnigkeit, das Gedankenwerk der Harmonie durchbricht. Sie stellen sich nicht ein als Feinde. Sie drohen nicht mit der Verdammnis. Die Gegner, die sie suchen, sind von der gleichen Art wie sie, für keinen Urteilspruch erreichbar, beschwingt, mit Flügeln, mit schwarzen nächtlichen Flügeln." ^{*3}

Die Stelle ist schwer zu enträtseln; vielleicht aber lässt sich daraus folgern, dass Tutein zu diesem Zeitpunkt noch mit dem 'Engel' mit den "schwarzen nächtlichen Flügeln", also mit dem 'Dämon' identisch sein muss, denn es heisst ja, dass er, Tutein selbst, mit dem 'Engel' "rang". Wenig später heisst es von Tutein noch :

"Ich glaube, er bezwang den Engel. Es wurde ihm ein Gedanke einge-flüstert." ^{*3}

Die Frage, ob Tutein mit seinem 'Dämon' identisch ist - und später mit seinem 'Engel' identisch wird - ist nicht sicher zu beantworten. Die Methode, aus der 'Engellehre', wie sie in "Jeden ereilt es" deutlich wird, Schlüsse auf die 'Engel' in der "Niederschrift" zu ziehen, würde zwar zu Resultaten führen, könnte aber der dichterischen Welt von "Fluss ohne Ufer" nicht gerecht werden, da die 'Engel' nach Abschluss der Trilogie einem bedeutsamen Wandel unterworfen waren. Um auf das letzte Zitat aus der "Niederschrift" zurückzukommen : jener "Gedanke", der Tutein "einge-flüstert" wurde, ist, wie sich später herausstellt, die Idee des Bluttausches. 'Engel' und 'Dämonen' haben also die Freunde zu ihrer letzten "Ausschweifung" verleitet.

*1 : "Nachwort zu 'Epilog' " S.419

*2 : "Das Holzschiff" S.127

*3 : "Niederschrift I" S.800

Noch eine andere Begegnung geht in "Fluss ohne Ufer" auf das Konto von 'Engel' und 'Dämonen' : jenes seltsame Zusammentreffen des jungen Horn-Sohnes Nikolaj mit dem Mörder seines Vaters, Ajax von Uchri, der sich jetzt als Alfred Tutein ausgibt, und den der Leser offensichtlich auch als eine Art Wiedergeburt Tuteins auffassen soll. Auch diese Begegnung in einem einsamen Landgasthof führt, darin stimmt sie mit der ebenfalls von 'Engel' und 'Dämonen' herbeigeführten Handlung des Blutabtausches überein, zur Sühne für einen Mord. Während im früheren Fall die Schuld am Mord Ellenas zwischen dem Mörder und einem Angehörigen des Opfers geteilt wird, sühnt Ajax-Tutein den Mord an Gustav Anias Horn durch den "Symbiose"-Vertrag, der ihn verpflichten soll, für den Sohn des Opfers eine Art Patenschaft zu übernehmen.

Dieser Funktion der 'Engel' als mahnende und zur Sühne rufende Begleiter eines homoerotischen Männerbündnisses entspricht auch ihre Beschreibung in der "Niederschrift". So werden sie immer wieder als "männliche Wesen" bezeichnet, und die Frage, ob es auch weibliche 'Engel' gebe, verneint Tutein ausdrücklich.*1

"Die Engel wollen den Menschen zum Guten überreden",

heisst es von ihnen,

"ihr Wirken ist die Lehre, der Ringkampf des Geistes. Vergeblichkeiten. Das Gute hat keinen Platz in der Natur." *2

Wenn aber das Gute "keinen Platz in der Natur" hat - in der Vorstellung vom Mitleid ist uns diese These immer wieder begegnet -, und die 'Engel' den Menschen "zum Guten überreden" wollen, wenn sie - ihre "Einflüsterung" der Idee vom Blutabtausch als Ausbrechen aus den Schöpfungsgesetzen zeigt das ebenfalls - gegen die Schöpfungsgesetze agieren, wie könnten sie dann, wie Wolfheim annimmt, "Repräsentanten des Weltgesetzes" sein ?

Sie "sind Männer und feiger als die Unterirdischen", *3

schreibt Horn ausdrücklich von ihnen. Sie stehen ganz auf der Seite des Menschen und raten ihm, wie er sich des "Fürchterlichen" erwehren kann.

Das bestätigt indirekt auch die weitere Entwicklung der 'Engellehre' nach dem "Fluss ohne Ufer". Diese Entwicklung führt nämlich, um das

*1 : "Niederschrift II" S.75 : " 'Wenn sie ((die Seele)) liebt', sagte ich, ' wenn sie es ist, die liebt, dann müsste es ja männliche und weibliche Seelen geben.' 'Du täuschst dich', antwortete er ((Tutein)), 'der Leib ist wohl zweierlei Gestalt, augenscheinlich; er ist zu einer bestimmten Funktion berufen. Die Engel alle sind männliche Wesen, niemand bezweifelt es; und wir alle lieben Hermaphrodit...' *2 : "Niederschrift I" S.596 *3 : a.a.O. S.596

Resultat bereits vorwegzunehmen, zu einer Vorstellung, nach der die Engel praktisch die 'Seele', der unsterbliche, überpersönliche Teil einiger weniger Auserwählter wären, jener Auserwählten nämlich, die als jeweils letzte Verkörperung eines mythischen Grundmusters in einer langen Reihe der Reinkarnation von genialen - das heisst aus der Sicht Jahnns schliesslich:homosexuell veranlagten - Menschen stehen.

Von den im Rahmen von Jahnns 'Engellehre' interessierenden Werken steht zeitlich das unter dem Eindruck der Freundschaft mit Yngve Jan Trede stehende Drama "Spur des dunklen Engels"*¹ dem "Fluss ohne Ufer" am nächsten. Darin wird die 'Engel'-Mythologie zum ersten Mal deutlich mit dem Geniekult in Beziehung gesetzt :

"Ich bin noch niemals einem Genie begegnet. Es wäre das erste Mal. Die Söhne der Engel sind selten", *²

sagt Schmucl zu dem als Genie dargestellten David, der als kompositorisches Wunderkind überdeutlich Yngve Jan Trede nachgebildet ist.*³

Das nächste Werk Jahnns, das die 'Engel'-Thematik wieder aufnimmt, ist das 1955 erschienene Drama "Thomas Chatterton"*⁴. Hier erscheint erstmals bei Jahn ein 'Engel', Aburiel genannt, als solcher auf der Bühne und gibt sich als Beschützer der Titelgestalt zu erkennen :

"Es ist meine Bestimmung, dass ich dir zugetan bin." *⁵

Man erinnert sich unwillkürlich der "Symbiose" aus dem "Epilog",*⁶ wenn Aburiel dann fortfährt :

"...Ich kann dir kein Geld geben, kann dir nicht mit einfachen Mitteln beistehen. Nicht mein Wille hindert mich daran, weder Geiz noch eine Lebensregel. Ich besitze nichts.(...) Ich liebe dich, freilich auf meine Weise, die dich zu nichts verpflichtet. Ich fordere nichts..." *⁵

Der Engel ist auch in "Thomas Chatterton" einem Genie beigegeben, er ist machtlos und muss hilflos zusehen, wenn der Berufene, den er beschützen soll, von seiner Umwelt zugrunde gerichtet wird; nachdem Thomas sich vergiftet hat, sagt er :

"Wenn ein Achtzehnjähriger, der vom Genie berührt war, hungernd und ausgestossen erlischt, bleiben Schuldige zurück.(...)...erwartet ihr, dass der machtlose Engel, der den Berufenen beigegeben wird, Handel treibt, stiehlt, raubt, betrügt, euresgleichen niederschlägt, um ein wertvolles Leben zu retten ? Die Pflicht der Engel ist eine andere." *⁷

Eine weitere Wandlung erfährt die 'Engel'-Mythologie Jahnns, wenn wir

*1 : Das Stück erschien 1952 mit Musik von Yngve Jan Trede im wiedererstandenen Ugrino-Verlag Hamburg. *2 : "Dramen II" S.413 *3 : "Spur des dunklen Engels" erinnert übrigens in merkwürdiger Weise an "Saul.Drame en cinq actes"(1896) von Gide.
*4: handelt vom 'frühreifen' englischen Dichter Thomas Chatterton (1752 - 1770)
*5: "Dramen II" S.645 *6 : "Epilog" S.186 ff. *7 : "Dramen II" S.748

uns zunächst noch auf das dramatische Schaffen des Autors beschränken, in "Die Trümmer des Gewissens - Der staubige Regenbogen". Ausser dass hier die "dunklen, gütigen gefallenen Engel"*1, also die bis anhin etwas in den Hintergrund getretenen 'Dämonen' wieder an Bedeutung zu gewinnen scheinen und in positivem Lichte gesehen werden ("gütig"), werden jetzt auch Menschen, so der Indianerjunge Tiripa, 'Engel' genannt.*2 Im übrigen stehen in diesem apokalyptischen Stück gegen die Atombombe die 'Engel' nicht so sehr im Mittelpunkt wie in den beiden vorausgegangenen.

Ganz anders verhält sich das mit dem epischen Komplex "Jeden ereilt es", von dem ein Teil unter dem Titel "Die Nacht aus Blei" 1956 separat erschienen ist, und der etwa gleichzeitig mit den letzten Stücken entstanden sein muss (1952 - 1959). In diesem Werk, vor allem in den Fragmenten, an denen Jahnns wahrscheinlich bis in seine letzten Tage noch gelegentlich gearbeitet hat, führt er seine 'Engellehre' folgerichtig weiter. Das bedeutet, dass nun die 'Engel' mit den 'Bluts- oder Zwillingsbrüdern', denen sie bis anhin nur zugeteilt waren, identisch werden.

Zunächst haben auch die 'Engel' von "Jeden ereilt es" die gleichen Eigenschaften wie jene in den andern Spätwerken Jahnns : sie sind machtlos :

"Vergeblich mahnen uns die Engel, die uns zuweilen stumm berühren, nicht mit uns zu kargen. Auch die dunkleren Dämonen vermögen fast nichts über uns. Aber sie sind da." *3

Sie sind männlichen Geschlechts :

"Wenn wir sie auch nicht mehr sehen, nicht ihre starke männliche Zärtlichkeit..."*4

und sie sind einem homoerotischen Liebespaar, einer 'Zwillingsbrüderschaft' (Gari und Matthieu) zugeteilt. Bald aber tauchen immer befremdlichere, schwer verständliche Formulierungen im Zusammenhang mit den 'Engeln' auf; so wenn Matthieu zu Gari sagt :

"Was da neben mir sitzt, das bist du - doppelt zwar - etwas sehr altes, beinahe Ewiges ist dabei - die innere Form, die dich begleitet.- " *5

Narzisstischer 'Zwillingsbrüdermythos' und 'Engel'-Mythos verstricken sich im Folgenden zu einem nur noch schwer entwirrbaren Knäuel.

Matthieu sagt im Gespräch mit seinem 'Engel' :

*1 : "Dramen II" S.917/18 : (Arran erinnert sich eines Schulkameraden)"Ich fürchtete mich davor, dass er mich eines Tages ansprechen würde und sagen könnte so bin ich, so ist der Mensch, ganz allein mit sich, ohne einen anderen Freund als sich selber. So bist du auch..... Und es wäre mir gewesen, als ob ein dunkler gütiger gefallener Engel zu mir gesprochen hätte." *2 : a.a.O.S.806 *3:"Jeden ereilt es" S.10 *4 :a.a.O. S.10 *5 : a.a.O. S.80

"Gari, das bin ich, das ist der Urtext von mir, mein zweites Fleisch, meine bessere Gestalt. GARI (*1) ist auch DEIN Bruder, DEINES Wesens besserer Bruder - DEINER langen Dauer längere Dauer. Garis Engel ist der schönere Engel. Wir sind Teile von ihnen. DU lachst spöttisch ? - Wendest DICH ab ? - Meine Gestalt wendet sich von mir ab, weil ich sie beleidigt habe ? Bleib ! - Ich wohne in mir, ich verharre in mir." *2

Das Puzzlespiel könnte bleibig weiterzitiert werden. Wenn wir einige Kernpunkte aus dem offensichtlich nicht immer ganz zuende Redigierten zusammenstellen, so ergibt sich folgendes Bild : Die 'Engel' sind die "Gestalt", die "Substanz"*³ des "Berufenen". Der Mensch ist "gedoppelte Form"*³, der 'Engel' überlebt den Menschen als vom "Fleisch" gelöste "Gestalt" :

"Unsere Gestalt würden sie für sich behalten, weil sie länger dableiben, als wir sein können." *4

Die Engel sind nicht unsterblich, sie sind nur "beinahe ewig"*⁵, sie "bleiben länger da"*⁴. Die Vorstellung gipfelt in folgender, von Gari vorgetragener und fast wie ein Glaubensbekenntnis formulierter 'These' :

"Ich glaube an die Existenz des Fleisches, Matthieu - und daneben an diese Wesen neben uns, die uns eines Tages, wenn wir dünn wie Seidenpapier geworden sind, zusammenfalten und unter den Kasten für ihre goldenen Armringe legen." *6

Damit wird der Mensch zu einem "Gehäuse, das sie (die 'Engel') aus Uebermut eine Weile bewohnten." *7

Der Vollständigkeit wegen wollen wir hier auch schon jene Szene aus "Jeden ereilt es" anführen, die explizit aufzeigt, wie die 'Engel' schliesslich in enger Anlehnung an Swedenborgs Engellehre in Beziehung zu einer Art 'Jenseits' gebracht werden. In einem der nachgelassenen Fragmente heisst es von Gari und Matthieu, dass sie, nachdem sie vom Tode wieder auferstanden sind, auf einer langen Strasse gehen und vor sich "zwei Gestalten, die sich genau wie sie selbst untergehackt hielten"*⁸ erblicken. Gari und Matthieu nähern sich den beiden andern Wanderern neugierig. Als sie näher herangekommen sind, bemerken sie, dass die beiden Gestalten vor ihnen nackt sind. Matthieu sagt :

"Gari, es sind die Engel. Ich erkenne dich in dem einen."

und Gari antwortet :

"Ja, ... du hast recht, ich erkenne dich in dem anderen." *9

*1 : die 'Engel' werden im Gegensatz zu den Menschen gross geschrieben und angesprochen. *2 : "Jeden ereilt es" S.70 *3 : a.a.O. S.77 : "Aber ich wusste doch, ... dass keine Ungehörigkeit, kein Vergehen seine Substanz, wie sie mir erschienen war und nun neben mir sass, verändern konnte. Dass Gari diese gedoppelte Form war..." *4 : a.a.O. S.84 *5 : siehe vorangehende Seite, Anmerkung 5 *6 : a.a.O. S.115 *7 : a.a.O. S.85 *8 : a.a.O. S.234 *9 : a.a.O. S.234

Weiter heisst es :

"...sie streckten die Arme aus, senkten sie auf die Schultern der Engel. Aber im gleichen Augenblick waren sie verschwunden, denn auf der Strasse schritten jetzt Arm in Arm Gari und Matthieu, doch nackt wie vorher die Engel.(...) 'Das sind wir also ! ' sagte Gari, 'das ist das Unveränderbare - das sich nur langsam Verändernde.' " *1

Wir verzichten vorerst auf eine Kommentierung und stellen dem Zitierten einige Exzerpte aus Swedenborgs Schriften gegenüber, um damit die nicht zu übersehende Aehnlichkeit augenfällig zu machen:

"Der Mensch verlässt, wenn er stirbt, sein Aeusseres und behält sein Inneres. Da nun der Mensch seine Liebe ist, und die Liebe seinem Geist innewohnt, so folgt, dass die Geschlechtsliebe bei ihm nach dem Tode so bleibt, wie sie innerlich bei ihm war..." *2

"...alle Engel sind Gefühle der Liebe in menschlicher Gestalt." *3

"Denn der Mensch ist seinem Gemüte nach ein Geist, und wenn er in der Liebe und Weisheit ist, ein Engel; weshalb er auch nach dem Tode, wenn er sein Aeusseres, das er aus der natürlichen Welt mit sich genommen, abgelegt hat, ein Geist oder Engel wird..." *4

"Man muss jedoch wissen, dass der Mensch nach dem Tode nicht ein natürlicher Mensch, sondern ein geistiger Mensch ist, gleichwohl aber sich als völlig ähnlich erscheint, und zwar so ähnlich, dass es ihm nicht anders vorkommt, als dass er noch in der natürlichen Welt sei; denn er hat einen ähnlichen Leib, eine ähnliche Gesichtsgestalt, eine ähnliche Sprache und Gedanken oder einen ähnlichen Willen und Verstand; er ist zwar in der Tat nicht der gleiche, weil er ein geistiger und daher inwendiger Mensch ist, aber der Unterschied zeigt sich ihm nicht, weil er seinen Zustand nicht vergleichen kann mit seinem vorigen natürlichen." *5

Stellen wir nun mit Swedenborg übereinstimmende und eigenständige Motive von Jahnn's 'Engel'-Mythologie kurz und ohne Anspruch auf Vollständigkeit zusammen, so erhalten wir folgendes Bild:

Jahnn stimmt mit Swedenborg darin überein, dass die Menschen ein Teil ihrer 'Engel' sind, dass die 'Engel' den Menschen überleben und den Körper "ablegen" ohne dass sich das dann noch Bleibende sichtbar vom früheren Zustand unterscheidet. Für beide Theorien gilt, dass die 'Engel'erotisch bestimmt sind und in irgend einer Form die Liebe zwischen zwei Menschen verkörpern sollen.

Unterschiedlich sind die Auffassungen in folgenden Punkten :

Während die 'Engel' Swedenborgs der heterosexuellen Liebe zugeteilt sind, und es daher männliche und weibliche 'Engel' gibt, misst Jahnn

*1 : "Jeden ereilt es" S.234 *2 : "Die Wonnen der Weisheit..."(s.Bibl.) S.83
*3 : "Die Wonnen der Weisheit" S.70 *4 : "Die Weisheit der Engel betreffend die göttliche Liebe und die göttliche Weisheit..." (s.Bibl.) S.93
*5 : "Die Wonnen der Weisheit" S.57/58

ja bekanntlich nur der homoerotischen Liebe unter Männern überirdische Bedeutung zu und kennt daher nur männliche Engel, die einer Männerfreundschaft zugesellt sind, und in die sich dieses Paar nach seinem Tode verwandelt. Swedenborgs 'Engel' sind rein geistige Wesen, wie er ja auch die Liebe als etwas Geistiges betrachtet, während Jahnns sich - offensichtlich wegen seiner Ablehnung des Dualismus Geist/Körper - nicht mit einem rein geistigen Wesen abfinden kann und deshalb eine hauchdünne 'Schicht Körper', eben jenes "Seidenpapierartige" als eine Art Kompromiss zwischen Materie und Geist zur Substanz der Engel macht.*1

Wenn wir Jahnns 'Engel'-Mythologie mit der Engellehre Swedenborgs in groben Zügen verglichen haben, so sind wir uns bewusst geblieben, dass damit nicht automatisch auch eine Übereinstimmung in den übrigen Vorstellungen zu erwarten ist. Vielmehr hat der vitalistisch-neuheidnische Weltentwurf Jahnns im Grunde genommen mit der Mystik des Geistersehers Swedenborg überhaupt nichts zu tun; dass Jahnns in seiner 'Engellehre' einige Vorstellungen Swedenborgs in seine Bilderwelt übernimmt, ändert nichts an dieser Tatsache.*2

Im übrigen ist die letzte Variante von Jahnns 'Engellehre', jene also, die offensichtlich auf Swedenborg zurückgeht, mit Vorsicht aufzunehmen, stützen wir uns doch dabei im wesentlichen auf "Jeden ereilt es", ein Werk also, dessen Fragmente gegen den ausdrücklichen Willen des Testamentsverwalters Walter Muschg nach dessen Tod herausgegeben worden sind. Diese Bedenken gelten jedoch nicht für die 'Engel', wie sie in den von Jahnns selbst noch publizierten Werken erscheinen. Diese Vorstellungen bestätigen sich nämlich auch weitgehend anhand von Jahnns Briefwechsel und machen deutlich, dass auch die 'Engellehre' durchaus mit den privaten Vorstellungen des Dichters übereinstimmt - ein Umstand, der ja schliesslich auch für Swedenborg zutrifft. So wird, um ein Beispiel herauszugreifen, Yngve Jan Trede in den Briefen Jahnns immer wieder in Beziehung zur 'Engel'-Mythologie gebracht. 1949 wünscht ihm Jahnns "die Brüderschaft eines Engels, sei er nun dunkel oder licht".*3 1947 hatte er ihn bereits einen "jungen männlichen Engel"*4 genannt, und 1948

*1: Zusammen mit dem Motiv des "Seidenpapiers" kommt übrigens bei Jahnns immer wieder das Motiv des Spiegels vor, auf dem der Mensch gewissermassen seinen Engel erblicken kann: "Wir, die wir wir sagen zwischen Amalgamschicht und Glas, dünner als Seidenpapier: nur der Schatten eines Traumes, des Traumes eines anderen" sagt Elia in "Die Trümmer des Gewissens" ("Dramen II" S.755). Auf die Vorstellung wird später zurückzukommen sein. Übrigens verwendet auch Jean Cocteau, unter anderem in seinem Film "Orphée" (1951) den Spiegel in ähnlichem Zusammenhang.

*2: Jahnns nennt Swedenborg in diesem Zusammenhang: "Epilog" S.131 und Brief an Helwig, 29.4.46, "Briefe" S.18 *3: 10.12.49 *4: an Gründgens, 5.12.47

hatte er geschrieben:

"Ich bin der Auffassung, dass Yngve im metaphysischen Sinne der Sohn eines Engels ist." *1

Bei solchen Ansichten - wir könnten noch mehrere Beispiele zitieren, wo Yngve als 'Engel' oder 'Sohn eines Engels' erscheint - ist es denn auch kein Wunder, wenn Jahnn später konstatieren muss, dass ihm die "Begegnung" mit Yngve "viel Ungemach und Zerwürfnisse bereitet" *2 habe: seine Freunde hatten offenbar kein Verständnis dafür, dass Jahnn seine dichterisch-mythologischen Phantasien in die Wirklichkeit transponierte, wie er dies ja nicht nur mit der 'Engellehre' getan hat. *3

Der Mythos vom reinen Knaben - sakrale Päderastie

Auch in dem eng mit der sakralen Homosexualität und der 'Engellehre' zusammenhängenden Motiv vom 'reinen Knaben' ist Jahnn nicht ohne - ihm sicher grösstenteils gar nicht bewusste - 'Vorläufer'. Der Komplex ist zu bekannt, als dass mehr als Stichworte nötig wären, um ihn in Erinnerung zu rufen: Mignon, der Knabe Lenker, Homunkulus und Euphorion bei Goethe *4, "The Picture of Dorian Gray" (1890) bei Wilde, der Knabe Elis bei Trakl, und andere Varianten des besonders zahlreichen Vorkommens im Expressionismus, in dem letztlich auch Jahnn's Motiv wurzelt.

Der "göttliche Knabe" *5 ist in Jahnn's Weltentwurf die Verkörperung des Vollkommenen schlechthin. Er ist der wahrhaft 'Auserwählte' in Jahnn's Vorstellung, auf den alle Forderungen seines "Neuen Menschen" bereits zutreffen. Nur auf den Knaben trifft eigentlich das zu, was Horn überschwänglich von Tutein behauptet:

"Er ist nicht männlich, er ist nicht weiblich, er ist befreundetes brüderliches Fleisch." *6

Der Knabe ist noch nicht entschieden, er ist noch nicht Opfer jenes Risses in der Schöpfung, der gnadenlos alles in männlich oder weiblich teilt, der Dualismus des Geschlechtlichen ist ihm unbekannt,

*1 : Brief an Fritz Weissenfels, 19.8.1948 *2 : "Tagebuch vom 1. bis 7. Juli 1951", 1.7.1951, S.845 *3 : Man könnte natürlich annehmen, dass für Jahnn das mythische Denken wie es für archaische Menschen - und nach gewissen neueren Theorien etwa Claude Lévi-Strauss' auch für den heutigen Menschen sein soll - eine Neuordnung von Erfahrungen, um diese zu bewältigen, sein könnte. *4: vgl. dazu Wilhelm Emrich, "Die Symbolik von Faust II" 3.Aufl. Frankfurt 1964, dort ist auch weitere Literatur zu diesem Thema angeführt. *5 : "Pastor Ephraim Magnus" "Dramen I" S.84 : "Jetzt erst weiss ich, wie göttlich Jakob in seinen ersten Zweifeln war." (Ephraim) vgl. auch a.a.O.S.75 : "Man soll nicht fragen, wenn ein wundervoller Knabe weint." (Jakob) und S.79 (Jakob zu Matthilde, nachdem sie sich dessen Freund hingeben musste) "Du bist niemals so heilig gewesen, wie ... da ein göttlicher Knabe dir gab." *6: "Niederschr.I" S.84

seine Liebe ist noch nicht auf "Fortpflanzung" ausgerichtet. Diese Kriterien lassen es zu, dass auch ein junges Mädchen an die Stelle des "göttlichen Knaben" tritt und genau so akzeptiert wird wie dieser (wir denken etwa an Jytte in "Armut,Reichtum,Mensch und Tier" oder an Buyana in der "Niederschrift").

Der Knabe ist auch dem Ursprung seiner Geburt und damit dem Ursprung des Lebens, dem ungeteilten Schöpfungsstrom, noch am nächsten. Er ist noch nicht durch das von Jahn als tragisch empfundene Altern gekennzeichnet:

"Es gibt nur ein Lebensalter, in dem wir appetitlich sind, die Jugend", *1

stellt der greise Arzt in der "Niederschrift" fest, als er zusammen mit Gustav Anias Horn vor der Leiche des verunglückten Taucherknaben Augustus steht. Während des ganzen Lebens "sehnen wir uns", wie Nikolaj im "Epilog" altklug feststellt, "immer wieder in das Halbunbestimmte, in das Vorgeburtliche, zum wenigsten Kindliche, in den Zustand der Unschuld zurück..."*2. Das sind nur andere Umschreibungen für jenen "Rhythmus der Knabentage", von dem Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus" gesagt hat, dass "unser Leben ... dazu da" sei, "dass wir in ihm sicher werden."*3

Die Vergöttlichung des Knaben, wie sie Jahns Werk durchzieht, entspringt - vom Einfluss der Homosexualität einmal abgesehen - dem Schmerz des Erwachsenen, nicht mehr jung zu sein; das unwiederbringlich Verlorene wird mit einer Aura der Verklärung, der Vergöttlichung umgeben, es wird mythisiert. Aus dieser nachträglichen Vergöttlichung vom Erwachsenen her ist es sicher - vordergründig - auch zu erklären, dass dem Knaben allein jene "Erlösung" in der Liebe zugestanden wird, die der erwachsene Mensch bei Jahn vergebens sucht oder nur in widernatürlicher "Abtrünnigkeit" zu finden glaubt. Den Erwachsenen, so folgert Jahn, muss jenes Gefühl, jene "Zärtlichkeit" abhanden gekommen sein, die eine wirkliche Liebe ermöglichen soll :

"Unsere Sinne sind grob, alles ist zu zart und zu fein für uns",

stellt Ephraim in "Pastor Magnus" gegenüber seiner Schwester fest, "Knaben, junge Knaben kommen eher drauf als wir. Sie sind noch zarter, ihre Glieder, ihre Bewegungen, ihre Haut und ihr inneres Gesicht. Ich meine das Unnennbare an ihnen, das wir nur küssen können - das sie über dem Fell eines weichen Tieres weinen macht, das ihre Seele mit Dingen füllt, weit über jeder Alltäglichkeit. Nur sie können noch wirklich lieben. Ich verstehe es garnicht(sic), weshalb wir älter werden müssen." *4

*1:"Niederschrift I" S.322 *2 : "Epilog" S.210/11 *3 : "Dramen I" S.137
*4: a.a.O. S.132

Viele Knabengestalten des jahnnschen Frühwerks können es nicht nur "garnicht" verstehen, dass sie älter werden müssen; im orgiastischen Selbstmord entziehen sie sich der Todesangst, die, wie wir gesehen haben, immer in enger Beziehung zum Aelterwerden steht. Dazu sagt der Dichter Hans in "Des Buches erstes und letztes Blatt" :

"Wenn Knaben sich um die Zeit der Reife erschiessen oder ertränken, weil sie sich nicht besudelt fühlen wollen von der Erkenntnis einer unmenschlichen Lust, deren Sein uns den Weg in eine nicht zu erträumende Ferne weist, so kann ich nur danken und lobsingen ihrem Schicksal, das sie zur Zeit ihrer grössten Vollkommenheit ewig machte, sie mit der fleischlichsten Ueppigkeit für den Himmel aufhob." *1

So gehört der 'reine Knabe' dadurch, dass er zwecklos liebt, sich "besudelt" fühlt durch die "Lust", die "den Weg in eine...Ferne weist", jener Sphäre des Gilgamesch an, die sich der Ischtarwelt widersetzt, er besitzt, um die Termini Jahnns aufzugreifen, nur "Geschlechtstrieb" oder noch nicht einmal einen solchen, auf keinen Fall aber ein "Zeugenwollen"; der 'reine Knabe' wird damit wiederum zum Symbol des Widerstands gegen den "Kreislauf", gegen den Tod. Als mythisches Bild wird der 'reine Knabe' der Todesangst entgegengehalten und als Sinnbild ewiger Jugend dem unerbittlichen Zwang der Veränderlichkeit entzogen, indem man ihn zur Zeit seiner "grössten Vollkommenheit ewig" macht, d.h. in die sicheren Steinkatakomben einmauert, wie es die Knaben in Jahnns Werken von "Der Tod und die Liebe" bis "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" und auch später für sich immer wieder fordern.

Der Mythos vom "göttlichen" Knaben tritt in Jahnns mittlerer Schaffensperiode etwas zurück, um mit dem "Epilog" wieder neue Bedeutung zu erlangen. Wieder, wie in den frühen Stücken, stehen darin Liebschaften zwischen Halbwüchsigen im Mittelpunkt des Geschehens. Hier tritt nun aber auch das Thema der Päderastie, der Liebe des erwachsenen Mannes zum Knaben, zum ersten Mal auf. Das gilt für das Verhältnis des fremden Feriengastes zu Sverre, einem Sohn Gemmas. Der Fremde fragt sich - die mythische Anspielung ist damit bereits wieder gegeben - , ob der Junge "Hyazinth, Narziss oder Apollo selber"*2 sei. Eine im Grunde päderastische Beziehung ist aber auch die "Symbiose" von Ajax-Tutein mit Nikolaj, dem Sohn Horns und Gemmas. Durch die "Symbiose" wird die päderastische Konstellation ins Mythische erhoben und wie alle homosexuellen Beziehungen in Jahnns Werk als etwas Sakrales deklariert.

*1 : "Dramen I" S.692

*2 : "Epilog S.346

Das zeigt schon das an ein Ritual gemahnende Kernstück der "Symbiose", der "Symbiosevertrag", der eine neue Art 'Blutsbrüderschaft' konzipieren soll, die eigentlich homosexuelle Aktivitäten (zu denen es aber bereits vor Abschluss des "Vertrags" zwischen den beiden "Vertragspartnern" gekommen war) ausschliessen soll.

In diesem "Vertrag" heisst es unter anderem :

" 1. Alfred Tutein übernimmt es, alle Absichten Nikolaj Bohns(...) zu fördern.(...) 2. Dieser Vertrag hat nicht die Absicht, ein Zerwürfnis zwischen N.B. und seinen Verwandten in Halmborg herbeizuführen. Im Gegenteil ist es der Wunsch beider Vertragsschliessenden, diese Verwandtschaft für ihre Zwecke nutzbar zu machen; insbesondere ist eine Geldunterstützung durch den Pferdehändler Bohn erwünscht, weil die ökonomischen Verhältnisse des A.T. zur Zeit ungünstig sind.(...) 3. Die sich aus diesem Vertrag ergebenden Leistungen (...) geben keinem der Vertragspartner irgendwelche Rechte an Körper und Seele des anderen..." *1

Bereits früher hatte Ajax-Tutein seinem neuen Bekannten die Bedeutung des Wortes "Symbiose" erklärt als :

"das Zusammenleben zweier artfremder Wesen, die nicht von den Furien des geschlechtlichen Begehrens zusammengetrieben werden, wohl aber den Vorteil eines gemeinsamen angenehmen Lebens erstreben." *2

Neben diesem rituellen Vertrag - "Du musst das Schriftstück wie einen geheimen Schatz verwahren, niemand zugänglich --" *3, fordert Ajax-Tutein - weist auch die Urheberschaft der 'Engel' und 'Dämonen', die ja die beiden Partner zusammengeführt haben und damit letztlich für die "Symbiose" verantwortlich zeichnen, das Bündnis als Variante der "Bluts"- oder "Zwillingsbrüderschaft" aus. Zumindest als Wunsch ist auch das Motiv des gegenseitigen Verletzens, das wir als ständigen Begleitfaktor der "Zwillingsbrüderschaft" erkannt haben, wiederum gegenwärtig, wenn Ajax-Tutein bei einem Waldspaziergang zu Nikolaj sagt :

"Ich selbst könnte nämlich - ohne viel Gewissenspein - dich auf den Stein legen - und schlachten - wenn ich die Stimme vernähme." *4

Auf Nikolajs Bitte: "...gestehe wenigstens, dass es dir keine Freude bereiten würde - -" antwortet er :

"Freude würde es mir nicht bereiten - kein Vergnügen. Aber Genugtuung würde es mir bringen." *4

Vielsagend ist auch der Versuch Nikolajs, sich mit einem Messer umzubringen :

"Er war entschlossen zu sterben; einzig, es zeigte sich ihm nicht der richtige Weg in die Nacht.(...) Als ein unvollendeter Selbstmörder stellte er sich in die Reihe der Gezeichneten." *5

*1 : "Epilog" S.186/7 *2 : a.a.O. S. 179

*3 : a.a.O.S. 187 *4 : a.a.O. S.170/71 Anspielung auf Abraham und Isaak

*5 : a.a.O. S.184

Dieser Selbstmordversuch im Zusammenhang mit dem "Symbiosevertrag" und die dazugehörenden Worte von der "Reihe der Gezeichneten" erinnern nur allzu deutlich an den ebenfalls mit einem Messer unternommenen Selbstmordversuch Tuteins auf dem Frachtdampfer, nachdem er Horn seine Schuld an der Ermordung Ellenas gestanden hatte.*1 Der damalige Suizid, den Horn verhinderte, stand am Anfang der "Zwillingsbrüderschaft" Horn/Tutein, der Versuch Nikolajs, sich das Leben zu nehmen, könnte gleicherweise am Anfang einer solchen Konstellation in einer neuen Generation stehen.

Befragen wir noch den autobiographischen Aspekt von Jahnns Schaffen, so sehen wir deutlich, dass die "Symbiose" ganz einfach die dem alternden Jahn allein noch gemässe Form der "Blutsbrüderschaft" ist. Da die sinnliche Sphäre, das Bekenntnis zum Leib - das ja im wesentlichen nur den jungen Leib einbegreift - hier auf den jüngeren Partner beschränkt ist, bindet der ältere den jüngeren mit einem "Vertrag" an sich.

"Es ist ja kein Freundschaftsgelöbnis, wie es Gleichaltrige in überschwänglichen Jahren ablegen", *2

sagt Ajax-Tutein zur Verteidigung des bürokratisch wirkenden "Symbiosevertrags".

Ansätze zu solchen "Symbiosen" finden sich auch noch in mehreren anderen Spätwerken Jahnns, so an der bereits zitierten Stelle in "Thomas Chatterton" (Aburiel/Thomas Chatterton) und in "Spur des dunklen Engels", wo David, der am Tode seines "Zwillingsbruders" Jonathan mitschuldig ist, den Sohn des Toten, einen "hinkenden Jüngling", in seine Obhut nimmt :

"...mir ist ein hinkender Jüngling zum Sohn geworden: ein lebender Tropfen Jonathan." *3

Das gleicht auffallend deutlich der Verbindung des Mörders Ajax mit dem Sohn seines Opfers.

Das Verhältnis der "Symbiose" erinnert letztlich lebhaft an Jahnns Beziehung zu Yngve, der ebenfalls, wie Nikolaj im "Epilog", der Sohn eines frühverstorbenen Musikers ist, welcher früher (wie Ajax mit Horn) mit Jahn eng befreundet war.*4 Die Freundschaft zu Yngve ist denn auch im Briefwechsel Jahnns aus den Jahren der Entstehung des "Epilogs" klar als Vorbild für die "Symbiose" zu erkennen. Das Verhältnis zu Yngve wird allerdings nicht "Symbiose",

*1 : "Niederschrift I" S.55 *2 : "Epilog" S.187 *3 : "Dramen II" S.600

*4 : Hilmar Trede, der 1946 starb, war eines der Mitglieder des Ugrino-Kreises, als Musikwissenschaftler leitete er den Ugrino-Musikverlag und redigierte die Editionen alter Musik. Er beschäftigte sich auch mit Harmonik im Sinne Kaysers.

sondern "Bundesgenossenschaft" genannt. In einem Brief von 1950 heisst es :

"...ich vermute, dass ich ihm ((gemeint ist Yngve)) soweit gleichgültig geworden bin, dass ihm der Gedanke, die 'Bundesgenossenschaft' effektiv werden zu lassen, zu abwegig ... erscheint. (...) Ich erkannte in ihm alle Elemente des werdenden Genies." *1

Ueber eine geplante Reise, die wegen dem Einspruch von Yngves Verwandten gescheitert zu sein scheint - auch in Bezug auf diese feindliche Atmosphäre zwischen den Eltern des 'Genies' und Jahnn ist die "Bundesgenossenschaft" das genaue Vorbild der "Symbiose" - schreibt Jahnn an Yngve :

"Vor allem, ich wollte jene Gespräche von den Engeln, der Gedankenübertragung, der Reinkarnation, die wir so oft - nicht zuende geführt haben, wieder beginnen, sofern es diese Klänge noch von Dir zu mir gibt. (...) Ich wollte nichts von Dir fordern; aber versuchen, Dir beizustehen, falls es notwendig geworden sein sollte, - -"

Im gleichen Brief heisst es etwas später :

"Du wirst Dich bald entscheiden müssen, welchen Weg Du gehen willst, ob das, was auszudrücken mir bestimmt wurde, für Dich etwas bedeutet oder nicht. Es ist die Frage nach unserer Bundesgenossenschaft. Ich werde jederzeit alles für Dich tun. Ich kann garnicht (sic) anders handeln. Aber ich bin nur ein Mensch, keine ökonomische Einrichtung. Ich sehe in Dir eine Dimension, die Dich von allen andern Menschen ... unterscheidet. (...) Du bist doch du selbst, wenn Du willst, kannst Du mein Freund, mein Bundesgenosse sein ..." *2

Wenn wir diese Briefstellen mit dem "Symbiosevertrag" im "Epilog" vergleichen, so braucht es keine weiteren Belege mehr, um zu beweisen, dass die "Symbiose" und die symbioseähnlichen Konstellationen in "Thomas Chatterton" (Thomas/Aburiel) und "Spur des dunklen Enels" (David und der Sohn von Jonathan) die gleiche Art homoerotisch bestimmtes Bündnis wie die "Bundesgenossenschaft" Jahnn's zu Yngve Jan Trede ist : eine durch das Aelterwerden des einen Partners erzwungene Variante der "Zwillings-" oder "Blutsbrüderschaft", und als solche wiederum eine im Nachvollzug des Gilgameschepos getroffene Schutzvorrichtung gegen die Ischtarwelt des ewigen Werdens und Vergehens, ein Bund gegen den Tod. Das wird noch einmal deutlich, wenn Jahnn im Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Yngve einem Freund schreibt :

"Schliesslich ist es recht und billig, dass auch mir ein Sohn zufällt.(...) Ich wünsche mir einmal das Glück, das mich, wenn ich selbst verblasse, noch anstrahlt. Ich weiss sonst nicht, wie ich es verlernen soll, immer wieder an Tempel zu denken." *3

*1 : Brief an Hellmut Collatz, 12.1. 1950 *2 : an Yngve Jan Trede, 14.8.1949 (Es stimmt überein der Bezug zu den Engeln, der Ausschluss finanzieller Hilfe, der Affront gegen die Verwandtschaft des Jungen, dessen geniales Talent, die Förderung, die der ältere Gönner diesem Talent geben wird)
*3 : Brief an Ludwig Voss, 1.3.1947

b) Die Isis-Osiris-Welt : sakraler Inzest

Marion Luckow hat in ihrer bereits erwähnten Studie überzeugend dargelegt, dass "Homosexualität und Inzest literarhistorisch zusammengehören."^{*1} Im Werk Jahnns ist, wie wir bereits gesehen haben, Homosexualität die bevorzugte Art der Liebesbeziehung; der Inzest als eine weitere im Rahmen seines Weltentwurfs noch 'akzeptierbare' Art der Zuneigung tritt nur im Frühwerk in unverhüllter Form auf, lässt sich aber in Ansätzen das ganze Oeuvre hindurch verfolgen. Dabei ist zu konstatieren, dass in den letzten Werken - so etwa in "Die Trümmer des Gewissens" mit Ebba und Arran Rantzow als Mutter-Sohn-Inzest und in "Jeden ereilt es" als (allerdings nicht weiter ausgeformter) Schwester-Bruder-Inzest - Liebeskonstellationen zwischen Verwandten wieder an Bedeutung gewinnen. Auch den Inzest siedelt Jahnns bewusst im mythischen Raum an: nicht nur in "Medea", wo er die inzestuös gelagerte Beziehung der Medea zu ihren Söhnen "die Urform der Isis-Osiris-Sage nachzeichnend"^{*2} als zusätzliches Element in die Medeasage einführt; immer wieder ist die Berufung auf die altägyptische Sage vom Geschwisterinzest zu finden. So sagt Leonhard in "Der gestohlene Gott", in einem Drama, das wie kein anderes Werk Jahnns den Inzest als etwas Heiliges, Sakrales, feiert :

"Die alten Götter erstanden an der Liebe zwischen Bruder und Schwester, die leuchtenden, die das Licht brachten.(...) Die frühen Menschen wussten es noch und hatten deshalb ein besseres Gesetz. Mausolos ward mit seiner Schwester vermählt, und ihre Liebe errichtete ihm das Grabmal zu Halikarnass. - Mich schreckt das Verbrechen nicht, da Sie das Gesetz nicht gegen uns bemühen können." *3

Bewusst wird der archaische Mythos so von den Beteiligten selbst für die Heiligkeit der Geschwisterliebe angeführt, und auch Jahnns selbst äussert sich in Kommentaren zu seinen Stücken in diesem Sinne :

"Die vornehmen altägyptischen Familien, die Kaiser der Inkas, nahezu alle frühen Herrschaftsdynastien glaubten so viel Göttliches in sich zu bergen, dass sie diese jenseitige Potenz nicht zerstören oder versenden lassen wollten. Sie schufen deshalb die Institution der Geschwisterehe." *4

Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus" stellt den Inzest in eine Reihe mit Sodomie und Homosexualität^{*5}, wenn er fragt :

*1 : "Die Homosexualität in der literarischen Tradition" S.71

*2 : "Mein Werden und mein Werk" S.104 *3 : "Dramen I" S.499

*4 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" "Dramen I" S.737

*5 : Das erinnert an unsere im Zusammenhang mit der allgemeinen Behandlung der 'sakralen Sexualität' geäußerte Meinung, dass Jahnns Sexualität - zumindest noch zum Zeitpunkt von "Pastor Magnus" - in frühpubertären Verhaltensweisen verhaftet sei und die Freud'schen "Schranken" noch nicht kenne.

"Mann,Weib,Blut, das sich fremd. Und sich sträubt, sich zu mischen.
Ekel, der nicht laut wird. Es schien nichts Kongruentes zu geben.
Ausser der Liebe zwischen Bruder und Schwester." *1

In "Fluss ohne Ufer" sind nur in den eingefügten Erzählungen aus der Jugend Horns und bei der Schilderung der naturverbundenen Menschen des kleinen norwegischen Dorfes^{*2}, wo Tutein und Horn einige Zeit verbringen, inzestuöse Bindungen anzutreffen. So in der Geschichte von Anker Oyes Frau, die aus reicher Familie stammt und einem Trunkenbold anheimfällt :

"Auch hatte sie ein Kind, einen Knaben, von dem Grobian.(...) Sie wurde fast närrisch vor Liebe zu ihrem Kind.(...) Und sie bereute nichts. Sie fühlte nur diese gestaltlose Liebe, ohne die nichts wäre in dieser Welt... - zu dem allerliebsten, schönsten Knaben.(...) Sie beging Selbstmord durch Erhängen, als der Knabe herangewachsen war und sich wie ein junger Hengst zeigte. Ihre Liebe war schon ausserhalb der Natur." *3

Die einzige inzestuöse Komponente, die einer Figur der Haupt- handlung von "Fluss ohne Ufer" nachgesagt werden könnte, haftet der Beziehung Gemmas zu ihrem Sohn Asger an. Im "Epilog"ist dazu die folgende Stelle zu finden :

"Sie (Gemma) überlegte noch eine Weile; dann schritt sie auf ihn (Asger) zu, umhalste ihn,fühlte mit unsäglicher Beglückung seinen starken Körper in ihrem Armen. Sie küsste ihm die Stirn und gleich darauf den Mund. Sie dachte einen Augenblick später : 'Ich liebe ihn beinahe sündig.' Doch sie entschuldigte sich auch : 'Die Liebe ist nicht anders - sie hat immer einen Pakt mit dem Blut.'" *4

Es dürfte deutlich geworden sein : der Inzest ist im jahnnischen Weltentwurf eine der Möglichkeiten sakraler Sexualität, einer jener Auswege, die für Jahnn jenseits der Norm eine Liebesbeziehung im Nachvollzug eines mythischen Grundmusters - hier des Isis-Osiris-Mythos - zulassen. Immer wird der Inzest von den Beteiligten bewusst als "sündig"^{*4}, "ausserhalb der Natur"^{*3} oder als "Verbrechen"^{*5} betrachtet und damit klar als Widerstand gegen die Schöpfungs- und Naturgesetze gekennzeichnet.

In einer frühen, allerdings nie dichterisch ausgeformten Ausweitung des Inzestmythos von Isis und Osiris konzipiert Jahnn sogar das Motiv einer irdischen Ewigkeit, einer Fortpflanzung eines individuellen Menschenbewusstseins durch fortwährenden Zwillingsinzest und sieht Ansätze dazu in der altägyptischen Mythologie. So kommt er zu seiner "wissenschaftlichen Parabel":

*1 : "Perrudja I" S.373 *2 : Das fiktive Dorf Urrland lässt sich zweifellos als das Aurlandsvagen identifizieren, wo Harms und Jahnn während ihres norwegischen Exils 1914-16 gelebt haben. *3 : "Niederschrift I" S.442
*4 : "Epilog" S.28 *5 : "Der gestohlene Gott" "Dramen I" S.499

"Kaum ein Zweifel: in dieser blutigen Erzählung ((von Isis und Osiris)) verbirgt sich eine wissenschaftliche Parabel, die: dass es nur einen Weg gibt, die Existenz eines oder zweier Lebewesen hier auf Erden bis in alle Ewigkeit zu garantieren: ihre Geburt als Zwillingskinder unterschiedlichen Geschlechts und ihr Fortzeugen miteinander zum Zwecke, dass ihre Nachkommen Zwillingsgeschwister zweierlei Geschlechts wie sie selbst. Die Annahme ist ein Gleichnis." *1

Damit sind wir bei einer Kompilation fast aller magischen und psychologischen Elemente des jahnnschen Mythos einer sakralen Sexualität angelangt : die durch Narzissmus bedingte "Zwillingsbrüderschaft", die sich selbst im anderen sehen will; der gegen die Natur und die Norm gerichtete Inzest; beides zusammen gegen den Tod des Individuums gerichtet, um "die Existenz eines oder zweier Lebewesen... in alle Ewigkeit zu garantieren", wie es ausdrücklich heisst.

Doch gerade im Zusammenhang mit dieser letzten Steigerung der mythenbildenden Phantasie Jahnns zeigt sich ihm klar, dass die auf mythischen Vorbildern basierenden "abtrünnigen" Verhaltensweisen zwar in gewissem Rahmen das Werden, nicht aber das Vergehen - beides ist ja in der überstarken Ischtarwelt symbolisiert - bekämpfen können, dass der Tod des individuellen Lebewesens letztlich durch überpersönliche mythische Verhaltensweisen nicht aufzuhalten ist. Deutlich bringt Jahnns dieses Bewusstsein der Ohnmacht des Mythos gegenüber dem Tod zum Ausdruck, wenn er erklärt, dass auch durch die altägyptische Einrichtung der Geschwisterehe "die fort-dauernde Existenz eines bestimmten menschlichen Wesensinhaltes ... nicht herbeigeführt" worden sei:

"Der verzehrende traurige Refrain aus dem babylonischen Epos behält seine Berechtigung : es bleibt zurück nacktes Leben, das jeder Veränderung unterworfen ist, entblösste Tragik, weil ein Gefühl bei den Lebenden, das wissend ist. Es wird nicht einmal gemildert durch den Ausweg, dass nach dem Tode auf den Strassen des Alterns, des Hässlich-werdens, des Krankseins, des Ausschlusses von einer Jugend, deren Leber Zeugen und Schaffen ist, ein ewiges Leben in einer anderen Welt wartet." *2

Diesem "Gefühl, das wissend ist" gilt unser nächstes Kapitel; es soll den Versuch Jahnns aufzeigen, dieses Gefühl, dieses Wissen selbst so zu beeinflussen, dass es nicht mehr Grund für eine "ent-blösste Tragik" ist; es soll zeigen, wie Jahnns sich dem Werden und Vergehen geistig, in der Erinnerung, entgegenzustellen und der Todesangst Herr zu werden versucht.

*1 : "Die Sagen um Medea und ihr Leben" S.736/7

*2 : a.a.O. S.737/8 (unter dem "babylonischen Epos" versteht Jahnns das Gilgameschepos)

B. Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen im geistigen Bereich - die Erinnerung

1. Das Glück liegt immer in der Vergangenheit

"Vor zwei Worten graut es mir,"
sagt Chervat in "Die Trümmer des Gewissens" zu Ducasse,
"nicht erst in dieser Stunde - seit jeher : vergänglich und vergeblich. Ich weiss nicht, wie lange ich standhalte." *1
In "Jeden ereilt es" heisst es einmal :
"Das Unheil ist im Vergänglichem - dass es keinen Stillstand gibt." *2
Jahn selbst schreibt in einem Brief von 1933:
"... nichts ist beständig, ausgenommen der Wandel." *3
Gegen den in der Veränderung sich manifestierenden unaufhaltsamen Ablauf der Zeit, der uns mit jeder Sekunde den schrecklichen Konsequenzen des Todes und der Verwesung näher bringt, richtet sich der Versuch des jahnnschen Menschen, im geistigen Experiment, mit den Kräften der Erinnerung und des Wiedererträumens dem Kreislauf von Werden und Vergehen Widerstand zu leisten, indem er einen glücklichen Zeitabschnitt seines Lebens im Gedächtnis so lange als möglich festzuhalten sucht.
Dieser glückliche Zeitabschnitt, dieses "Verweile doch ! Du bist so schön" kann für den jahnnschen Menschen nie in der Gegenwart liegen, denn vielsagend bedeutet uns Jahn immer wieder, dass "die Gegenwart im eigentlichen Sinne niemals besteht." *4 Wäre eine Gegenwart in der jahnnschen Welt dennoch eine relevante Zeitgrösse, so müssten wir auf jenes Wort aus dem Jahre 1942 verweisen, das für des Dichters Verhältnis zur Gegenwart typisch ist :
"Das Unbefriedigtsein an der Zeit, die mit der meinen gleichzeitig ist, ist fast erdrückend." *5
Jahn empfindet die Jetztzeit, wie wir schon früher ausführlich gezeigt haben, als unaufhaltsamen Niedergang in jeder Beziehung, seine Stellung zur Gegenwart ist finsterster Pessimismus:
"In der Gegenwart finde ich weder ein Wort des Trostes noch jene Selbstverständlichkeit , die alles wegwischt." *6
Der erinnernswerte glückliche Augenblick kann aber für den Menschen jahnnscher Prägung auch niemals in der Zukunft liegen, denn der

*1 : "Dramen II" S.782 *2 : "Jeden ereilt es" S.16
*3 : Brief an Walter Muschg vom 14.11.1939 *4 : Brief an Werner Helwig, 29.4.46
"Briefe um ein Werk" S.18 *5 : Brief an Carl Mumm vom 23.12.42
*6 : Brief an Ludwig Voss, 16.8.1942

völlig determinierte Mensch kann aus der unerträglichen Gegenwart nicht auf eine glücklichere Zukunft schliessen.

So liegt denn, wie wir bereits angesichts der Ugrino-Utopie gezeigt haben, für Jahn das Utopische in der Vergangenheit, der glückliche Augenblick ist immer bereits vergangen, wenn er dem Menschen zum Bewusstsein kommt:

"Ich kann immer nur da anknüpfen, wo die Vergangenheit noch einen Wert hatte." *1

Die Gegenwart ist für Jahn dermassen unerträglich, dass sie erst in der Zukunft als verklärte Vergangenheit akzeptiert werden kann. Das eigentliche, bewusste Dasein verlagert sich so von der Gegenwart in die Vergangenheit. Die Gegenwart wird immer nur als zukünftige Vergangenheit wirklich gelebt. So kann Jahn in "Pastor Ephraim Magnus" den 'Gekreuzigten' auf die wiederholte, drängende Frage Ephraims : "Bist du oder bist du nicht ?... Bist du ?" jedesmal die Antwort : "Ich war." *2 geben lassen.

Worin bestehen nun aber konkret jene glücklichen Augenblicke der Vergangenheit, welche die Menschen immer wieder zu vergegenwärtigen suchen, um so gegen die Vergänglichkeit der Zeit anzugehen ?

Im Weltentwurf Jahns können das nur Momente des Sinnenglücks sein, tatsächliche oder nachträglich verklärte "Erlösungen" der sakralen Sexualität. Es sind jene "einfältigen Glücksminuten", *3 von denen Doktor Michel in "Fluss ohne Ufer" spricht, jener "Segen des Fleisches, - diese einzige seelische Fürsorge der Schöpfung für ihre Geschöpfe" *4. Es ist jene "Leidenschaft in jungen Jahren", die sogar der Tod in "Lübecker Totentanz" "Glück" nennt, und die er ausdrücklich als "Fundament für jene Segnungen : Erinnerung und Traum" *5 bezeichnet. Diese "einfältigen Glücksminuten" der Vergangenheit suchen also die Menschen Jahns immer wieder gegenwärtig zu machen in ihrer Erinnerung. So kann Horn in der "Niederschrift" noch immer sein "Ich bin noch nicht überwunden, mein Herr Tod" *6 aus sich herauschreien, selbst wenn er alle seine Freunde dahingehen sieht und krank und gebrechlich ist, denn er kann sich sagen:

"Ich bin noch da, weil meine Vergangenheit bei mir ist. Noch ist mein Leben stark, weil mein Entsinnen wach ist." *7

*1 : Brief an Ludwig Voss, 16.8.1942 *2 : "Dramen I" S.119

*3 : "Niederschrift I" S.455 : "Geschieht es indessen einmal, dass die Umstände oder die verfehlte innere Konstruktion eines Menschen ihn von den einfältigen Glücksminuten ausschliessen - ... kann es zu Katastrophen kommen..."

*4 : Horn in "Niederschrift II" S.602 *5 : "Neuer Lübecker Totentanz" "Dramen II" S.147 *6 : "Niederschrift I" S.620 *7 : a.a.O.S. 20/21

2. Die Erinnerung

Für Gustav Anias Horn ist das "Erinnern" der "Sinn des Gewesenseins".*1 Dieses Sichzurückziehen in die Erinnerung an vergangenes Glück ist nicht erst ein Einfall des Dichters von "Fluss ohne Ufer" ; bereits 1931, anlässlich der Einweihung der Gruftplatte für seinen verstorbenen Freund Gottlieb Harms sagte Jahn auf dem Blankeneser Friedhof :

"... alles, was der Mensch bedeutet, ist er kraft seiner Erinnerung. Er hat nur dies eine Gut, das ihn gross oder klein machen kann. Und verliert er seine Erinnerung, so hat er sich verloren und sein Charakter (sic) wandelt sich oder verdorrt." *2

Die 'arme Seele' im "Neuen Lübecker Totentanz" beteuert :

"Ich habe nur noch ein Gut : Erinnerung, die keinen bestimmten Geschmack mehr hat." *3

Auch Ugrino als eine in die Vergangenheit gerichtete Utopie fügt sich in diesen Rahmen fugenlos ein, wenn wir Jahnns eigene Deutung hören, wonach das Tor, das "mitten im Meer steht" und durch das hindurch man fahren muss, um nach dem Land Ugrino zu gelangen, "das Tor der Erinnerung"*4 ist.

Die Erinnerung an das Glück - das es vielleicht nie gegeben hat, das aus einer Art umgekehrter Utopie besteht - suchen die Menschen in Jahnns dichterischer Welt mit allen Mitteln zu befestigen und zu bewahren, um sie möglichst lange aus dem die Veränderlichkeit anzeigenden Strom der Zeit herauszuhalten. Sie 'üben' in einer Art geistigem 'Training' ihre Erinnerung. Die 'arme Seele' im "Neuen Lübecker Totentanz" berichtet von den "guten Menschen", die ihr begegnet sind :

"Sie sagen Wiederholungen daher, um nicht zu vergessen, wegen der Kraftlosigkeit aller Erinnerung in diesen weiten Bezirken." *5

Ueber seinen Romanhelden sagt Jahn in einem Vortrag :

"Gustav Anias Horn denkt zuweilen an die eigene Jugend, errichtet einen Bau der Erinnerung, weil sonst das Empfinden, das er von sich hat, zu schwach wird." *6

In diese Richtung geht ja auch, was Gustav Anias Horn selbst im zweiten Teil der "Niederschrift" in sein Tagebuch notiert :

"Wir begannen sehr früh damit, unsere Erinnerung zu behüten und zu befestigen. Tuteins natürliche Begabung, Eindrücke, Lehren und Tatsachen zu speichern, förderte diese süsse Leidenschaft." *7

*1 : "Niederschrift I" S.597 : "Zuweilen denke ich, es ist die Gestalt meines Todes. Er verlangt keine Rechtfertigung von mir, er nimmt mir meine Kraft, mein Erinnern, den Sinn meines Gewesenseins stückweis; und ich wehre mich nur gegen das Verlieren." *2 : Handschrift, s. Bibl. (Zur Einweihung der Gruftplatte von Gottlieb Harms) *3 : "Dramen II" S.135 *4 : "Gespräche mit Hans Henny Jahn" S.113 *5 : "Dramen II" S. 135 *6 : "Ueber den Anlass" S.26 *7 : "Niederschrift II" S.15

Nach Tuteins Tod wird für den überlebenden Horn, dem die Begabung Tuteins, "Eindrücke, Lehren und Tatsachen" zu speichern, abgeht, diese "süsse Leidenschaft" zum bitteren Ernst, und er errichtet jetzt jenen "Bau der Erinnerung", von dem Jahnn spricht. Es ist die "Niederschrift", das Tagebuch des Gustav Anias Horn, in dem dieser nun all die "Eindrücke, Lehren und Tatsachen" einer glücklicheren Zeit, der Zeit seiner Jugend und der Zeit der Freundschaft mit Tutein, zu "speichern" versucht. Er macht diesen "Bau der Erinnerung" zu seiner letzten und dauerhaftesten Waffe im Kampf gegen das Vergessen, die Vergänglichkeit, gegen den Kreislauf von Geburt und Tod. In diesem Kampf gegen den Tod durch schriftlich fixierte Erinnerung, durch 'gestundete Zeit' in Tagebuchform, erhält das Ringen Gustav Anias Horns, jener "sich über 500 Druckseiten erstreckende Totenkampf"*¹ eine heroische Grösse, eine Grösse, die alle Abstrusitäten der Trilogie "Fluss ohne Ufer" aufwiegt und das Werk zu einem einmaligen Dokument menschlichen Lebenswillens macht.

"Meine Niederschrift richtet sich nur an mich selbst."

schreibt Horn gegen die Mitte seines Tagebuches,

"Sollte es einmal geschehen, dass ich vergesse, dass ich alles vergesse, dass mein Erinnerung mir lebendigen Leibes ausgerissen wird, dass ich vergesse, wer und was in jenem Kasten eingesargt liegt, wenn mein Gefühl, meine Liebe, mein Trieb, benachbartes Fleisch wie meines, wenn es makellos ist, köstlich zu finden, nicht mehr da ist - wenn ich einmal nach meinen Schmerzen zurückbleibe wie einer, der keine Vergangenheit hat, von niemand herstammt, der keinen Namen, nicht einmal eine Zukunft, weil auch sie im Vergessen einbegriffen ist, hat - dann wird nur das sein, was ich geschrieben habe, ein sehr unvollständiges Dasein, Bilder, von zusammenhanglosen Kräften zusammengetragen. Aber ich werde doch wissen, dass Tutein, ein Mensch, der starb, bei mir im Zimmer ist, dass Ilok, ein Pferd, im Stall steht, dass Eli, ein Hund, meine Hand leckt. Dass es so ist wie es ist, wenn ich es auch nicht mehr aus der Erfahrung weiss. Doch wenn ich auch verlerne es lesen zu können? Dann bin ich überwunden. Dann gibt es den Abtrünnigen nicht mehr. Dann gibt es nur noch die anderen, die ich nicht kenne, die den Namen Du haben, denn ich habe Ich geheissen." *²

Das Gewicht, das Jahnn der Erinnerung zumisst, erklärt sich indessen nicht aus diesem Kampf gegen das Vergessen der Vergangenheit, die das Leben sinnvoll zu machen imstande ist, allein; wir werden später zu zeigen haben, dass der Erinnerung für Jahnn auch in seinen Vorstellungen von einem Leben nach dem Tode eine zentrale Stellung zukommt, dass der Mensch in Jahnn's Welt sich seine Erinnerung als letztes Mittel gegen ein endgültiges Ausgelöschtwerden für das Dasein nach dem Tode zu bewahren versucht.

*¹ : Brief an Werner Helwig, 28.8.1946, "Briefe um ein Werk" S.36 : "Der Totenkampf des G.A.Horn, der sich über reichlich 500 Seiten erstreckt, ist m.E. sehr korrekt geschildert." Brief an H.Chr.Meier vom 22.9.1946, in H.Chr.Meier "H.H.Jahnn" S.37 : "Der Totenkampf eines Menschen erstreckt sich über 500 Druckseiten - alle menschlichen Werte werden hineingeworfen." *² : "Niederschr.I" S.66

3. Der Traum

Es gibt noch einen anderen Bereich, in dem für den jahnnschen Menschen die glücklichen Momente der Vergangenheit noch einmal lebendig werden: in der Welt des Traums. In ihr gehört die Vergangenheit dem Menschen zwar nicht, wie in der bewussten Erinnerung, "nach freier Wahl"^{*1}, dafür aber ermöglicht der Traum ein Wieder-gegenwärtigen auch jener Bruchstücke der Vergangenheit, die in der bewussten Erinnerung bereits vergessen sind:

"... das bewusste Hirn hat vieles jener kühnen Gründlichkeit mit Vergessen bedeckt",

sagt Horn einmal und tröstet sich:

"aber der Schlaf taut zuweilen die Decke fort..."^{*2}

Als Horn konstatieren muss, dass "das Gedenken an Tutein" in seinem Hirne "schwach geworden ist", und er oft Stunden braucht, um eine "schwache Vorstellung" zu sammeln, schreibt er:

"Meine Erinnerung scheint nur noch den Ort der Träume zu beherrschen."^{*3}

Zugleich formuliert er den wesentlichen Unterschied zwischen dem Wiedererinnern und dem Wiedererträumen der Vergangenheit:

"Und in dieser zeitlosen Dimension wird sie ((die Erinnerung)) verschlechtert und mit Elementen untermischt, die irgend ein Vorfahre oder eine unbekannte Zukunft hineinwerfen."^{*3}

Der Traum bleibt also nicht auf die eigene Vergangenheit des Träumenden beschränkt wie die bewusste Erinnerung auf Selbsterlebtes; der Traum erfasst auch Erlebnisse und Erfahrungen früherer Generationen, wie sie durch die Vererbung mitgeteilt werden.

"Schlafend ... leben wir in den Untergründen der Zeiten, Ereignisse und Vorstellungen..."^{*4}

sagt Doktor Michel in der "Niederschrift".

Damit wird der Traum zu einem zeitlosen Bereich, zu etwas, was nicht an die "Abläufe" gebunden ist. Die erwünschte Zukunft, eigene und fremde Vergangenheit und äussere Einflüsse anderer Art vermischen sich zu etwas Neuem, welches zwar die Erinnerung "verschlechtert", diese negative Seite aber wieder aufwiegt, indem es zu einem Réservoir für die künstlerische Phantasie wird. Jahnns drückt das deutlich aus, wenn er sagt:

"Das Träumen aber, so lasterhaft, so nutzlos es erscheinen mag, ist eine Quelle des Gestaltens."^{*5}

Jetzt begreifen wir auch jenes andere Wort Jahnns:

"Der Sinn des Geistes: die Felder des Eros so zu bestellen, dass darauf die Kunst gedeihen kann."^{*6}

*1: "Niederschrift II" S.659: "Entgleiten mir die Zusammenhänge der Wirklichkeit? ... Gehört mir die Vergangenheit nicht mehr nach freier Wahl?"

*2: "Niederschrift II" S.171 *3: "Niederschrift I" S.489 *4: a.a.O. S.458/9

*5: "Ueber den Anlass" S.29 *6: Brief an Hellmut Collatz vom 12.1.1950

Das bedeutet dann 'übersetzt' : der Mensch im Weltsystem Jahnns soll dafür sorgen, dass er jener "Leidenschaft in jungen Jahren"*1 teilhaftig wird, die dann als wiedervergegenwärtigte Vergangenheit in der Erinnerung und als wiedervergegenwärtigte und mit anderen Elementen untermischte Vergangenheit im Traum zur Grundlage des künstlerischen Schaffens, zur "Quelle des Gestaltens" werden soll.

4. Die "Inversion der Zeit"

Eine Art Tagtraum, der wie der Traum des Schlafs nicht gesteuert werden kann, der sich aber auf irgendeine Weise bei vollem Bewusstsein abzuspielen scheint, ist jene "Inversion der Zeit", von der in der "Niederschrift" und im Briefwechsel Jahnns aus den Vierzigerjahren die Rede ist.

Diese "Inversion der Zeit" muss hier als das verstanden werden, was sie ist : als eine dichterische Vorstellung, ein dichterisches Bild aus jenem bei Jahnns oftmals nur sehr schmalen Grenzbereich zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein. Versuche, die "Inversion der Zeit" mit Hilfe philosophisch-physikalischer Kategorien zu 'erklären', wie das schon geschehen ist, und wozu Jahnns eigene 'wissenschaftlich' klingende Terminologie der Anlass gewesen sein dürfte, sind hier zum vornherein zum Scheitern verurteilt. Ein solcher Versuch kann nur zu Resultaten wie jenem von Russel E. Brown führen, der die "Inversion der Zeit" auf eine "pseudowissenschaftliche 'Erklärung' der Anwesenheit von wirklichen Menschen an Orten, wo sie nicht sein können"*2, reduziert und damit ihrem dichterischen Charakter nicht im entferntesten gerecht zu werden versucht.

Die "Inversion der Zeit" tritt uns im zweiten Teil der "Niederschrift", kurz vor der Ermordung Gustav Anias Horns zum ersten Mal entgegen. Horn notiert dazu in sein Tagebuch :

"Ich habe die Tür ohne jede Erwartung, ohne die geringste ungewöhnliche Reaktion meiner Sinne geöffnet; aber ich sah sogleich, dass TUTEIN am Tisch in einem Sessel sass. (...) Er schritt in Wahrheit so durchs Zimmer, wie es vor vielen Jahren einmal geschehen war. Nicht ungefähr so oder annäherungsweise so oder mit ähnlichen Bewegungen. (...) Er schritt eigentlich erst jetzt, gleichsam zum ersten Mal, genau wie es ehemals gewesen war: so als ob das, was ich heute gesehen habe, das Original, und das, was ich vor Jahren sah, die Erinnerung gewesen wäre, so dass die Zeit in der Umkehrung verlaufen schien. (...) Er war kein Gespenst. Er war wirklich. (...) Nur berühren konnte ich ihn nicht. Und was wäre natürlicher gewesen, als dass ich diesen Wunsch gehabt hätte. Aber ich hatte ihn nicht; ich konnte ihn nicht haben, weil ich ihn damals (vor vielen Jahren) nicht gehabt hatte. Wir waren durch eine unsichtbare Kluft getrennt, durch jenen unüberbrückbaren Abstand, den wir in der

*1 : "Neuer Lübecker Totentanz" S.146 *2 : "H.H.Jahnns 'Fluss ohne Ufer' " S. 112

Vergangenheit geschaffen. Denn was ich sah, war die Vergangenheit, die in die Gegenwart kraft eines Gesetzes, das ich nicht kenne, indiziert worden ist.(...) Ich wusste ... dass ich ein Erinnerungsbild von solcher Schärfe und Stärke, von solcher plastischen Gewissenhaftigkeit, von solcher Tatsachen- und Materialgleichheit wahrgenommen, wie ich es nie zuvor erlebt, weder wachend noch träumend." *1

Die "Inversion" ist also eine Art traumhafter Erinnerung bei wachem Bewusstsein. Sie besteht darin, dass die Vergangenheit des einen Menschen in die Gegenwart des anderen projiziert (Jahnn spricht von "indiziert") wird, sie ermöglicht die Wiedervergegenwärtigung eines Geschehens, ohne dass dabei, wie beim Traum, etwas Zusätzliches mitspielt und das Erinnerungsbild "verschlechtert"*2. Eine bloße Erinnerung ist es aber gleichwohl nicht, denn das Bild ist so "plastisch", dass Horn nicht weiss, ob er ein "Original" (= tatsächliche Erscheinung) oder die Vergegenwärtigung in der Erinnerung vor sich hat. Die "Inversion" ist so weder Erinnerung, noch Traum im eigentlichen Sinne, "weder wachend noch träumend" hat Horn früher Ähnliches erlebt. Er kann sich die Erscheinung nicht erklären, sie geschieht "kraft eines Gesetzes", das er nicht kennt. Auch der Dichter hat in seinem Briefwechsel nicht viel zur Klärung beigetragen, sondern eher noch Verwirrung gestiftet. Er konnte die "Inversion" auch gar nicht restlos 'erklären', wollte er nicht sein eigenes dichterisches Bild zerstören.

Jahnn nahm aber, seinem sonstigen Verhalten treu, die "Inversion der Zeit" für die ausserdichterische Wirklichkeit nicht etwa zurück, sondern stellte das Phänomen als etwas dar, was durchaus real vorkommen könne. "...wir, oder einige unter uns", so findet er, sind durchaus in der Lage, die Zeit "unter gewissen Voraussetzungen" "in den beiden Abschnitten Vergangenheit und Zukunft gleichzeitig wahrzunehmen."*3 Dabei ist - was hier unwesentlich ist - nicht ganz klar, ob Jahnn, seiner im gleichen Briefe geäußerten Ansicht, dass "die Gegenwart im eigentlichen Sinne niemals besteht", folgend, die Gegenwart des Erlebens bereits als Zukunft betrachtet, in der dann die Vergangenheit (z.B. das Erscheinen Tuteins) gleichzeitig wahrnehmbar würde; oder ob er das Ganze als von der Vergangenheit her gesehen betrachtet, von der aus dann die Gegenwart des Erlebens noch Zukunft wäre. Das Beispiel, das Jahnn anführt, um seine 'Theorie' auch für die Wirklichkeit zu 'beweisen', liesse beide Interpretationen zu. Jahnn verweist auf den Bericht 'von Amerikanern', die

*1 : "Niederschrift II" S.653/4/5 *2 : "Niederschrift I" S.489

*3 : Brief an Werner Helwig, 29.4.1946 "Briefe um ein Werk" S.18

nach dem Atombombenabwurf in Hiroshima "lebende Menschen" gesehen haben wollen, "die über eine Brücke gingen, die nachweislich nicht mehr bestand."^{*1} Nach der Beschreibung der "Inversion" in "Fluss ohne Ufer" und Jahnn's Kommentaren zu schliessen, wären diese Menschen über die Brücke gegangen, als sie noch nicht zerstört war; dieser Vorgang wäre dann aus der Vergangenheit in die Gegenwart jener amerikanischen Hellseher projiziert worden, resp. die Menschen wären in ihrer Vergangenheit bereits auch in der Zukunft der sie beobachtenden Amerikaner über die Brücke geschritten... Wie dem auch sei : das dichterische Bild der "Inversion" braucht keine 'wissenschaftliche' Erklärung. Für Jahnn jedoch, bei dem dichterische und ausserdichterische Welt ja bekanntlich ineinander übergehen, lassen sich mit der "Inversionstheorie" endlich auch jene "Gespenstererscheinungen" "erklären"^{*2}, denen er nach einhelligem Urteil seiner Mitwelt in ganz besonderem Masse ausgesetzt zu sein schien.^{*3} Und er erklärt damit, um endlich wieder auf den "Fluss ohne Ufer" zurückzukommen, schliesslich auch jene Erscheinung des Reeders Dumenehoud auf der "Lais" im ersten Teil der Trilogie, jene geheimnisvolle Erscheinung, die das Misstrauen des jungen Horn weckte, die ihn unsicher machte und ihn nicht eher ruhen liess, als bis er, nach einer Odyssee von Glück und Leid, endlich in eben jener "Inversion der Zeit" des Rätsels Lösung gefunden zu haben glaubt :

"Aber ich spürte das magnetische Feld der herannahenden fürchterlichen Gewissheit : es ist nicht das erste Mal gewesen. Die Inversion der Zeit ist mir schon einmal begegnet : als ich, versteckt, über dem Kielgefüge der 'Lais' Stunden verbrachte." *4

Die "Inversion der Zeit" soll nun also das Rätsel erklären, um dessetwillen die "Lais" letztlich gesunken ist und Horn und Tutein wie Verfolgte jahrzehntelang auf der Flucht waren ? Dass die "Inversion" im Zusammenhang mit "Fluss ohne Ufer" etwas konstruiert anmutet, muss auch Jahnn bewusst gewesen sein, wenn er über sie schreibt :

"Als ich das 'Holzschiff' schrieb, wusste ich noch nicht, dass sich die Erscheinung des Reeders im Kielraum des Schiffes erklären würde, dass sie erklärbar war. Ich habe einfach abwarten müssen, dass die Lösung zu mir kam. Das hat mich oftmals nervös gemacht. Oft glaubte ich, der 'Fluss' werde ein unlesbares Buch werden..." *5

*1 : Brief an W.Helwig, 29.4.1946, "Briefe um ein Werk" S.19

*2 : Brief an L.Voss, 22.12.1942 : "Auch im Traume gibt es Umkehrungen, und ich glaube, dass Gespenstererscheinungen Zeitumkehrungen sind, die sich für unsere Sinne wahrnehmbar äussern." *3 : H.Chr.Meier schreibt zum Beispiel : "...er zeigte mir in Bornholm spukhafte Stätten, wo nach seiner wiederholten Erfahrung etwas wie Gespenster umgingen." "H.H.Jahnn" S.44 *4 : "Niederschr.II" S.657

*5 : Brief an Carl Mumm vom 23.12.1942

Offenbar hatte Jahnn während des Schreibens von "Fluss ohne Ufer" auch noch eine andere Lösung im Sinn, eine Lösung, auf welche die Konzeption des "Epilog", in dem ja bekanntlich Tutein als Ajax eine Art 'Auferstehung' erfährt, hindeuten könnte. Mit der Erscheinung, der Horn gegenübersteht, könnte der mythisch 'wiedergekommene' Tutein oder sein 'Engel' gemeint sein. Merkwürdigerweise wird nämlich Tuteins Name im Zusammenhang mit der "Inversion" in grossen Buchstaben geschrieben, ein Umstand, der nur allzu deutlich an "Jeden ereilt es" erinnert, wo die Namen der 'Engel' im Unterschied zu denen von 'realen Personen' ebenfalls gross geschrieben werden. Wenn nicht alles täuscht, so hätte im "Epilog" der Name Tutein ebenfalls in grossen Buchstaben geschrieben werden müssen. Vielleicht ist es von Jahnn auch so geplant und vom Herausgeber Walter Muschg, der ja ausdrücklich sagt, er habe "die Namen der Personen und Ortschaften ... dem Wortlaut der 'Niederschrift' angeglichen"*¹, nicht ausgeführt worden. Der grossgeschriebene TUTEIN könnte dann Tuteins 'Engel' sein, der als eines jener Schemen, die Jahnn in "Jeden ereilt es" mit Seidenpapier vergleicht, durch das Zimmer gegangen ist. Das wäre für die phantastische Welt des späten Jahnn durchaus keine reine Spekulation ! Horn wäre dann noch einmal jener Versuchung erlegen, die am Anfang seines ganzen tragischen Schicksals stand : das Unerklärbare einer mythischen Dimension rational erklären zu wollen. Das erscheint aber wiederum abwegig vom Biographischen Jahnn her gesehen, da er ja bekanntlich die "Inversion der Zeit" für real möglich gehalten hat. Letztlich sind beide Vorstellungen - die der 'Engelwelt' und jene der "Inversion der Zeit" - dichterische, bildhafte Komplexe, die sehr wohl in enger Beziehung zueinander hätten gestanden haben können, und es ist müssig, sie gegeneinander ausspielen zu wollen. Wir fassen die Vorstellung der "Inversion", wie sie uns im "Fluss ohne Ufer" begegnet, noch einmal zusammen : es ist eine bewusste, aber nicht willkürlich herbeigeführte, plastische Erinnerung an etwas Vergangenes, das sich äusserlich nicht von Gegenwärtigem unterscheidet und auch gleichzeitig mit Gegenwärtigem erscheint. Es sind Bruchstücke der Vergangenheit in der Gegenwart. Wie die bewusste Erinnerung und der Traum ermöglicht die "Inversion" ein Wiedervergegenwärtigen eines glücklichen Moments aus der Vergangenheit, sie ist im Weltentwurf Jahnn eine der Möglichkeiten, gegen das Vergessen, gegen die Vergänglichkeit der Zeit und damit gegen die Ver-

*1 "Nachwort zu 'Epilog' " S.430

gänglichkeit überhaupt, gegen den Tod, geistig anzukämpfen.

C. Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen
in der Kunst

Immer wenn im Folgenden von Kunst als einem Widerstand gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen die Rede ist, müssen wir, um diesen zum vornherein aussichtslosen Kampf in der ihm gemässen Dimension erscheinen zu lassen, Jahnn's negative Einstellung zum Zweck überhaupt^{*1} und zum Zweck in der Kunst im Speziellen mit berücksichtigen. Das Wichtigste ist für Jahnn nämlich nie die schliessliche Verwirklichung des im künstlerischen Schaffen angestrebten Zieles; nicht das Resultat des Schaffensprozesses, das Kunstwerk als solches, sondern der Schaffensprozess selbst ist es, der ihn interessiert. Dieser Haltung ist Jahnn zeitlebens treu geblieben, nicht umsonst sind seine bedeutendsten epischen Schöpfungen "Perrudja" und "Fluss ohne Ufer" unvollendet geblieben. Selbst in der überschwänglichen Schaffenseuphorie der Ugrino-Zeit war diese Konzentration auf den Schaffensprozess als solchen bei Jahnn klar erkennbar. Wie heisst es doch in der "Ugrinoverfassung":
"Die Glaubensgemeinschaft ... kennt nur die Autorität der wirklichen Potenz, nimmt den Kampf auf gegen das Dünne, Halbe, Unehrlliche; jedem vollen, restlosen Gefühl und Verkünden beugt sie sich, sie misst nicht die Taten,... sie misst die Gründe." *2

Deutlich spricht aus solchen Worten das Bewusstsein, dass man ja eigentlich - wie nicht nur Jahnn in dieser Zeit des Expressionismus - das Absolute, das Unmögliche wolle, und an die Verwirklichung der "Taten" letztlich gar nicht ersthaft gedacht wird, da das Planen dieses 'Grossartigen' bereits als genial empfunden wird. Jahnn macht das noch einmal klar, wenn er in einem 36 Jahre später entstandenen Aufsatz das Unterfangen der ägyptischen Pyramiden-erbauer zwar als "vergänglich, vergeblich" charakterisiert, dagegen aber einwendet :

"Wir wollen nicht den Erfolg betrachten, sondern das Bestreben." *3

Vom lebenden Menschen aus gesehen - die Bedeutung der Kunst im Hinblick auf den toten Menschen soll im letzten Abschnitt der vorliegenden Studie gezeigt werden - richtet sich die Kunst im Welt-

*1 : Wir haben Jahnn's Verhältnis zum Zweck bereits im Rahmen seines Weltbildes im Zusammenhang mit seiner Stellung zur Zivilisation und zum Fortschritt besprochen.

*2 : "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" Artikel 1 (o.S.)

*3 : "Der Mensch im Atomzeitalter" (1956) S.147/8

entwurf Jahnns zunächst gegen den Tod, indem sie die "Abtrünnigkeit" des Menschen gegenüber den Schöpfungsgesetzen des ewigen Kreislaufs manifestiert. In scharfem und, wie wir sehen werden, unüberbrückbarem Gegensatz dazu richtet sich die Kunst auch gegen den Tod, indem sie den Menschen auf Grund der in ihr zum Ausdruck kommenden harmonikalen Gesetze von der Todesangst befreien soll. Diese beiden Möglichkeiten der Todesüberwindung in der Kunst sind im Werk und in der 'Theorie' Hans Henny Jahnns nur selten klar voneinander abgegrenzt und fördern ständig innere Widersprüche zutage. Wenn wir im Folgenden diese Widersprüche sichtbar machen wollen, so sind wir gezwungen, zwischen Kunst als Widerstand gegen die Schöpfungsgesetze und Kunst als Verherrlichung der Schöpfungsgesetze zu unterscheiden. Diese Differenzierung ist aber in Jahnns Äußerungen nirgends klar durchgeführt, und wir wollen mit unserer zwangsläufigen Schematisierung nicht den Eindruck erwecken, als sei der innere Widerspruch Jahnns permanent bewusst gewesen. Auch lässt sich diese Schematisierung letztlich nicht konsequent durchhalten, der Widerspruch ist zu tief im Weltentwurf Jahnns verwurzelt. Deshalb müssen wir trotz vordergründiger Trennung in zwei Bereiche immer das Ganze im Auge behalten.

Im Bereich des direkten Widerstands gegen "Kreislauf" und Tod richtet sich die Kunst:

1. als Schöpfungsklage gegen die todbringenden Schöpfungsgesetze.
2. als individuelle Leistung des Einzelnen gegen die völlige Determinierung zum "Schauplatz des Schicksals".

Als Ausdruck der Harmonie der Schöpfungsgesetze richtet sich die Kunst gegen Tod und Todesangst, indem sie

3. den für den Einzelnen zwar als "fürchterlich" sich zeigenden, in sich selbst aber vollkommen harmonisch ausbalancierten Schöpfungsgesetzen das Geheimnis der Harmonie zu entlocken sucht und in einem Kunstwerk, das nach diesen Schöpfungsgesetzen aufgebaut ist, dem Menschen Ewiges, Absolutes zur Anschauung bringt.
4. indem die der Natur entnommenen Schöpfungsgesetze in der monumentalen Baukunst für ewige, gegen die Veränderlichkeit gerichtete Bauwerke verwendet werden, und so eine bessere, weil 'unveränderbare' Variante der Schöpfung zustande kommt.

1. Kunst als Schöpfungsklage

In "Jeden ereilt es" heisst es über das männliche Liebespaar Gari - Matthieu :

"An diesem Tage oder an einem andern sprachen sie von Maneros, dem einzigen Sohn des ersten ägyptischen Königs, vom frühen Tod des Jünglings und von dem Trauergesang, der erfunden wurde, als jener gestorben war, und der der erste und einzige Gesang **am Anfang der Menschheit gewesen sein soll. Eine süss tönende Klage** über das rasche Welken der blühenden Jugend, des Hinweggenommenwerdens aus der Sphäre der alles erschaffenden Liebe. Die Totenklage über Adonis, Linos, Lityersas, Attis, Maneros, galt sie auch Gari und Matthieu ?" *1

Einen solchen "Trauergesang", eine solche "süß tönende Klage über das rasche Welken der blühenden Jugend" zu schaffen, hat offensichtlich auch Jahnn als Ziel seiner Dichtung angesehen. Zumindest sein episches Schaffen ordnet sich seit dem Tode des Freundes Gottlieb Harms im Jahre 1931 (also nach "Perrudja") diesem Ziel weitgehend unter.

Ueber diese durch den erwähnten biographischen Anlass bedingte Klage über den Tod eines geliebten Menschen hinaus ist Dichten für Jahnn dadurch, dass er es als ein "Umprägen des inwendigen Schmerzes ... zu Sprache"*2 betrachtet, schon immer ein Klagegesang . Dichtung ist eine feierliche Klage über das Entsetzliche der unaufhaltsamen Veränderung allen Daseins, über die Grausamkeit des Schöpfungsprinzips gegenüber den Geschöpfen einerseits und über die Grausamkeit der Menschen unter sich andererseits; sie ist aber vor allem immer eine Klage über den Tod und das Verwesen. Horn notiert gegen Ende seiner Tagebucheintragungen in der "Niederschrift":

"Ich hätte nicht gewusst, was ich an meiner Niederschrift hätte besser oder anders machen sollen. Es schien mir ganz der Ausdruck der unversöhnlichen Trauer und Niedergeschlagenheit darin zu sein, die Klage der Hoffnungslosen und die fragende Bestürzung des noch Lebenden, der sich schon von der ersten Berührung der finsternen Allmacht überwunden fühlt." *3

In seinem Essay "Der Mensch im Atomzeitalter" schreibt der Dichter 1956 :

*1 : "Jeden ereilt es" S.211 : Nicht zufällig ist, dass alle aufgezählten Namen vor "n" im Alphabet stehen. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf Jahnn's Arbeitsweise, wenn wir den Grund, warum das so ist, erfahren. Jahnn besass nämlich den grossen Brockhaus nur bis zum Band "n"; da er das Stichwort "Orgel" hätte liefern sollen (wozu es dann wegen eines Zerwürfnisses nicht kam) erhielt er das Werk als Gratislieferung, die aber nach seinem Ausscheiden als Mitarbeiter gestrichen wurde. Auch der 'Lokalkolorit' bei der Schilderung aussereuropäischer Regionen im ersten Teil der "Niederschrift" stammt aus dem Brockhaus!

*2 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.148 *3 : "Niederschrift II" S.685

"Die Klage über die Anzettelung eines unsinnigen Krieges, die Vernichtung Jerusalems, die Hinmordung der Einwohner in den Gedichten des einen ((gemeint ist der Prophet Jeremias)) - die Auflehnung gegen den Tod, gegen den Tod Engidus, gegen den Tod des meistgeliebten Freundes im babylonischen Epos -, es ist ein Umprägen des inwendigen Schmerzes, des ungeläuterten Gefühls zu Sprache, zum rhythmischen Echo der Worte, zur Dichtung." *1

Wenn Jahnn hier von einem "ungeläuterten Gefühl" spricht, so ist damit angesprochen, dass er diese Schöpfungs- und Totenklage niemals als eine Art künstlerische Pflichtübung angesichts unverrückbarer Tatbestände betrachtet, sondern dass dieses Klage ein spontanes, sich immer wieder neu ereignendes, irrationales Aufbäumen und Aufbegehren ist; und dass immer eine heimliche Hoffnung mitspielen muss, den Tod durch die Intensität des Gefühls und der Klage vielleicht doch noch rückgängig machen zu können. Als Kommentar zum Zwischentitel "Attittidu" im "Neuen Lübecker Totentanz" hat Jahnn in Klammer geschrieben :

"'Attittidu' ; das bedeutet Totenklage, in die sich die Gefühle des Trotzes, des Zornes und der Rache hineinmischen." *2

Im "Fluss ohne Ufer", in dem ja, wie wir gesehen haben, die Klage um den verlorenen Freund dadurch direkt gegen die Vergänglichkeit gerichtet ist, dass der Musiker Horn die Erlebnisse, die er mit dem Verstorbenen geteilt hat, minutiös genau als schriftlich in Tagebuchform fixierte Erinnerung vor dem Vergessen und damit vor dem endgültigen Aufhören zu bewahren versucht, scheint die Schöpfungs-klage gegenüber dem "Neuen Lübecker Totentanz" und dem zur gleichen Zeit entstandenen verbitterten Anklagestück "Strassenecke. Ein Ort. Eine Handlung." doch etwas geläutert zu sein. Die Schöpfungsklage mischt sich hier mit jener dunklen Schöpfungstrauer, die Walter Muschg als eine "Urtrauer" bezeichnet hat, die "tiefer als ihre Anlässe" reiche.^{*3} Diese Ansicht könnte jene Stelle aus dem "Holzschiff" bestätigen, wo Ellena den jungen Horn - dem ja zu diesem Zeitpunkt noch kein Verlust eines geliebten Menschen Anlass zur Trauer sein kann - fragt, warum er traurig sei. Darauf antwortet Gustav :

"Man kann meine Gleichnisse ((er sprach über Radiowellen)) auch in einen anderen Zusammenhang oder in eine andere Reihenfolge bringen. (...) Eine Milliarde Ohren hören den falschen oder echten Zauberklang der allgemeinen Traurigkeit und verfallen ihm. Es ist nur ein Schmerz vorhanden, nur ein Tod. Aber sie flimmern ohne Grenze ins Ungemessene, eine Bewegung nach allen Seiten. Alle Strahlen, die bekannten und unbekanntes, summen den verzehrenden Rhythmus, diese Melodie des Untergangs. Und wer sich aufschliesst, der versinkt, entflammt, vergeht." *4

*1 : "Der Mensch im Atomzeitalter" S.148 *2: "Dramen II" S.125 *3: "H.H.Jahnn" S.302 *4 : "Holzschiff" S.113

Es macht den Anschein, dass die permanente Schöpfungs- und Totenklage im jahnnischen Werk noch andere Gründe als jenen des Aufbegehrens gegen die Schöpfungsgesetze haben könnte. Das "Umprägen des inwendigen Schmerzes ... zu Sprache" hätte auch ein Mittel gegen die Todesangst des Autors selbst sein können. Indem nämlich in ständiger Klage um den Tod eines anderen Menschen der Tod immer als solcher und als grösstmögliches Uebel bewusst bleibt, wertet er das kleinere Uebel, das Weiterleben des Klagenden, auf. Die Todes- und Schöpfungs-klage hätte dann in verfeinerter Form denselben Effekt wie das "Vorempfinden" des eigenen Todes am Beispiel des Todes und des Verwesens anderer in den frühen Stücken, sie wäre ein Ausdruck von Jahnn's Lebensbejahung ! Es gibt für diese Interpretation einige Indizien in den grossen Epen Jahnn's. So nennt er ja an der einleitend zitierten Stelle aus "Jeden ereilt es" die Totenklage eine "s ü s s tönende Klage..."^{*1} In "Fluss ohne Ufer" steht, nachdem von der Klage Horns um Ellena die Rede war, als Einfügung Horns in sein Tagebuch in Klammern der folgende Satz :

"(Ich liebe den dunklen Verzicht, die kurze Brunst, den vergeblichen Aufruhr.)" *2

Der - sagen wir ruhig:masochistische - Aspekt von Jahnn's Schöpfungs-klage könnte keine einleuchtendere Bestätigung finden. In diesem 'lustvollen Leiden' erinnert Jahnn übrigens merkwürdigerweise an die verzehrende Lust am Verzicht in der frühen Prosa des "Immoralisten" Gide^{*3} oder in den Romanen des Moralisten François Mauriac. Dass die Toten- und Schöpfungs-klage für Jahnn auch einen lustvollen Aspekt gehabt haben muss, zeigt auch der Umstand, dass der Dichter sich nie mit dem seiner Problematik doch so nahe liegenden Orpheus-Mythos befasst hat. Sicher ist es nicht die heterosexuelle Konzeption dieser Sage allein, die ihm den Orpheus-Mythos als mythisches Grundmuster in der Art jener immer wieder verwendeten Gilgamesch-Engidu-Konstellation ungeeignet erscheinen liess. Vielmehr könnte der Umstand, dass die Totenklage des Orpheus einen - wenn auch nur vorübergehenden - Erfolg zeitigt, Jahnn's 'Lust an der Schöpfungstrauer' beeinträchtigt haben. Für eine solche Annahme

*1 : "Jeden ereilt es" S.211 *2 : "Niederschrift II" S.390 : "Die quirlenden Ströme meiner Seele, die das lebende Bild Ellenas, hundertfach schimmernd, über den kiesigen Grund der Wirklichkeit dahingetragen -...- hatte ihr Tod gestaut. (...) Nur langsam klärten sie sich vom Schlamm, den sie aufgenommen, wurden abgeleitet. (Ich liebe den dunklen Verzicht, die kurze Brunst, den vergeblichen Aufruhr.) Tutein lockte, was an mir wertvoll war, hervor." *3: z.B. "Les nourritures terrestres" Paris 1897

würde auch die eher ablehnende Haltung sprechen, die Jahnns seinen 'Gilgamesch', den Komponisten Horn in "Fluss ohne Ufer" angesichts des kurzen, durch die "Inversion der Zeit" bewirkten Wiedererscheinens des Matrosen Tutein alias 'Engidu' einnehmen lässt: Horn spricht von einem "Gespenst"*¹ und muss sich einreden, dass er sich nicht vor ihm zu fürchten brauche! Horn, der bestimmt weiss:

"Ich werde ihn nicht wiedersehen, und würde ich auch auf den Meeresboden hinabsteigen. Ich könnte zu Utnapischti wandern, ich würde ihn nicht wiedersehen" , *²

betont ja ausdrücklich:

"Ich will nicht die Verklärung; ich will den Abstieg der Ungetrösteten." *³

Und an einer anderen Stelle schreibt er:

"...das Wirkliche schmeckt besser als das, was nicht ist. Es ist nur Geschmack am Wirklichen." *⁴

Welcher Interpretation man immer den Vorzug geben will, ob nun die Schöpfungs- und Totenklage im Werk Jahnns einer genüsslich zelebrierten "Urtrauer" entspringt, die das allgemeine Sterben als grösseres Uebel dem eigenen Ueberleben gegenüberstellt und dieses dadurch aufwertet; oder ob sie als Aufbegehren gegen die Schöpfungsgesetze gemeint ist, immer muss sie als eine Art Widerstand gegen die Todesangst aufgefasst werden.

Wir haben uns bisher auf das Medium beschränkt, in der uns Jahnns Schöpfungstrauer entgegentritt, auf die Dichtung. Der Vollständigkeit halber muss hier aber noch angeführt werden, dass Jahnns, der in seiner Jugend Komponist werden wollte*⁵, die Musik im Grunde genommen für den Ausdruck der Schöpfungstrauer besser geeignet hielt als die Dichtung. Das hängt einerseits mit jenem tiefen Misstrauen gegen das Wort zusammen, das Jahnns immer wieder geäussert hat;*⁵ andererseits ist seiner Ansicht nach die Musik als nicht der unverhüllten Kommunikation durch das Wort verpflichtete Kunst besser als die Dichtung geeignet, den unmittelbaren Anlass zur Totenklage - das wäre ein Segen für Jahnns subjektive Darstellungsweise - zu verschlüsseln und die Schöpfungstrauer zur Allgemeingültigkeit zu erheben. Jahnns lässt Horn, der im Unterschied zu ihm, Jahnns selbst,

*1 : "Niederschrift II" S.660 : "Ich wage nicht, ins Bett zu gehen. Ich wage nicht, das Licht zu löschen. Ich fürchte mich - - (...) Ich fürchte mich nicht vor Tutein, nicht vor dem Gespenst Tutein, nicht vor dem noch einmal zusammengeballten Fleisch, das für mich süss gewesen ist..." *2 : a.a.O. S.689/10 *3: "Niederschrift II" S.173 *4 : "Niederschrift I" S.671 *5 : Brief an Veltheim, 20.7.1949 : "Ich bin Schriftsteller und misstrauere dem Wort in solchem Masse, dass ich mich noch immer verfluche, dass ich in meiner Jugend das Komponieren aufgegeben habe...."

das Glück hatte, seiner Schöpfungsklage musikalisch Ausdruck zu verleihen, diese Vorteile der Musik gegenüber der Dichtung darlegen:

"Als allgemeiner Mensch taue ich nicht. Mein privates Dasein bestand, konnte bestehen, weil die Musik es nicht wie das Wort des Dichters mitteilte; es verliert sich als Klage. Alle Wunden, die meiner Seele je zugefügt wurden, brechen auf, wenn jene frühen Strophen in mir wach werden, die alle den gleichen Namen Tutein haben --" *1

Auf diesen Vorteil der Musik, das Autobiographische besser verschlüsseln zu können, zielte wohl auch Jahnn's Bestreben, seine Dichtung nach musikalischen Formprinzipien aufzubauen :

"Ich habe im 'Fluss' versucht, musikalische Formen, die ursprünglich der Dichtkunst entstammen, durchzuführen. Ich bin selbst vor Imitation und Engführung nicht zurückgeschreckt." *2

Den schönsten Ausdruck würde für Jahnn die Schöpfungstrauer gefunden haben, wenn es ihm und seinen ihn verkörpernden dichterischen Figuren gegeben gewesen wäre, als Bildhauer den toten Freund in 'annähernd unzerstörbarem' Stein festzuhalten. Noch in "Jeden ereilt es" heisst es einmal :

"Michel Angelo hat sich die Finger krumm gezeichnet, ist halb im Marmor erstickt, um zu vollbringen was Worten versagt ist : den geliebten Menschen erstarren zu lassen, festzuhalten, bleibend zu machen." *3

2. Die Kunst als individuelle Leistung eines Einzelnen

Neben der Schöpfungsklage sieht Jahnn die Intensivierung und schöpferische Manifestierung jener "Abtrünnigkeit" gegen das "Mass der vielen"*4, wie wir sie in einem früheren Abschnitt betrachtet haben, als Aufgabe der Kunst. Als "individuelle Auflehnung bis zum bitteren Ende"*5 soll auch die im künstlerischen Schaffen zum Ausdruck kommende "Abtrünnigkeit" "Beispiel für andere sein, die weniger mutig beginnen."*6 Der Einzelne, das heisst für den Bereich der Kunst immer 'das Genie', soll der "Masse Mensch"*7 jene "Unerschrockenheit" vorleben, von der der Dichter immer wieder spricht.

*1 : "Niederschrift II" S.680 *2 : Brief an Werner Helwig, 29.4.1946, "Briefe um ein Werk" S.17 *3 : "Jeden ereilt es" S.228 (Fragment im Anhang IV)
*4 : "Niederschrift I" S.32 : "Ich habe begriffen, meine Geistesgaben sind durchschnittlich, und ich habe mich dennoch dem Mass der vielen widersetzt."
*5 : Brief an H.Collatz, 12.1.1950 *6 : "Thomas Chatterton" "Dramen II" S.674
*7 : Jahnn verwendet den Ausdruck häufig in seinen Briefen, auch im dichterischen Werk ist er gelegentlich zu finden, so in "Perrudja I" S.511, wo es heisst : "Ohne Ueberzeugung vermag die Masse Mensch nicht drei Tage lang zu hungern."

"Die Unerschrockenheit, zu sein und zu lieben, ist unter Menschen selten wie ein Diamant unter Kieselsteinen", *1
heißt es in "Spur des dunklen Engels", und 1946 schrieb Jahnn an einen Freund :

"In welches Dilemma man kommt, wenn man den Versuch macht, selbstständig, d.h. unerschrocken zu denken, das habe ich mein lebenslang (sic) erfahren, und die letzten dreizehn Jahre waren eine Probe. Als positives Ergebnis haben sie den 'Fluss ohne Ufer', in dem es keine erwarteten Dialoge gibt." *2

Wir haben bereits zitiert, dass Jahnn es als seine "Tugend" empfindet, "im Gegensatz zu vielen anderen, genau hinzuschauen und den Wahrheitsgehalt des Erschauten" an seiner "Unerschrockenheit zu messen." *3 Ein solches Verhalten, dem allein für Jahnn ein 'wahres' Kunstwerk entspringen kann, muss den Künstler in die Isolierung treiben, macht ihn zum 'enfant terrible', das scharfe "Beobachten" der "Wahrheit" "liefert ihn aus." Matthieu in "Die Nacht aus Blei" sagt zu seinem 'jüngeren Ebenbild' Anders:

"Es ist dein Recht, zu lügen ... , die Lüge ist dein Schutz, deine Helferin, die dich anpreist oder bemitleidenswert macht. Ich selbst habe bisher Zuflucht bei der mir erreichbaren Wahrheit und Aufrichtigkeit gesucht -. Sie schützen nicht, das erfährt man - sie liefern uns aus." *4

Ein solches "Ausgeliefertsein" auf Grund der "Unerschrockenheit" ist in Jahnn's Welt die Situation jedes echten Künstlers und entstammt zweifellos wiederum dem künstlerischen Selbstverständnis des Dichters selbst.

"Ich habe nur noch einen Vorsprung im literarischen Betrieb : " schreibt er an Werner Helwig,

"dass ich wirklich Anstoss erzeuge. Anstoss erregen ist ja eine künstlerische Leistung." *5

Da Jahnn bekanntlich am meisten durch seine Schilderungen der gleichgeschlechtlichen Liebe Anstoss erregte, könnte die These vom bewussten "Anstosserregen" und der "Unerschrockenheit" des Dichters natürlich auch in dieser Hinsicht, als Abwehrreaktion, als Legitimierungsversuch gewertet werden; dies umso mehr, als Jahnn bekanntlich die Homosexualität ähnlich wie Gide immer noch als Laster, als Abartigkeit empfunden hat, selbst wenn er bereit war, dafür einen Kreuzzug zu führen. Jahnn bringt denn auch die These vom "Anstosserregen" durch wahrheitsgetreues "Beobachten" in der Dichtung öfters in diesem Zusammenhang vor. So in einem

*1 : "Dramen II" S.404 *2 : Brief an Fritz Weissenfels, 14.8.1946

*3 : "Mein Werden und mein Werk" S.93 : "...dass es m e i n e Tugend ist, im Gegensatz zu vielen anderen, genau hinzuschauen - und den Wahrheitsgehalt des Erschauten an meiner Unerschrockenheit zu messen." *4 : S.78 *5 : 26.2.1948
"Briefe um ein Werk" S.44

Brief von 1946, wo es heisst :

"Wie ist es möglich, dass man die gleichgeschlechtliche Liebe verfolgt, da sie ein unablässiges, überhaupt nicht eindämmbares Phänomen ist, das die Tiere gleichermaßen erfasst, das zur Experimentier- voraussetzung der Schöpfung gehört.(...) Ich wollte nur andeuten, dass ich, selbst ziemlich massvoll veranlagt, den Wahnsinn wildgewordenen Glaubens und verjauchter Zivilisation in meinen literarischen Werken vollkommen unberücksichtigt lasse und an die Stelle einer unangebrachten Rücksicht eine wahrheitsgetreue Beobachtung setze. Das werde ich mir bis zu meinem Tode nicht abgewöhnen." *1

Man würde jedoch dem Weltentwurf Jahnns nicht gerecht werden, wollte man seinen Aufruf zum künstlerischen Aufbegehren, zum "Anstoss erregen" allein als pauschale Rechtfertigung für die Schilderungen abartigen sexuellen Verhaltens in seinen Werken sehen, obwohl eine solche Argumentation nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Sicher hing es vor allem mit der enormen Wertschätzung, die Jahnn dem genialen Menschen, dem aussergewöhnlichen Einzelnen, entgegenbrachte, zusammen, dass er das künstlerische Genie als legitimiert ansah, "das Abwegige zum Weg zu machen." *2 Wie wir bereits im Zusammenhang mit der Ugrino-Religion, die ja den Künstler als einzige Autorität akzeptieren wollte, gesehen haben, und wie wir es später noch eingehend zu erörtern haben werden, sah Jahnn im Hinblick auf seine harmonikalen Vorstellungen im Künstler einen "Verkünder des Schöpfungsprinzipes" *3, einen, der um die Harmonie weiss, die hinter allem Vergänglichen vorborgen liegt. Als 'Eingeweihter' erkennt der Künstler deshalb früher als die "Masse Mensch" jenes "Vorantastende neuer Schöpfungsprozesse", von dem Jahnn 1932 in seiner Goetherede gesprochen hat :

"Und sie ((die Kunst)) wird Kunst heissen, solange sie das (scheinbar) Verbrecherische einzufügen versteht in das Gesetz der Verklärung, das dem vollkommenen Gesang zustrebt. Und so wird jede Kunstleistung in der Vergangenheit, nachdem sie Brücke geworden ist, über die sich die Masse Mensch vorwärtsschob, gesichert sein, in der Gegenwart aber die Norm verletzen. Denn sie hat ein Ziel. Sie hat die Pflicht sogar, das Abwegige zum Weg zu machen. Sich in Gegensatz zu setzen zu den landläufigen Gerechtigkeiten und das Vorantastende neuer Schöpfungsprozesse zu beschirmen. Sie trägt in ihren Plänen die Verantwortung für das Zukünftige." *2

Damit ist der Künstler legitimiert, sich der "Masse Mensch" zu widersetzen und als "Abtrünniger" aus der Norm der Determinierung auszuweichen. Die Legitimation erhält er sozusagen vom Schöpfungsprinzip, gegen das er doch anzukämpfen scheint, persönlich. Er wird zu einem Vorkämpfer für jenes "Variantenbedürfnis", das nach Jahnns Auffassung

* 1 : Brief an Werner Helwig, 20.3.1946 "Briefe um ein Werk" S.13

* 2 : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.272/3

* 3 : a.a.O. S.267 : "Der Künstler muss jenseits der Abgrenzungen und Moralzäune ein Verkünder des Schöpfungsprinzipes sein."

zusammen mit dem "Formwillen" den Kreislauf von Werden und Vergehen bestimmt und erst im Letzten, für den Menschen kaum mehr erkennbar, ausbalanciert ist. Der Künstler muss das von ihm als erstem erkannte nächste Entwicklungsstadium im unaufhörlichen Schöpfungsprozess als "natürliches Dasein"*¹ in seinem Werk zur Darstellung bringen und damit im doppelten Sinne des Wortes "Anstoss" erregen. Der Kunstschaffende hat, wie Jahnn das 1948 im Hinblick auf sein eigenes Schaffen formulierte, die Aufgabe, "vom Geiste her an der Veränderung des Menschen mitzuwirken, ihn davon zu überzeugen, dass seine Auswahlgelehrsamkeit, die Auswahl seines Empfindens und seiner Sittlichkeit ungenügend sind - ja, die tiefste Ursache unseres Allunglücks ausmachen."*² 1953 schrieb der Dichter über den von ihm seiner Klagelieder wegen als verwandten Geist empfundenen Propheten Jeremias :

"Sein Auftrag war inwendig. Die Feuerfackel der Auflehnung, der Revolution, die Sucht, naturwidrige Barmherzigkeit und gleichzeitig ein natürliches Dasein zu lehren. - Diese scheinbare Anarchie ist von der Dichtkunst nicht abtrennbar. Formwille und Variantenbedürfnis, der harmonische Aufbau, der an Kristalle erinnert, etwas Langsames und Konservatives - und die Empörung, die Mutter der Fabel." *¹

Sofern wir Jahnn hier richtig verstehen und 'scheinbarer Widerspruch' für "scheinbare Anarchie" setzen dürfen, zeigt diese Stelle, dass sich Jahnn der Diskrepanz zwischen der von ihm dem Künstler, dem Dichter gestellten Aufgabe, "Verkünder des Schöpfungsprinzipes"*³ zu sein, ein an der Harmonie der Welten orientiertes "natürliches Dasein zu lehren" einerseits und der "Abtrünnigkeit" des Künstlers, wie sie sich im gegen die Schöpfungsgesetze gerichteten Mitleid und in der Schöpfungsklage zeigt, andererseits, sehr wohl bewusst war. Die letztlich im unversöhnlichen Gegensatz von Harmonie und Dissonanz des Schöpfungsstromes begründete Widersprüchlichkeit wird von Jahnn aus seiner Sicht gegenstandslos gemacht, indem er sie zu einer grundlegenden Eigenschaft einer jeden Dichtung erklärt. Wir wollen hier nicht versuchen, das, was Jahnn letztlich eben doch selbst als ungereimt empfand, in einen Reim zu pressen.

Seiner Auffassung von Kunst als einer "individuellen Auflehnung", als Weg jenseits der "Hauptstrasse der Gefühle",*⁴ muss allerdings

*¹ : "Vereinsamung der Dichtung.Vortrag" S.257 *² : "Mein Werden und mein Werk" S.93 *³ : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.267 *⁴ : "Vereinsamung der Dichtung.Vortrag" S.262 : "in der Landstrasse der Dichtung finden sich keine Wegweiser, die auf eine Hauptstrasse der Gefühle hinleiten. Die Hauptstrasse der Gefühle soll sogar vermieden werden."

zugute gehalten werden, dass sich in ihr das Verlangen nach individualistischer "Abtrünnigkeit" des "anders als das Mass der Vielen", die Sehnsucht, aus der als tragisch empfundenen Determiniertheit auszubrechen und den Zwängen des "Kreislaufs" Trotz zu bieten, mit dem hohen Ethos eines nur im Mitleid mit aller Kreatur möglichen freien Willens verbindet. Das wird vor allem auch in der folgenden Passage aus dem bereits zitierten Aufsatz von 1953 deutlich :

"Der lebende Dichter ...steht einem Wesen gegenüber, das in höchster Gefahr ist, das im Dahinschwinden begriffen ist : dem Menschen, der aus der Unfreiheit der Instinkte in die echte Freiheit der Liebe und des Schaffens entlassen wurde. Aber er erkannte sie nicht - oder höchstens taumelnd. Die Abermillionen gingen hin, um sie für ein Linsengericht preiszugeben. Ja, sie sind dabei, sich in die Unfreiheit aller Kollektive, ich sage a l l e r , der Bürokratien, sei ihr Name welcher er sei, zu begeben, um einmal satt zu werden, um ein soziales Stück Brot essen zu können. Und sie wissen nicht mehr Wert vom Unwert zu trennen. Man bezichtige doch den lebenden Dichter nicht immer aufs Neue, weil er nicht nur schreien oder lyrisch auslegen, sondern tief ins Fleisch einschneiden muss." *1

So wird Dichtung über ihre scheinbar egoistische Bedeutung hinaus, den "inwendigen Schmerz" des Einzelnen als Klage über das kosmische "Allunglück" zu verkünden und des Dichters "Abtrünnigkeit" des "anders als das Mass der Vielen" zu manifestieren, für Jahn wieder zur 'moralischen Anstalt'. Und nicht nur das : dadurch, dass der Dichter den Menschen als "in höchster Gefahr" schwebend, "im Dahinschwinden begriffen" erkennt und gegen die Bedrohung durch jene irdischen Verkörperungen des ewigen Kreislaufs, gegen die "Bürokratien" und "Kollektive" angeht, setzt er seinen Kampf gegen den Tod im weitesten Sinne auf anderer Ebene fort. Das tat ja der Dichter auch in praktischer Hinsicht, indem er zeitlebens gegen die schlimmste Auswirkung dieser "Bürokratien", gegen den Krieg ankämpfte und noch in den letzten Lebensjahren sein dichterisches Wort im Kampf gegen die Atombombe einzusetzen versuchte.

3. Kunst als Aeusserung des Absoluten - Kunst und Harmonie *2

Wir haben uns in einem früheren Kapitel mit Jahnns harmonikalen Vorstellungen befasst und gesehen, dass sie in seinem Weltentwurf eine zentrale Stellung einnehmen, weil sie die verschiedensten Vorstellungen seines Welt- und Menschenbildes miteinander verknüpfen.

*1 : "Vereinsamung der Dichtung. Vortrag" S.261

*2 : in Bezug auf die von Jahn postulierte Aufgabe des Dichters, "Verkünder des Schöpfungsprinzipes" zu sein, lassen sich gewissen Ueberschneidungen mit dem bereits in Abschnitt 2 Ausgeführten nicht vermeiden.

Damals haben wir auch schon angedeutet, dass die harmonikalene Ideen für die Vorstellungen von einer Art 'Leben' nach dem Tode, wie sie im letzten Kapitel zur Sprache kommen sollen, von Interesse sind. In diesem Zusammenhang können wir uns daher darauf beschränken, die Bedeutung aufzuzeigen, welche den harmonikalene Ideen im Hinblick auf Jahnns Auffassung von der Kunst als gegen den Kreislauf von Werden und Vergehen und gegen die Todesangst des Menschen gerichtete Grösse zukommt.

In seiner Rede zum Goethejahr sagte Jahn 1932 :

"... das Einige im Kunstschaffen aller Zeiten und Disziplinen ... war und ist der Versuch, die Harmonie der Welten zu erkennen, zu verdeutlichen, zu verherrlichen, auch dann, wenn sie Erscheinungsformen heraufbeschwört, die ins Tragische abirren. Schmerzliches Ringen, versteht sich, weitab von aller nützlichen Betrachtung, abgesondert von allem Richten und Besserwissen. Nichts ist dem Erkennenden schwerer, als trotz der Pein den scheinbar unursächlichen Ablauf zu bejahen. Denn der Suchende und Sehende, der sinnlich Aufnehmende, der den Baustein verwenden will, nicht das Fertige, vermag nicht mit den Postulaten des Glaubens sich vor Erschütterungen zu bewahren. Er wird vor Unfassbares und Undeutbares gestellt. Seiner Seele wird das Grauen des Ablaufs als Examensaufgabe aufgebürdet.(...) Der Künstler muss **jen-seits der Abgrenzungen** und Moralzäune ein Verkünder des Schöpfungsprinzips sein, er muss es notfalls mit Zähnen und Klauen gegen Dogmen, Gerechtigkeiten und Gefängnismauern verteidigen. Es gibt keinen Künstler, der diesen Namen verdient, der nicht gleichzeitig Harmoniker wäre." *1

Wir haben mit Bedacht diese längere Passage zitiert, lässt sich doch an ihr nicht nur im Zusammenhang aufzeigen, was Jahn unter dem Begriff 'harmonikale Kunst' verstanden wissen wollte, sondern auch das Dilemma sichtbar machen, in dem Jahnns harmonikale Theorien sich befinden.

Von vier Aufgaben des Künstlers in Bezug auf die Harmonie der Welten spricht hier Jahn : der Kunstschaffende soll die Harmonie "erkennen", er soll sie "verdeutlichen", er soll sie "verherrlichen" und er soll sie "bejahen". Jahn macht auch gleich auf die Schwierigkeiten dieser Aufgaben aufmerksam, wenn er den Künstler damit vor "Unfassbares und Undeutbares" gestellt sieht. Unfassbar und undeutbar bedeutet hier, so können wir dem Text weiter entnehmen, dass sich der Künstler mit dem "Grauen des Ablaufs" konfrontiert sieht, dass er also den Gesang der Harmonie aus dem "fürchterlichen Kreislauf" von Werden und Vergehen heraushören muss. "Trotz der Pein den scheinbar unursächlichen Ablauf zu bejahen" hiesse dann für den Künstler: er muss das "Entsetzliche" von Geborenwerden, Altern, Sterben und Verwesen - die "Erscheinungsformen ... die ins Tragische abirren - ,

*1 : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.267

unter dem ja der jahnnische Mensch ganz besonders intensiv zu leiden hat, entgegen seiner sinnlichen Erfahrung als einen Teil der ewigen Harmonie, als letztlich ausgewogen und "gut" betrachten. Der Künstler muss damit sich selbst, seine Existenz, der sich diese Harmonie ja als etwas Tödliches zeigt, in Frage stellen, sich gewissermassen selbst verneinen, um die Harmonie der Welten bejahen zu können. Das aber vermögen die jahnnischen Menschen als Verkörperungen ihres Schöpfers allesamt nicht; ihr Lebenswille, ihr Vitalismus und - was wir als das gleiche erkannt haben - ihre Todesangst sind dazu viel zu stark. Da es nicht zu einer Verneinung des Willens zum eigenen Leben - hier durchaus im Sinne Schopenhauers - kommen kann, bleibt in der Welt Hans Henny Jahns die "Harmonie unerfüllt"^{*1}. Auf unser obiges Zitat bezogen bedeutet das : Hans Henny Jahnn und die Künstlergestalten in seinem Werk "erkennen" zwar die Harmonie, sie wissen sie auch anhand zahlreicher Phänomene zu "verdeutlichen" , ja sie versuchen immer wieder, sie in Kunst und Dichtung zu "verherrlichen" - aber "bejahen" können sie die Harmonie nicht, das "Es ist wie es ist. Und es ist fürchterlich." erweist sich als stärker. Jahnn kann so sagen : "Nichts ist dem E r k e n n e n d e n schwerer, als ... den scheinbar unursächlichen Ablauf zu bejahen."^{*2}

Damit rühren wir wieder an die Wurzel vieler Inkonsequenzen in Jahns Vorstellungswelt : die Ursache der inneren Widersprüche, die sich durch den ganzen Weltentwurf des Dichters hindurch verfolgen lassen, ist der unüberbrückbare Gegensatz zwischen der "Fürchterlichkeit" des Todes, dessen Ueberwindung allein durch eine Selbstverneinung möglich wäre, und dem unbändigen Lebenswillen Jahns und seiner dichterischen Figuren, der eine solche Selbstverneinung nicht zulässt. So kann Jahnn in seiner 'Kunsttheorie' gleichzeitig - als Konsequenz des abtrünnigen Lebenswillens - eine trotzig "Abtrünnigkeit" von den Schöpfungsgesetzen und - auf Grund der harmonikalen Theorie - ein auf eben diesen Gesetzen basierendes künstlerisches Schaffen fordern. Es lässt sich in Jahns ganzem Schaffen erkennen : die aus der musikalischen Kompositionslehre und mathematischen Spielereien, vielleicht auch weitgehend durch die Schriften Hans Kaysers beeinflusste harmonikale Theorie konnte sich in der an der täglichen intensiven Erfahrung des "Fürchterlichen" und vor allem an der eigenen Biographie

*1: "Niederschrift II" S.10 : "Die Harmonie ist unerfüllt, das lässt sich nicht leugnen. Es ist wie es ist, und es ist fürchterlich." *2 : (Breit gesetzt vom Verfasser)

orientierten künstlerischen Praxis Jahnns nicht durchsetzen. So ist es denn auch nicht zu verwundern, wenn wir für die Besprechung von Jahnns harmonikaler Kunst praktisch ausschliesslich auf theoretische Erörterungen, wenn sie auch vielfach in die Dichtung eingebaut sind, angewiesen bleiben und nicht wie bei der "abtrünnigen" Kunst der Schöpfungsklage konkrete Beispiele aus dem Werk Jahnns - wir erwähnen etwa die Totenklage in Anlehnung an das Gilgameschepos in "Fluss ohne Ufer" - anführen können. Die harmonikale Kunst erschöpft sich bei Jahnn in einem zwar grossartigen, aber doch nur verbalen Postulat.

Natürlich hängt das auch damit zusammen, dass sich Jahnns Vorstellungen einer harmonikalen Kunst - sofern sie sich nicht zum vornherein auf jenes bloss verbale "Verkünden des Schöpfungsprinzipes" beschränken - fast ausschliesslich im Rahmen seiner Theorie einer "monumentalen Baukunst" hätten verwirklicht werden sollen. Wer aber die Zeichnungen von geplanten Kuppelbauten in "Hans Henny Jahnn. Buch der Freunde"*¹ betrachtet, wird - gelinde gesagt - enttäuscht sein über das, was als sakrale Bauten nach harmonikalen Gesetzen für Ugrino hätte gebaut werden sollen. Die erste skizzenhafte Verwirklichung auf dem Papier zeigt jedenfalls, dass die Realität solcher harmonikaler Bauten wohl kaum als Beweis für die Richtigkeit und Originalität von Jahnns seltsamen architektonischen Ideen würde gelten können. Warum das so ist, werden wir bald zu zeigen haben.

Was bezweckt nun aber die Verkündigung der harmonikalen Schöpfungs-gesetze in der Kunst? Wie wir bereits einmal dargelegt haben, soll vor allem die Dichtung damit den Menschen ein "natürliches Dasein"*² lehren. Sie soll jene "sinnliche Verbundenheit mit der ganzen Schöpfung"*³, die er durch die "Entsinnlichung" der modernen Zivilisation verloren hat, dem Menschen wieder beibringen. Harmonikale Kunst ist für Jahnn immer, wie jene Kunst während der "spätgotischen Revolution der Schaffenden und Künstler", von der Jahnn so oft spricht, "eine Verteidigung der Schöpfungsgesetze und damit ein Bekenntnis zum Leib."*⁴ Der Künstler, der durch seine geniale Begabung, sein "Auserwähltsein", fähig ist, durch scharfes "Beobachten" die harmonikalen Gesetze zu enträtseln, ist aufgerufen, den Menschen das Leben in der "sinnlichen Verbundenheit mit der ganzen Schöpfung" als einzig lebenswertes anzupreisen und es gegenüber der geltenden

*¹ : im Auftrag der Freien Akademie der Künste Hamburg zum 1. Todestag Jahnns von Rolf Italiaander herausgegeben Hamburg o.J. (1960) *² : "Vereinsamung..." S. 257 *³ : "Von der Wirklichkeit" (o.S. Typoskript) *⁴ : "Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart" zit. n. H. Schirmbeck, "Die Formel und die Sinnlichkeit" S. 214

Norm zu verteidigen. Dass in diese Verteidigung gegen die geltende Norm auch noch andere Motive und Beweggründe hineinspielen könnten, haben wir bei früherer Gelegenheit zu zeigen versucht. (S.247/8)

Der Dichter und Künstler als "Verkünder des Schöpfungsprinzipes" kann aber, und darin liegt sicher der grösste Mangel dieses rein verbalen Kündens, immer nur helfen, die Harmonie zu "erkennen"; er kann, wie wir zitiert haben, die harmonikalen Weltgesetze "verdeutlichen" und "verherrlichen". Niemals aber kann er das Wichtigste das, was ihm in Jahnns Welt selbst nicht einmal gelingen will, abnehmen: den Akt des Bejahens und damit des Sichselbstverneinens, der nötig wäre, um im Wissen von der Einheitlichkeit allen Daseins und der Unvergänglichkeit der harmonikalen Welt, in die der Mensch einbezogen ist, Sicherheit vor der Todesfurcht zu finden. Dass das Jahnns selbst zutiefst bewusst gewesen sein muss, sagt folgende Stelle aus einem Brief von 1950 unverkennbar, wenn der Dichter im Zusammenhang mit unserer Problematik schreibt :

"Ich darf eben nur mit Worten trösten, mit einer Art Weisheit, die mir zum Halse herabhängt, weil ich nicht daran glaube, weil ich selbst ungetröstet bin." *1

Der Trost - bei Jahnns letztlich immer die Besänftigung der Todesfurcht - wird so zur Voraussetzung des Glaubens an jene "Weisheit", die ja den Trost erst bedingen würde. In dieser paradoxen Situation bleibt es bei Jahnns beim verbalen Postulat. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass Jahnns zuweilen von einer Bejahung des Schöpfungsprinzips spricht : zu deutlich überwiegt in Werk und Selbstzeugnis das Todesbewusstsein und die Todesfurcht, als dass das glaubhaft sein würde.

Jahnns war ganz auf die Darstellung der Harmonie im Wort angewiesen, er durfte "eben nur mit Worten trösten"; die Musik, in deren Harmonien Jahnns einen echteren Trost zu finden hoffte, blieb ihm als Ausdrucksmittel weitgehend versagt. Schon die Menschen in Jahnns frühen Stücken glaubten daran, in der Musik jene "Erlösung" finden zu können, nach der sie sich sehnten. Zusammen mit den monumentalen Kult- und Grabstätten sollte sie die Todesfurcht verdrängen und "Sicherheit" gewähren.

"Wer erlöst uns mit Musik, mit riesenhaften Domen, mit Stätten, da keiner Hand Gewalt gegeben ist ?" *2

fragt Gawin in "Hans Heinrich", und Jakob in "Pastor Ephraim Magnus"

*1 : Brief an Klaus von Spreckelsen, 6.11.1950

*2 : "Dramen I" S.281

bringt die Musik mit den erlösenden "einfachen Dingen" in Beziehung, wenn er sagt :

"... Man darf weinen, muss es, wenn man nicht aufgeben will, Mensch zu sein. (...) Die stahlharten Männer, ... das sind die Grausamen und Gestorbenen, die morden können, weil es ihre Pflicht oder Verpflichtung erscheint.(...) Sie können nicht Musik begreifen und ganz und gar nicht davor vergehen; es kann ihnen nicht einfallen, dass das nur alles Knabentränen sind, die einer auffing, oder Rhythmus ist, der in der Bewegung nackter Leiber war, oder andere Dinge, die gleich tief und gross sind - dass da vor ihnen Erlösungen geschehen, die mit himmlischen oder irdischen Hochzeiten zu vergleichen sind." *1

Den Komponisten Horn lässt Jahn im übertragenen Sinne vorübergehend in der Musik das finden, was der Dichter selbst nirgends finden konnte : "die Zukunft mit gewisser Zuversicht ahnen" zu können.

So nennt Horn die Musik einmal eine "ungebrochene Reihe der Gegenwart, in der die Vergangenheit noch nicht vernichtet ist, und die die Zukunft mit gewisser Zuversicht ahnen lässt." *2

Wenn man allerdings Jahns Aussagen über die der Musik nachgebildete Kompositionsweise im Falle von "Fluss ohne Ufer" *3 wörtlich nimmt und zum Beispiel die "Inversion der Zeit" oder die ähnliche "Vorausnahme" *4 als musikalische Gestaltungsprinzipien in der Dichtung betrachtet, so könnte man folgern, dass Jahn mit Hilfe musikalischer Stilmittel auch in der Epik das zu verwirklichen suchte, was traditionell der Musik vorbehalten war : die Gleichzeitigkeit verschiedener zeitlich eigentlich voneinander getrennter Handlungsebenen. Die Aussage Horns, er sei "auf Gedeih und Verderb der eigentlichen Polyphonie verfallen ..., in der Gleichzeitiges und Nacheinanderkommendes, zu Erwartendes, nicht unterschieden sind" *5, würde sich dann wie vieles, was Horn über seine musikalische Arbeitsweise sagt, direkt auf die Dichtung Jahns anwenden lassen. Ob man dabei aber so weit gehen darf wie Henning Boethius, für den "Fluss ohne Ufer" "...ein grossangelegter Versuch, die Kontinuität eines stän-

*1 : "Dramen I" S.31 *2 : "Niederschrift I" S.166

*3 : Jahn berichtet unter anderem in seinem Brief vom 29.4.1946 an Werner Helwig ("Briefe um ein Werk S.17-20) ausführlich darüber:"Ich habe im 'Fluss'versucht, musikalische Formen, die ursprünglich der Dichtkunst entstammen, durchzuführen. Ich bin selbst vor Imitation und Engführung nicht zurückgeschreckt. (...) Es gibt Strophen, die immer wiederkehren, beharrlich wie Refrains oder auch variiert..."

*4 : Jahn berichtet darüber in seinem Vortrag "Ueber den Anlass" S.43/44. Er ist u.a. der Ansicht : "Ohne solche stilbestimmenden Elemente der Vorausnahme kann es meiner Erfahrung nach, kein geschlossenes Kunstwerk geben." *5 : "Niederschrift II" S.676 : Hermann Broch hat eine ähnliche Theorie verfochten. Für ihn sollte durch die "Musikalität" in der epischen Darstellung die Simultaneität des Geschehens in dem Sinne ermöglicht werden, dass "die Situation eines einzigen Augenblicks in zeitlicher Aufeinanderfolge" dargestellt "und trotzdem die Augenblicksimpressionen festgehalten" würden. ("Dichten und Erkennen.Essays" Bd.I S.267)

dig viele Tode sterbenden Ichs zu retten, indem sein Weg durch die Zeit nach musikalischen Gesetzen beschrieben wird"*1, ist, dürfte zumindest fraglich sein, liegt doch der Argumentation offensichtlich eine unzulässige Verquickung von Formanalyse (musikalische Elemente des Stils, die nur der Leser erkennen kann) und Inhaltsanalyse (das "viele Tode sterbende Ich" im "Weg durch die Zeit" als das individuelle Bewusstsein einer Figur der rein dichterischen, werkimmanenten Wirklichkeit) zugrunde. Walter Muschg jedenfalls beschränkt sich auf rein formale, stilistische Kriterien, wenn er sagt :

"... die Dichtungen Jahnns kann man als Orgelwerke auffassen, in denen die geahnte Harmonie des Kosmos angestimmt wird. Die menschlichen Stimmen sind entstofflicht, ins Uebermenschliche getrieben, die Worte als Bausteine einer Sprachmusik gebraucht, die wie Dialoge und Chöre der griechischen Tragödie das Lied der Erde zum mythischen Tongebilde umschafft." *2

Ob wir uns darauf beschränken, in Jahnns dichterischer Schaffensweise musikkompositorische Elemente als formale Kriterien, als Stilelemente, zu akzeptieren, oder ob wir seinen Versuch, Dichtung als eine Art Musik in Worten zu schaffen - "das Ganze ist Musik"*3 stellt Jahnns zu "Fluss ohne Ufer" lapidar fest - als gelungen betrachten wollen : die enge Beziehung zur Musik, die Jahnns für seine Dichtkunst postuliert, ist auf jeden Fall Ausdruck seines Willens, auch in der Wortkunst jene Harmonie aufscheinen zu lassen, als deren reinsten Ausdruck ihm die Musik erschien. Er muss jedoch auch um die Schwierigkeiten eines solchen Verfahrens gewusst haben, wenn er sagt :

"Meine eigentlichste Begabung ist eine rhythmische. Ich schreibe so schwer, weil ich für Rhythmen zu empfindlich bin und diese oft nur sehr schwer oder gar nicht in der Sprache realisiert werden können." *4

Der Bereich, in dem nach Jahnns eigener Ansicht seine "rhythmische Begabung" am ehesten hätte zum Zuge kommen können, ist der seiner "monumentalen Baukunst". Was es damit auf sich hat, wollen wir im folgenden Abschnitt kurz zu zeigen versuchen.

*1 : "Utopie und Verwesung. Zur Struktur von Hans Henny Jahnns Roman 'Fluss ohne Ufer' " S.9 *2 : "Ueber Hans Henny Jahnns" S.33 Jahnns selbst spricht, wenn von der musikalischen Kompositionsweise seines Romans die Rede ist, ausdrücklich von der "äusserlichen Form" (Brief an Werner Helwig vom 29.4.1946 "Briefe um ein Werk" S.20) und bestätigt an einer anderen Stelle: "Die musikalische Kompositionstechnik benützt andere Mittel als die Dichtkunst." (Brief an Hilmar Trede vom 8.1.1939) Dessen ungeachtet spielen jedoch musikalische Formprinzipien in "Fluss ohne Ufer" eine - wenn auch schwer zu analysierende - Rolle. *3 : Brief an W. Helwig, 30.4.1946, "Briefe um ein Werk" S.22 *4 : "Gespräche mit Hans Henny Jahnns" S.132

4. Kunst als neue, bessere Variante des Schöpfungsvorgangs :
Jahnns Theorien einer "monumentalen Baukunst"

Die Musik ist, so rein in ihr die Harmonien auch zum Ausdruck kommen, in Jahnns harmonikaler Kunstkonzeption nur ein "Ersatz für das räumlich Erhabene".*¹ So sagt es selbst der Komponist Gustav Anias Horn in der "Niederschrift", als er darüber klagt, dass die heutige Zeit der "monumentalen Baukunst" abhold sei :

"Das Genie hat in unserer Zeit keine Helfer mehr; es steht ganz allein. So ist es schon seit Jahrhunderten. Es verkümmert oder geht unter, wenn es Tempel errichten will. Die tätigen Hände fehlen. Steine und Mörtel fehlen. Es ist eine grenzenlose Dürftigkeit. Der moderne Komfort schliesst alle Verschwendung der Seele aus. Das Geld liegt auf den Banken oder steckt in den Maschinen, verrinnt auf den Strassen, es vergeudet sich nicht, ausser im Schleudern von Bomben und Granaten. Das Genie des Bauens ist ausgestorben, seitdem es nur noch Zweckbauten gibt, Konstruktionen, irr-sinnige Pracht und nutzlose Fassaden. Man darf annehmen, dass die Musik ein Ausweg geworden ist, ein Ersatz für das räumlich Erhabene.- Die Tempel sind nur noch eine geschichtliche Tatsache, sie sind nicht mehr in der Gegenwart.(...) Die Baukunst ist eine Kunst der Masse. Jedes Bauwerk ist eine Höhle - erhöhter Stein. Der Atem des Steines ist die Gravitation. Wird dem Stein der Atem genommen und der Raum an sich geschaffen, entsteht die Kulisse. Die gotischen Kathedralen sind grossartige Kulissen, (...) Sie sind die Vorläufer der Eisenkonstruktionen. Die romanischen Bauten ... sind vom Geiste des Steins. In ihnen sind die Gewissheiten der wirklichen Welt." *¹

Was Horn hier in sein Tagebuch schreibt, ist gewissermassen ein kurzer Abriss der Theorie der "monumentalen Baukunst" von Hans Henny Jahn. In dieser seltsamen Bautheorie treffen sich die beiden grossen Motivkreise des Widerstands gegen den "Kreislauf" und der harmonikalen Ideen und machen den Widerspruch im Weltentwurf Jahnns - wir haben ihn als Widerspruch zwischen dem Wissen um die Harmonie der Welten und der von ihr geforderten Verneinung des Lebenswillens einerseits und der vitalistischen Lebensbejahung, die sich in der unerträglichen Todesfurcht manifestiert, andererseits, bestimmt - sozusagen optisch sichtbar.

Wir haben bereits dargelegt, dass für Jahn der "Ursinn aller Kunst harmonikale Fundamente hat, also in das Reich des Rhythmus, der Zahl, des uneindämmbaren Schöpfungsstromes hinabreicht."*² Solche direkt auf den "Schöpfungsstrom" bezogene "harmonikale Fundamente" wollte Jahn in der Ugrino-Zeit in Form von in Zahlen ausdrückbaren Beziehungen beim Bau von Tempeln und Pyramiden verwenden.

*¹ : "Niederschrift I" S.496/7 *² : "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.272 : "Je mehr Jahre sich an mir absetzen, desto sicherer werde ich in der Ueberzeugung, dass der Ursinn aller Kunst harmonikale Fundamente hat, also in das Reich des Rhythmus, der Zahl, des uneindämmbaren Schöpfungsstromes hinabreicht."

Die monumentalen Bauwerke sollten jedoch nach dem Willen Jahnns nicht nur das Bleibende, Ewige der harmonikalen Bezüge zum Ausdruck bringen, wie das auch Dichtkunst und Musik mehr oder weniger tun könnten, sondern diese Bauwerke sollten nun selbst ewig, bleibend sein und so den Schöpfungsgesetzen des ständigen Wandels, von denen sie die harmonikalen Zahlenverhältnisse ihrer Form beziehen, wiederum entzogen werden und die "Abtrünnigkeit" ihres Erbauers repräsentieren. Das heisst : die monumentalen Bauwerke sollten zunächst einmal den Menschen ähnlich wie die Musik an die Harmonie der Welten erinnern, die sie in ihrer Schönheit, in ihrer rhythmischen Gliederung verherrlichen. Durch die harmonikalen Zahlenverhältnisse steht das Bauwerk in geheimer Beziehung zur ganzen Natur und auch zum Menschen, der bei seinem Betrachten diese innere Beziehung spürt und das Kunstwerk für um so vollkommener halten muss, je stärker es seinem inneren Gefühl der Harmonie entspricht.

"Das Gefühl, dass etwas schön sei, wird in uns dadurch hervorgerufen, dass wir gewisse Verhältnisse bewusst oder unbewusst als schön empfinden. Der Grund liegt darin, dass wir selbst im Schöpfungsvorgang stehen, der auf harmonischer Basis aufgebaut ist." *1

Dieses innere Gefühl für die Harmonie ist vorwiegend im menschlichen Gleichgewichtssinn zu suchen, dem Jahnns denn auch eine entsprechend grosse Bedeutung beimisst :

"Die Baukunst wendet sich nicht nur an das Auge und den Tastsinn, sondern an ein fast verlorenes Organ : an das innere Ohr, das Gleichgewichtsorgan, das erst den aufrechten Gang erlaubt.(...) Eine ägyptische Säulenstellung kann noch ein Blinder wahrnehmen, nämlich mit dem inneren Ohr." *2

Daneben sollen die monumentalen Bauwerke als Schöpfungen gegen die Zeit die "Abtrünnigkeit" ihres Erbauers repräsentieren, indem sie möglichst lange bestehen bleiben. Dazu muss der Künstler zu den der Natur entnommenen Gesetzen etwas Eigenes dazugeben. Jahnns ist ja durchaus der Ansicht, dass es kein Kunstwerk geben kann, das nicht in irgend einer Form auch seinen Schöpfer repräsentiert:

"Die Literatur, die Kunst, die Arbeit, sie sind ja nichts an sich; sie werden erst etwas Wirkliches, wenn wir für die gemalten Farben, für die mitgeteilten Düfte, für die Beobachtung und den Hauch der Zärtlichkeit ganz eintreten, wenn es etwas von uns Losgerissenes ist, ein unverfälschter Ausdruck unserer Konstitution, d.h. unserer Seele." *3

In der Baukunst jahnnscher Prägung sollte dieses "von uns Losge-

*1 : "Gespräche mit Hans Henry Jahnns" S.131

*2 : a.a.O.S.117/18 vgl. auch : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.18 : "Es gibt in der Baukunst gar keine andere Wirkungs- und Betrachtungsmöglichkeiten als durch die Gefühle in uns verankerten." *3 : Brief an Ernst Kreuder vom 25.9.1948

rissene" als eine Art "Bekenntnis des Gefühls zum Stoff"*¹ gewissermassen den Ausdruck des Lebenswillens mit in das Bauwerk einschliessen und es so als "lastendes Gebilde"*¹ dem Tode und den alles verändernden Schöpfungsgesetzen vorenthalten. So schreibt Jahn über die für seine Bautheorie besonders wichtigen mittel- und nordeuropäischen steinzeitlichen "Hünengräber, Steinhäuser, Dolmen" :

"Wir müssen vom Rhythmus, ja sogar von der Raumbegrenzung (wir meinen im allgemeinen, sie sei das Wichtigste der Baukunst) absehen beim Betrachten dieser Werke ; sie geben unverhüllt die Beziehungen zur materialgebundenen Masse. Es ist ein Bekenntnis des Gefühls zum Stoff, es ist das primitiv elementare Muss zum Schaffen, es ist die Ueberwindung des Todes im lastenden Gebilde." *¹

Schon in der "Ugrino-Verfassung" hatte es ja geheissen, dass sich in der Kunst "ein Wille, ein Geist, ein Müssen, ein menschliches Sein ... offenbaren"*² müsse. Diesem "menschlichen Sein" soll im monumentalen Bauwerk, in einem "bergenden Dichten", vor dem "der Rhythmus zurücktritt"*³, das gesichert werden, was ihm als körperliche Existenz versagt ist : Dauer.

"Erst beim monumentalen Baustil beginnt die Kunst der Architektur. Vorher und jenseits liegt sie ausserhalb jener Grenze, die wir durch Ewigkeitswerte gezogen sehen." *⁴

Die massige, Jahrtausende überdauernde Bauweise und nicht eine besonders augenfällige 'Durchgeistigung' im Sinne der harmonikalen Gesetze war letztlich der Grund, warum Jahn als Vorbilder für seine Bautheorie nur die alten Pyramiden und Tempel der Aegypter, höchstens noch die romanischen Kirchen, nicht aber die Gotik und alles was folgte, gelten liess : die aufgelockerte, vergeistigte Bauweise der Gotik war ihm bereits zu wenig "lastend", zu instabil, zu wenig massig, zu wenig erdgebunden, zu wenig dauerhaft. Jahn konnte so die gotische Baukunst und die weitere Architekturentwicklung bis zur Moderne "eine ununterbrochene Verfehlung gegen den Geist des Steines"*⁵ nennen und er verrät Innerstes, wenn er über den gotischen Baustil sagen kann :

*¹ : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.9

*² : "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" Einleitung (o.S.)

*³ : "Einige Elementarsätze..." S.9 : "Es wird sofort von mir verlangt werden, zu erklären, was ich unter dem monumentalen Baustil verstanden haben will: Jenen, der nicht durch den Rhythmus, durch die Raumbegrenzung, Tiefe allein wirkt, sondern durch das Gefühl aus der materialgebundenen Masse, durch die Schwere ihres Gefühls, das mit geschlossenen Augen vernommen werden kann, das der Musik seltsame Schwingungen verleiht, dem Licht ein Abirren, nicht messbar jenseits der Farbvalours, gibt. Der Rhythmus tritt davor zurück, ein unheimlich drohendes, bergendes Dichtes. Die Musik aber findet eine Stätte, an der sie ewig werden könnte wie der tiefe Ton einer Glocke, oder wie das leise Singen in gewissen ägyptischen Tempeln." *⁴ : a.a.O. S.8/9 *⁵ : "Von der Wirklichkeit" o.S. Typoskript (1924)

"... k e i n R h y t h m u s , kein Detail, keine Profilierung, keine Idee, nicht die Fülle der Plastiken von Blumen und Tieren vermögen eine Rechtfertigung dieses Baustiles herbeizuführen..." *1

Deutlich wird : Jahnn zieht letztlich - vielleicht unbewusst - die massige Bauweise, die eine irdische Ewigkeit gegen die Schöpfungsgesetze erzwingen soll, der harmonikalen, rhythmischen Bauweise, in der die Harmonie der Welten verkörpert werden und an Ewiges, Absolutes erinnern soll, vor. Es ist in der Tat nicht einzusehen, warum nicht in der gotischen Baukunst ebenso in rhythmischer Gliederung und harmonikalen Zahlenverhältnissen Ewigkeitswerte hätten zum Ausdruck kommen können wie in den Zahlenverhältnissen der ägyptischen Pyramiden oder der romanischen Dome. *2

Dass Jahnn in seiner "monumentalen Baukunst" die Schwere einer massigen Bauweise im Grunde genommen der verbal postulierten Manifestierung von harmonikalen Gesetzen im Ewigkeitswerte anzeigenden rhythmischen Bautakt vorzieht, zeigt unseres Erachtens erneut an, was wir bereits in anderem Zusammenhange festgestellt haben : Jahnn erkennt theoretisch die Harmonie der Welten, kann sie aber nicht bejahen, weil sie eine Selbstverneinung beinhalten würde , zu der sich der individualistische Vitalist Jahnn nicht durchringen kann. Die harmonikalen Theorien Jahnn's bleiben so nicht nur deshalb auch in der Baukunst auf ein blosses verbales Postulat beschränkt, weil er jene "sechs Millionen", die er "ein einziges Mal" nach "rhythmisch vollkommenen" Proportionen "verbauen" wollte *3, nicht auftreiben konnte, sondern vor allem auch deshalb, weil Jahnn in Wirklichkeit gar nicht die Darstellung der rhythmischen Schöpfungsgesetze in den Proportionen dieser Denkmäler geplant hat, sondern 'ewige' Zeugnisse menschlichen Lebenswillens schaffen wollte und deshalb massige, klotzige Geschmacklosigkeiten einem durchgeistigten Gebilde vorgezogen hätte. Seine "monumentale Baukunst"

*1 : "Von der Wirklichkeit" (o.S.)(Breit gesetzt vom Verfasser)

*2 : So schreibt z.B. Goethe über das gotische Strassburger Münster : "Mit welcher Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat! Ein ganzer, grosser Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und geniessen, keineswegs aber erklären konnte. Sie sagen, dass es also mit den Freuden des Himmels sei... Wie frisch leuchtet' er (der Turm) im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh kommt ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die grossen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäuserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit." ("Von Deutscher Baukunst" (November 1772) Goethes Werke in zehn Bänden hsg.v. Peter Boerner und Ernst Beutler, Artemis-Verlag Zürich 1962 Bd.10 S.9-19, S.13/14)

*3 : so erzählte er es W.Muschg "Gespräche mit H.H.Jahnn" S.121

hätte nicht so sehr dadurch "Sicherheit" und "Erlösung" vor Tod und Todesangst bieten sollen, dass sie es dem Menschen erleichtert hätte, den ewigen, den eigenen Tod einschliessenden Wandel des "Kreislaufs" als etwas Heiliges, Unabdingbares zu akzeptieren, wie Jahnn es wahrhaben wollte, sondern viel eher dadurch, dass sie den gegen die Schöpfungsgesetze und damit letztlich auch gegen die Harmonie gerichteten "abtrünnigen" menschlichen Lebenswillen in 'unwandelbaren' Steingebilden hätte manifestieren sollen.*1 In jedem Fall aber, selbst wenn man Jahnn's Erkenntnis, dass sich harmonikale Gesetze und damit Ewiges, Absolutes nur im massigen Monumentalbau nach Art der steinzeitlichen Grabbauten oder der ägyptischen Pyramiden verkörpern liessen, nachvollziehen kann und die klotzige Wucht der von Jahnn konzipierten Bauwerke als Zugeständnis an die harmonikalen Gesetze interpretiert, stellt seine Theorie der "monumentalen Baukunst" eine weitere Variante im Rahmen des Versuchs, den Tod schöpferisch, in der Kunst zu überwinden, dar.

Wie vieles, vielleicht allzuvielen im Denken und Schaffen Jahnn's, ist die von ihm postulierte Aufgabe der Kunst, Ausdruck des harmonikalen Weltsystems zu sein, auf Letztes, Absolutes gerichtet. Jahnn nahm sich das, wonach im Grunde alle Kunst tendiert, die Verkörperung von Ewigkeitswerten, bewusst vor und verwies alle anderen Aspekte des künstlerischen Schaffens auf die hinteren Plätze in der Rangordnung des Erstrebenswerten. Diese Haltung muss sich einerseits den Vorwurf des 'Gemachten', 'Aufdringlichen' gefallen lassen, zeigt aber andererseits, dass dem Autor existenzielle Fragen wichtiger als Kunstprobleme waren. Jahnn kann also trotz seiner bis zum Ueberdruß wiederholten Forderung nach einer "zweckfreien Kunst" nicht als Dichter des "l'art pour l'art" angesehen, sondern muss eher als Moralist bezeichnet werden.

*1 : Das bestätigt noch einmal deutlich die folgende Passage aus "Von der Wirklichkeit" (o.S.) : "Eine Pyramide Aegyptens ist mehr Wirklichkeit als tausend Kathedralen gotischen Geistes, und ob sie auch heute in Staub liegt...Es gibt keinen Kompromiss zwischen Konstruktionsbau und Massenbau.Und was helfen uns die Gipsdecken der barocken Periode ? Die Gotik begibt sich in den Eisenkonstruktionsbau. Der Massenbau aber ist Tempel von zehntausend Jahren, und ob er auch zerfällt, er ist das Haus für alle Ewigkeit, weil er überhöhte Wirklichkeit und damit ein Teil der guten Schöpfung ist.(...) (Konstruktionsbau wird zum Hohne Gottes)...der machtlos fern, verbannt in seine Himmel, den Untergang seiner Schöpfung erkennen muss, weil die Sehnsucht nach dauernder Wirklichkeit entschwinden, weil der Ablauf der Dinge als das Wesen der Dinge vom Menschen ausgegeben wurde.(...)Wir wollen den Massenbau,...,wollen geborgen sein in ihm..."

D. Letztes Verhalten angesichts des unausweichlichen Todes :
"die Fähigkeit, aus ganzem Herzen traurig zu sein"*1

Ausgehend von der Erkenntnis, dass Jahnn und die ihn verkörpernden Gestalten seines dichterischen Werks den Tod nicht rational als etwas Unvermeidbares akzeptieren wollen und ihr Leben lang einen Weg suchen, sich ihm zu widersetzen, haben wir zu zeigen versucht, wie der Weltentwurf des Dichters in gewisser Hinsicht als ein grosses Experiment verstanden werden kann, das einzig und allein darauf gerichtet scheint, dem ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen eine eigene, den unerbittlichen Naturgesetzen entzogene Welt abzutrotzen. Als symbolische Darstellung dieses kosmischen Experiments könnte man jene Szene aus "Fluss ohne Ufer" anführen, wo Gustav Anias Horn versucht, dem an einen sturen Ablauf gebundenen Spiel eines elektrischen Klaviers "ein Konkurrent zu werden".*2 Als er erkennen muss, dass "das Können der Maschine weniger an die Zeit gebunden" ist als das seine, dass "die Freiheit des Fühlens und Denkens ... dem Zorn der unerbittlichen Wiederholung unterlegen" ist, gibt er sich dazu her, "als Diener, als Mitgeschleppter"*3 auf den Tasten des Instruments die Akkorde der Papierrolle zu begleiten. Durch den Applaus, den er damit bei den Zuhörern erntet, angestachelt, bastelt er sich eine eigene Rolle und gibt diese dem Apparat zum Abspielen.

"So zerstörte ich die Rolle, dieses Massenfabrikat, und machte sie nutzbar, mich nachzuahmen..." *4

Die Reaktion des Publikums, das lieber die eingängigen Melodien des "Massenfabrikats" als die eigenwilligen Eigenkompositionen des jungen Mannes hören will, ist diesmal niederschmetternd, und erst als Horn sich dazu hergibt, wiederum die alte Rolle zu begleiten, erntet er eine schwache Anerkennung für seine "Mischung aus Fingerfertigkeit und Maschine".*5 Heimlich aber bastelt Horn weiterhin eigene Rollen :

"Ich half mir mit der Entschuldigung, dass es Versuche seien, nichts Endgültiges. Ich spielte die zweite Rolle nur mir allein vor. Ich war ergriffen..." *6

*1 : "Bornholmer Tagebuch" 3.3.1945 (Handschrift, siehe Bibliographie)

*2 : "Niederschrift I" S.177 : "Ich versuchte, dem elektrischen Klavier ein Konkurrent zu werden." *3 : a.a.O. S.177: "Eines Tages griff ich in die Akkorde hinein, die die Papierrolle spielte, nicht als ein phantastischer Besserwisser wie in der ersten Nacht meiner Bekanntschaft mit der Musikmaschine, sondern als Diener, als Mitgeschleppter, als Rekrut, der die gleichen Harmonien exerzierte." *4: a.a.O. S.179 *5 : a.a.O. S.182 *6 : a.a.O. S.183

"Ich half mir mit der Entschuldigung, dass es Versuche seien, nichts Endgültiges" - dieser Satz gilt auch für das grosse Experiment des Widerstands gegen das ewige Werden und Vergehen des "Kreislaufs". Es sollte in unserer Darlegung dieses Ringens deutlich geworden sein, dass das Experiment der "Abtrünnigkeit" nicht an seinem Resultat gemessen werden darf, denn das Ziel, das sich Jahnns damit vornimmt, ist und bleibt unerreichbar; die Grösse dieses Kampfes gegen den Tod liegt vielmehr in der Unbeugsamkeit, mit der er geführt wird. Das dichterische Werk Hans Henny Jahnns wird so zu einem Manifest unbeugsamen menschlichen Lebenswillens und steht mindestens damit in einer Reihe mit dem babylonischen Gilgameschepos, das Jahnns als mythischen Anknüpfungspunkt für den in jedem seiner bedeutenderen Werke wieder neu geführten Kampf gegen Tod und Verwesung betrachtet hat.

Gemessen an der Vitalität dieser "Abtrünnigkeit" gegenüber dem Uerbittlichen haftet Jahnns Bestreben, den Tod zu überwinden, indem er ihn zu bejahren versucht - eine Tendenz, die in seinem Werk mit den harmonikalischen Ideen verknüpft ist - immer etwas gekünsteltes, rein Theoretisches an. Vereinzelt scheint es zwar für die Menschen Jahnns eine Versöhnung mit dem "Unausweichlichen"*1 zu geben, so etwa für Horn, wenn er von den "Dimensionen aus Blei und Licht" spricht, die ihm "bleiben werden".*2 Eine solche Versöhnung ist aber immer nur etwas Vorübergehendes, auch Horn wird sich Minuten später wieder voll der alles überschattenden Fürchterlichkeit des Todes bewusst.*2 Es gibt in Jahnns Werk, angefangen vom alten Magnus, dessen fürchterliche Rede auf dem Totenbette in den Worten :

"Und wenn ich mich erschiesse, beginne ich morgen zu stinken. Hilfe, Hilfe ! " *3

gipfelt, bis zu der brutalen Schlusszene von "Die Trümmer des Gewissens"*4 auf den gut 5000 Druckseiten keine einzige Figur, die den Tod bewusst bejahren würde.*5 Selbst die Todessehnsucht der jugendlichen Selbstmörder in Jahnns frühen Dramen stellt sich bei näherem Zusehen als Flucht vor der Todesangst und damit als Lebenswille dar.*6

*1 : Das in "Fluss ohne Ufer" häufig genannte Wort ist auch der Titel von Horns musikalischem Hauptwerk. *2 : "Niederschrift II" S.630 (Horn zu Lien): "Es wiederholt sich, dass ich die Welt wie etwas seit jeher Vertrautes begrüsse- und alle schwindelerregende Angst vergeht -- denn das Phantom hinter den Dingen, das Eigenliche, die sonderbaren Dimensionen aus Blei und Licht, werden mir bleiben.--Indessen, ...wir sind nicht verlässlich. Eine kleine Unregelmässigkeit in unserem Körper, ... und wir liegen da. Wir liegen da und erheben uns nicht mehr." *3: "Dramen I" S.21 *4: "Dramen II" S.942/3 *5: einzige Ausnahme ist vielleicht Sonja in "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" *6: siehe Teil III, Kap.I.: "Todesangst und Todesbewusstsein"

So bejahen die jahnnschen Menschen zusammen mit ihrem Gestalter das'diesseitige'Dasein restlos, obwohl es sich ihnen ständig in den dunkelsten Farben zeigt. Wenn man so will, ist für sie - in extremer Ausprägung eines ganz natürlichen menschlichen Verhaltens auf Grund des Selbsterhaltungstriebes - selbst das entsetzlichste Leben noch willkommener als der schönste Tod.^{*1} Andererseits dürfen wir, was dieses entsetzliche Leben betrifft, nicht übersehen, dass die düsteren Farben, in denen es im Werk Jahnns erscheint, in letzter Konsequenz auch wieder Ausdruck des unbeugsamen Lebenswillens von Hans Henny Jahn sind. Für ihn ist ja das Dasein nur so düster, weil die Todesangst als Ausdruck des Lebenswillens ständig alles relativ, vergänglich, sterblich und damit "entsetzlich" erscheinen lässt. Die uneingeschränkte Lebensbejahung bringt es mit sich, dass sich die Menschen Jahnns nie mit ihrem Schicksal und ihrem Tod abfinden können, ihr intensives Todesbewusstsein führt ihnen fortwährend den tiefen Riss vor Augen, der mitten durch die Schöpfung und durch sie selbst hindurchgeht und ihnen das Dasein als "Fressen und Gefressenwerden" präsentiert.

Die Intensität des Aufbegehrens gegen dieses "Unausweichliche" ist aber, wie wir gesehen haben, nicht immer gleich stark. Vor allem in den späteren Werken des Autors weicht die trotzig angelegte Anklage gegen das "Es" oder den "obersten Ordner" einer resignierenden Schöpfungstrauer. Jahn und seine Gestalten haben wie der Matrose Tutein in "Fluss ohne Ufer" schliesslich doch erkennen müssen, dass weder die geistige, noch die fleischliche "Abtrünnigkeit" die Todesangst besiegen können, es waren immer nur Träume, der Erwachende aber bleibt ohne Trost zurück.

"... es gibt keine Erlösung von der Angst,"

sagt Tutein,

"es gibt nur Betäubung. Keine Liebe hilft. Freundschaft ritzt nur die Haut, um einen Tropfen Trost hineinzuträufeln. Es sind nur Winzigkeiten. Glaube nicht an die Ausschweifung! Sie ist unerreichbar. Wir sind immer nur auf dem Wege zu ihr. Wenn sie uns zum Schlaf verhilft, mag sie gut sein. Aber sie ist keine Stütze für die Erwachenden."^{*2}

Eine unsagbare Traurigkeit - Traurigkeit ist ja, wie wir gesehen

*1 : "Ein Gesunder", sagt Horn gegen Ende der "Niederschrift", versucht unter allen Umständen zu leben. Ein Zweifelnder versucht es, weil am Ende des Daseins das gleiche Schreckgespenst steht - das vom Dunst der Kloacken umwittert ist. Nur der in Gott Ergebene - macht es sich leicht." ("Niederschrift II" S.627)

*2 : "Niederschrift I" S.729 :Tutein sagt es zum jungen Pferdeknacht Egil Bohn, der - offensichtlich aus Eifersucht - hatte Selbstmord begehen wollen.

haben, das allgemeine Verhalten des jahnnischen Menschen nach dem Scheitern des Ugrino-Projekts und der nachfolgenden unverkennbaren Resignation des Dichters - , eine Traurigkeit angesichts des unvermeidlichen Todes alles Lebendigen ist so noch die versöhnlichste Haltung, welche die Menschen in Jahnn's Dichtung und auch der Dichter selbst im Hinblick auf das Todesproblem einnehmen können. Walter Muschg nennt dieses Verhalten , das sehr deutlich vor allem beim Komponisten Gustav Anias Horn im "Fluss ohne Ufer" zu beobachten ist, "trauernde Resignation"*1. Horn stimmt damit ein in jene "allgemeine Traurigkeit", von der er schon als junger Mann zu Anfang der Trilogie, im "Holzschiff"*2, gesprochen hat. Alt geworden, wundert er sich jetzt :

"Seltsam, wie wenig die Vögel der trüben Trauer gewahr werden.
... Mein Leben ist ohne Zuversicht auf Gott. Es ist nur schwer,
aber nicht unmöglich, so einsam zu sein." *3

Das ist keine Versöhnung mit dem Schicksal, nur eine gewisse Ergebenheit dem Unvermeidlichen gegenüber. Die allmähliche Erkenntnis der Vergeblichkeit allen menschlichen Tuns im Hinblick auf seine Vergänglichkeit ist die schmerzliche Prüfung, die auch Jahnn's Menschen im Alter nicht erspart bleibt :

"Wir statten den Tod mit einer persönlichen Verklärung aus. So sind wir denn eine Zeitlang bereit, Gelübde zu tun, uns zu opfern. Die Dauer unseres Lebens indessen nutzt uns unerbittlich ab." *4

Dieses Bewusstsein der Vergänglichkeit und die völlige Desillusionierung, wie sie aus den Worten des Reeders Brende zu seinem Sohn herauszuhören ist, wenn er sagt :

"Das Gesetz des Lebens, seine weitgespannte Funktion hat immer recht, nicht der Wahn, dem du nachhängst ", *5

machen die "Gabe des Geistes" aus, wie Jahnn die Traurigkeit genannt hat :

"Alle Exemplare der Bestie Mensch sind zweifellos beseelt, aber nur wenige unter ihnen haben die Gabe des Geistes - die Fähigkeit, aus ganzem Herzen traurig zu sein, d.h. zu erkennen, dass die Vernunft, der gute Wille und das barmherzigste Erkennen nichts vermögen." *6

In dieser Tagebuchstelle stimmt Jahnn Töne an, wie sie uns - freilich noch unversöhnlicher und mit Empörung gemischt - schon aus "Pastor Ephraim Magnus", seinem ersten veröffentlichten Werk, entgegenklingen können :

*1 : "Hans Henny Jahnn" S.318 : "Nur Tiere teilen seither sein (Horns) einsames Leben auf der Insel. Seine geliebte Stute Ilok ist ihm der 'Nachbar Tier', 'geboren wie ich', aber auch diese Liebe ist trauernde Resignation."

*2: "Holzschiff" S.113: "Die Traurigkeit..., das ist die fremde Stimme, der ich gehorsam bin wie die kleinen Wechselströme." *3 : "Niederschrift I" S.598

*4 : "Niederschrift II" S.589 *5 : "Jeden ereilt es" S.33 *6: "Bornholmer Tagebuch" 3.3.1945 (Handschrift, siehe Bibl.)

"Wir sind belogen von Anbeginn. Uns ist ein Gefühl gegeben, das an die Ewigkeit reicht; aber wir leben nur fünfzig oder sechzig Jahre. (...) - Soll alles wieder Nacht werden ? ! Wir sind noch nicht satt geworden. Wer wird denn satt ? " *1

Zeigt das vielleicht an, dass die "trauernde Resignation", von der Muschg im Hinblick auf das Spätwerk "Fluss ohne Ufer" schreibt, schon immer zugleich mit jener "abtrünnigen" Auflehnung gegen den Tod in Jahnns Werk mitgeschwungen hat, aber erst ganz spät dem Dichter wirklich zum Bewusstsein gekommen ist ? Die Sorge um ein "sicheres Grab", die den Dichter offensichtlich seit frühester Jugend gequält hat - die frühen Dramen zeigen das unverkennbar - wäre ein Indiz dafür, dass er seinen Kampf gegen den Tod schon immer nur als eine Art Rückzugsgefecht mit letzten Mitteln angesehen hat und bereits daran war, Pläne zu machen für das, was nach der endgültigen, letztlich nicht vermeidbaren Niederlage zu erwarten ist. Ein Jahrzehnt vor der oben zitierten Stelle von der "Traurigkeit" als "Gabe des Geistes" schrieb Jahn ein paar Seiten weiter vorne im selben - inzwischen unterbrochenen - Tagebuch :

"Es müssen schwere Hämmer gegen mich geschwungen werden, die Schläge müssen dicht fallen, damit ich zu meinem Tod, der klein und (*2) gering sein wird, bereit bin. Denn ich habe ihn gefürchtet und fürchte ihn noch.(...) Ich habe fast ein halbes Leben eingesetzt, um der fürchterlichen Aussicht, in ein provisorisches Grab zu sinken, zu begegnen. Vergeblich. Also muss mir das Leben in Fetzen abfallen. Damit ich lerne, das Sterben zu wünschen, vorbehaltlos ,ohne noch Wert zu legen auf die Reservate meiner Erkenntnis, auf den Gesang eines Schöpfungsliedes." *3

Diesem Ringen Jahnns, "nicht in ein provisorisches Grab sinken zu müssen", seinen vor allem in den späteren Jahren immer gewichtiger werdenden Ueberlegungen über die materielle, psychische, geistige oder gar mythische Existenz nach dem Tode und ihrer Darstellung in der Dichtung soll das letzte Kapitel der vorliegenden Studie gewidmet sein.

*1 : "Pastor Ephraim Magnus" "Dramen I" S.164 (Ephraim zu Johanna)

*2 : an dieser Stelle steht in der Handschrift ein weiteres, leider unleserliches Wort. *3 : "Bornholmer Tagebuch" 7.4.1935

III. Das Leben nach dem Tode

A. Leben und Tod als Totalität

"... die Särge gehören zum Leben. Man bezweifelt es ja recht oft. Aber die Hindus sagen: 'Die Lebenden sind wenige, die Toten sind viele.' " *1

Dieses hinduistische Sprichwort, das Jahnn auch seinem bedeutendsten Werk, der "Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war" als Motto vorangestellt hat *2, weist auf seine prinzipielle Haltung gegenüber einem Leben nach dem Tode hin.

Jahnn's Weltentwurf richtete sich gegen den Dualismus Körper/Geist und proklamierte die "Heiligkeit" des Leibes; er konnte deshalb nicht zulassen, dass die menschliche Existenz auf eine 'diesseitige', körpergebundene, und eine 'jenseitige', rein geistige Welt verteilt würde. Leben und Tod bilden für Jahnn eine Totalität, ein Ganzes.

"Wir wollen das Leben nicht in Episoden auflösen, wir meinen es als Ganzes", *3

verkündete Jahnn als oberster Grabbaumeister der Glaubensgemeinde Ugrino.

Nicht irgend ein 'fernes Land' ist so für den Dichter der Bereich der Toten, sondern der Friedhof, wo sie verwesen, ist der "Ort der Unterwelt" *4, die Toten sind "der Dung unserer Existenz" *5.

"Die Toten sind mächtiger als die Lebenden, sie sind zahlreicher. Sie umgeben uns und ihre Absichten kennen wir nicht", *6

sagt Sarah Chatterton zu ihrem Sohn. Das Land der Toten ist identisch mit dem Land der Lebenden, ist genau so wie dieses dem ewigen "Kreislauf" von "Fressen und Gefressenwerden" unterworfen.

"Ich verstehe jedenfalls nicht,"

schreibt Jahnn,

"inwiefern es logisch sein sollte, von einem irdischen Jammertal auf ein himmlisches Wohlergehen zu schliessen. Das ist Manipulation mit der Gerechtigkeit, die nicht dadurch schmackhafter wird, wenn sie salbungsvoll vorgetragen wird." *7

Als Matthieu meint, sein 'jüngeres Ebenbild' Anders sei am Sterben, heisst es in "Die Nacht aus Blei" :

"... er glaubte schon, dass sein junger Freund nach der anderen Seite der Finsternis hinüberglitte." *8

Diese Totalität von Leben und Tod ist für Jahnn nicht nur eine

*1: Brief an W. Helwig, 28.8.46 "Briefe um ein Werk" S.35 *2 : "Niederschrift I" S.2
*3: "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.45/6: "Wir wollen Stätten schaffen, wo nach des Lebens Ziel, würdig und nicht theaterhaft verlogen, im Tod die letzte Bestimmung zum Diesseits oder Jenseits heranreift. Wir wollen das Leben nicht in Episoden auflösen, wir meinen es als Ganzes,..." *4: "Niederschr. II" S.146
*5: "Klopstocks 150. Todestag..." S.10 *6: "Thomas Chatterton", "Dramen II" S.618
*7: wie *1, S.36 *8 : "Die Nacht aus Blei" S.139/40

räumliche, sondern - aus einer etwas anderen Perspektive gesehen - immer auch eine zeitliche. Schon der lebende Mensch ist der ständigen Veränderung des Protoplasmas unterworfen und deshalb teilweise auch schon immer irgendwie ein Sterbender. Horn in "Fluss ohne Ufer" spricht in diesem Zusammenhang von einer "unfassbaren Gleichzeitigkeit" :

"Es ist immer Tag und immer Nacht. Das Protoplasma stirbt unablässig und wird unablässig geboren. Die Sterne, wenn ihr Licht, das uns berührt, auch schon tausend Jahre alt ist, sind doch mit uns in jedem Augenblick von der Gravitation umschlungen und durchdrungen." *1

Mit dieser Vorstellung von einer räumlichen und zeitlichen Totalität von Leben und Tod ergibt sich eine Parallele zu einem Dichter, bei dem man auf den ersten Blick nicht im entferntesten etwas mit Jahnns Vergleichbares anzutreffen glaubt, der sich aber bei näherem Zusehen im Hinblick auf die Stellung zum Tode als einer der nächsten Verwandten Jahnns erweist : Rainer Maria Rilke. *2 Auch für Rilke waren Leben und Tod ein Ganzes, auch für ihn war der Tod, um mit Jahnns Worten zu reden, nur die "andere Seite der Finsternis". 1925 schrieb Rilke an den Uebersetzer Hulecicz :

"Die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete ((Rilke spricht von Leben und Tod)), das Blut des grössten Kreislaufs treibt durch beide : es gibt weder ein Diesseits noch ein Jenseits, sondern die grosse Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die Engel zu Hause sind..." *3

Während nun aber Rilke in seiner Anklage gegen das 'Nichtsterbenkönnen' der Menschen - so zum Beispiel in seinem Gedicht "Der Tod" *4 und in seinem Ruf "O Herr, gib jedem seinen eignen Tod..." *5 sich bewusst wurde, dass der Tod als Grenze weggefallen war, und er ihn als etwas zum Leben Gehörendes zu bejahen versuchte, während sich also, wie Rilke im eben zitierten Brief weiter schreibt, für ihn "Lebens- und Todesbejahung ... als Eines" erweist, kann Jahnns von seiner "abtrünnigen" Lebensbejahung trotz der Anerkennung der Totalität von Leben und Tod nicht loskommen. Im Gegenteil : Jahnns setzt nun, da er das Totenreich in seiner Vorstellung von der Totalität von Leben und Tod gewissermassen in den Bereich der uner-

*1 : "Niederschrift II" S.625/6 *2 : schon Wilhelm Emrich, "Das Problem der Form in Hans Henny Jahnns Dichtungen" S.16, verweist auf eine zu Jahnns "analoge Existenz- und Todesproblematik beim späten Rilke". *3 : "Briefe aus Muzot 1921-26" No.106 S.332 Leipzig 1935 *4 : "Gesammelte Werke" Bd.III Leipzig 1930 S.413 *5 : "Von der Armut und vom Tode" "Stundenbuch III" Ges.Werke Bd.II S.273 Leipzig 1930, entstd.1903 : "O Herr, gib jedem seinen eignen Tod, / das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not, /"
Vgl. auch folgende Zeilen aus "Stundenbuch III" S.274/5 : "Denn dieses macht das Sterben fremd und schwer, / dass es nicht unser Tod ist; einer der / uns endlich nimmt, nur weil wir keinen reifen; / drum geht ein Sturm, uns alle abzustreifen. /"

bittlichen Schöpfungsgesetze hereingeholt hat, den Kampf gegen diese auch nach dem Sterben fort. Jahnn's Tote finden keine Ruhe, sie werden weiterhin vom "Fürchterlichen" bedroht und brauchen allerlei Schutzvorrichtungen und die Hilfe der Lebenden, um jene Verwesung so lange als möglich aufhalten zu können, vor der sie sich ein Leben lang gefürchtet haben.

"Es muss den Weg geben von einem Lebenden zu einem Toten", sagt Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus" zu seiner Schwester Johanna, als sie sehen, dass ihr hingerichteter Bruder verwesen muss,

"es ist nichts abgebrochen zwischen uns und nichts aufgegeben für ihn, (...) ich schwor, ihm beizustehen in seiner Not, noch ehe Verwesung an ihm zum Unmass wird." *1

In der zeitlichen Totalität von Leben und Tod gibt es für Jahnn - wenigstens theoretisch! - ebenfalls keine Grenze : nach dem Sterben setzt der Mensch seinen Kampf gegen den Tod kontinuierlich weiter fort bis zu seiner endgültigen Vernichtung, d.h. bis weder materiell noch geistig etwas übrig bleibt, was an den Verstorbenen erinnert. Erst dann ist für Jahnn ein Verstorbener 'wirklich' tot. Der Tod wird keineswegs wirklich ausgeschaltet oder wie bei Rilke ins Leben hineingenommen, sondern er wird dadurch, dass Jahnn das Verwesen als eine Art Weiterleben unter anderen Bedingungen betrachtet, nur weiter an den Rand gedrängt, zeitlich so weit wie möglich aufgeschoben. Einen Tod im Sinne des Sterbens und Abschiednehmens von der Welt auf dem Totenbett gibt es für Jahnn nicht, Sterben ist nur ein schmerzlicher Uebergang in eine andere, ebenfalls rein 'diesseitige' Existenzform. Diese neue Existenzform ist, da ja der "Kreislauf" des "Fürchterlichen" sich auch und gerade auf sie erstreckt, für den jahnn'schen Menschen wiederum wie das eigentliche Leben nichts Angenehmes, sondern erweist sich sogar noch als 'fürchterlicher' als dieses. Die Todesangst jedoch, die - der Tod ist ja nicht vernichtet, sondern nur weiter aufgeschoben - auch in dieser neuen Existenzform noch eine Rolle spielt, lässt auch dieses Weiterexistieren nach dem Sterben noch als 'kleineres Uebel' erscheinen als die endgültige, letzte Auflösung.

"Es gibt nichts Toterer als ausgeglühte Knochen... Tote verbrennen bedeutet, sie auslöschen, sie beseitigen", *2

sagt Horn in "Fluss ohne Ufer".

*1: "Dramen I" S.128

*2 : "Niederschrift II" S.199/200

Die Menschen in Jahnns Welt leben so - einmal vorläufig formuliert - mit ihrer Angst vor der endgültigen Vernichtung auch im Tode noch weiter. Der Tod als Sterbenmüssen ist nur ein Uebergang zum Nachdasein des Verwesens, während dem die Angst vor dem Nichtmehrdasein weiterbesteht.

In den nun folgenden Abschnitten wollen wir im Einzelnen zeigen, wie sich Jahnns dieses Nachdasein des Toten vorgestellt und in der Dichtung dargestellt hat. Der Uebersichtlichkeit wegen unterteilen wir dieses - in Wirklichkeit nur schwer differenzierbare - Nachdasein des Toten in ein physisch-materielles Nachdasein, ein Nachdasein des Bewusstseins einer individuellen Persönlichkeit und ein mythisches Nachdasein.*1

B. Die Formen des Nachdaseins der Toten

1. Das Nachdasein des Toten in physisch-materieller Hinsicht

"Mich verwundert es nicht,"
schrieb Jahnns mit 21 Jahren in sein Tagebuch,
"dass irgend welche Leute, wenn sie tot sind, verwesen, denn das Verwesende war schon bei ihrem Leben an ihnen, sie waren für jedes Ding zu gebrauchen, sie passten in alles, schlossen wie ein Hauptschlüssel jede Tür, sie stiessen nicht an, fügten sich, nahmen vor einem König den Hut ab, und wenn sie höflich waren, vor jedem, und behielten ihn vor Untergebenen auf. Sie änderten also ihre ursprüngliche Eigenschaft nicht. - Und warum sollten sie das ?" *2

Der Text zeigt sehr deutlich, wie schon für den jungen Jahnns die "Abtrünnigkeit", der Widerstand, über das bewusste Leben hinaus im Tode fortgesetzt werden soll. Wer sich während des Lebens seiner Umwelt, den Zwängen der Determiniertheit, nicht fügt, wird sich auch den Zwängen des Nachdaseins nach dem Sterben, dem Verwesen, nicht fügen und weiter gegen den Tod kämpfen. Das bedeutet, dass der Mensch so lange wie möglich als etwas von der übrigen Schöpfung Abgegrenztes weiterexistieren will.

*1 : Vorauszuschicken wäre, um mögliche Missverständnisse auszuschliessen, noch eine Selbstverständlichkeit, die für die ganze vorliegende Arbeit gilt, und die wir einleitend ausführlich besprochen haben : es handelt sich bei diesen Vorstellungen Jahnns um seinen dichterischen Weltentwurf, um dichterische Bilder und nicht um eine Art Religionslehre oder Philosophie, auch wenn Jahnns das - zumindest in seiner Ugrino-Zeit selbst bisweilen geglaubt haben mag. Nach unserer These, die selbstverständlich nur für den 'Fall Jahnns' in dieser Form gilt, sind seine Vorstellungen auch dann noch Teile seines dichterischen Weltentwurfs, wenn er sie in Selbstzeugnissen äussert.

*2 : "Norwegische Tagebücher" Teil II 24.11.1915 (Handschrift, s. Bibl.)

Für Jahn, der trotzig eine geistige Seele geleugnet hat, war ja der Leib schon während des Lebens das Einzige, woraus der Mensch besteht, der menschliche Körper als etwas Heiliges war ihm Symbol des Lebens überhaupt. Wenn er also an ein Leben nach dem Tode glaubte - und das musste er ja auf Grund seiner Vorstellung einer Totalität von Leben und Tod - , so war der materielle Leib, das Fleisch, auch hier das Einzige, was weiterleben konnte. Das "Häuflein Fleisch", das übrigbleibt, wenn der Mensch tot ist, war Jahn deshalb genau so heilig wie der lebende Körper. Lange Zeit ist für ihn der verwesende Leib noch immer jenes einmalige Geschöpf, das es genau gleich immer nur ein einziges Mal geben kann.

"Es ist ein Unterschied, gestorben zu sein und niemals gewesen zu sein, wenngleich es nach tausend Jahren nicht mehr als Unterschied bemerkt wird. Es bleiben eine Zeitlang Knochen zurück." *1

Diese Worte lässt Jahn den Matrosen Tutein in "Fluss ohne Ufer" einige Tage vor dessen Tode aussprechen. Auf Grund dieser Erkenntnis wird Tutein bald danach seinen Freund Horn bitten, ihn "nicht fortzugeben, wenigstens zwei Jahre lang nicht." :

"Man weiss niemals, was auf den Kirchhöfen oder an den Gräbern geschieht." *2

Tutein will seine materielle Existenz über seinen Tod hinaus noch für einige Zeit gesichert wissen, er will sich dem "Kreislauf" noch möglichst lange widersetzen und gibt das auch als Grund für seinen Wunsch an :

"Er (*3) weiss ja nicht,... dass ich auf lange Zeit aus dem Kreislauf ausscheiden möchte. Tote haben keine Rechte. Das wird er dir sagen. Wir wissen es. Es gebriecht uns nicht an Wissen und Erfahrung; wir wissen, wie die Menschenwelt eingerichtet ist. Bis zum letzten aber wollen wir uns widersetzen." *4

Es kann kaum ein Zweifel bestehen, dass mit diesem "Widersetzen bis zum letzten" der Widerstand eines Toten gegen seine endgültige Auflösung gemeint ist.

Das Motiv des möglichst langen Konservierens des Körpers von toten Menschen ist eines der häufigsten in Jahnns Werk überhaupt. Die sakrale Baukunst Ugrinos setzte es sich zum Ziel, die Figuren in Jahnns Dichtung betrachten es als ihre wichtigste Aufgabe gegenüber ihren Freunden und Geliebten. Es findet sich sogar recht häufig das Motiv der Reliquie, als welche wenigstens ein Teil des Menschen vor der endgültigen Vernichtung bewahrt werden soll. Als Tutein zum Beispiel meint, mit seinem Wunsch, möglichst lange in körperlicher Integrität als Toter weiterexistieren zu dürfen, auf wenig Gegen-

*1:"Niederschrift II" S.156 *2 : a.a.O. S.157 *3 :der Arzt,der ein"verbürgtes Begräbnis" will,und den Horn deshalb nicht ans Sterbebett holen darf.

*4 : a.a.O. S.158

liebe zu stossen, wünscht er, dass der Freund wenigstens seinen Beckenknochen aufbewahre, wie Horn ja bereits den Beckenknochen des Taucherknaben Augustus aufbewahrt :

"Er aber fuhr fort : 'Du bewahrst den Beckenknochen des Tauchers. Wenigstens meinen Beckenknochen sollst du bei dir behalten.'" *1

Das Motiv der Reliquie ist auch in einer anderen, später noch zu besprechenden Hinsicht vielsagend; hier beschränken wir uns vorerst einmal auf seine Bedeutung als eine Möglichkeit des materiellen Weiterbestehens wenigstens eines Teiles des Menschen nach seinem Tode.

So verlagert sich der Kampf gegen den Tod für den Menschen der jahnnischen Dichtung, nachdem sich ein Aufhalten des Sterbenmüssens als unmöglich erwiesen hat, auf ein Aufhalten des Verwesenmüssens, auf die "Abtrünnigkeit" nach dem Tode.

"Dass ich deine Verwesung aufgehalten habe, Alfred Tutein, " sagt der Musiker Horn mit Blick auf jene schwere, kupfer- und eisenbeschlagene Eichentruhe, in die hinein er seinen Freund - als Mumie präpariert - begraben hat,

"... - das ist ein Etwas, das mich auszeichnet." *2

Verwesen ist so noch nicht gleichbedeutend mit Nichtmehrdasein; erst nach langer Zeit, mit dem völligen materiellen Eingehen in den "Kreislauf" des "Fürchterlichen" hört für Jahnn die Existenz eines Menschen wirklich auf. Aber noch für dieses Letzte, Grässliche des endgültigen Auslöschens entwickelt der Weltentwurf Jahanns im Zusammenhang mit den harmonikalen Vorstellungen eine - allerdings wie diese harmonikalen Vorstellungen selbst immer nur theoretische, abstrakt wirkende - leise Hoffnung. Diese Hoffnung hat jedoch nur in Hinsicht auf das rein materielle 'Ueberleben' einen gewissen Trost, im Hinblick auf das Psychisch-Geistige der Erhaltung der menschlichen bewussten Existenz bedeutet sie zugleich die endgültige Vernichtung.

Die harmonikalen Vorstellungen und das Nachdasein des Toten

Bekanntlich ist für Jahnn die Materie ewig und verändert sich im Kreislauf von Werden und Vergehen nur scheinbar, in ihrer äusserlichen Zusammensetzung. Im harmonikalen Sinne jedoch bleibt sie durch konstante Zahlenverhältnisse als ein unvergängliches Bezugssystem von kleinsten Teilchen ewig erhalten. Was vergeht ist daher im Hinblick auf den Menschen im Weltsystem Jahanns nicht die Materie, son-

*1 : "Niederschrift II" S.158 Vgl.auch die anderen Fälle einer Reliquiennahme in "Fluss ohne Ufer", so jenen im Zusammenhang mit dem Mädchen Mimi (a.a.O. S.26) und das thematisch vorbereitende, "vorausnehmende" Gleichnis von den "Kopfreliquien" in der Erzählung vom Doppelkönigtum ("Niederschrift I" S.364) *2 : "Niederschrift I" S.404

dern der Geist, der sie "formt" : das Bewusstsein des Individuums. Der Geist - Jahnn nennt ihn "positiver Ausschlag der Seele" - ist es daher, der sich der Vernichtung, dem Tod widersetzt. Seine Existenz liegt aber allein in der von ihm geformten Materie, die er deshalb so lange als irgend möglich 'behalten' will. In der Verwesung verliert die Materie mit der Zeit das sie Formende eines bestimmten Geistes und wird Grundlage eines anderen Formprozesses eines anderen Geistes, der mit dem ersten nichts gemein hat : damit hört die individuelle Existenz des ersten materiell-geistigen Zusammenwirkens auf. Der Mensch ist endgültig tot, nicht mehr von der übrigen Schöpfung unterscheidbar. 1945 schrieb Jahnn dazu in sein Tagebuch :

"Mich schreckt der Tod des Protoplasmas nicht eigentlich - ich kann nur einige Gedanken nicht überbrücken. Ich erkenne in den Bildern des Entstehens und Vergehens immer nur die Kraft der Materie und die Ohnmacht, ja die Nutzlosigkeit des Geistes. Ich will nicht definieren, nur mit ein paar Worten andeuten, was mir als Geist erscheint : es ist der positive Ausschlag der Seele. Die Seele, das ist die Sucht der Schöpfung, der Materie, zu einer Form zu gelangen." *1

Trost könnten die harmonikalen Vorstellungen dem jahnnischen Menschen und seiner Todesangst nur bieten, wenn er dieses Eingehen in die ungeformte, ewige, in die Harmonie der Welten einbezogene, aber unpersönliche Welt für erstrebenswert hielte. Das gelingt ihm aber auf Grund seiner ausserordentlichen Subjektivität nicht, er ist niemals mit dem endgültigen Erlöschen seiner Persönlichkeit einverstanden und kann es sich eigentlich nicht vorstellen, dass es je eine Welt ohne die Einmaligkeit seiner individuellen Persönlichkeit geben könnte. Beispielhaft kommt das zum Ausdruck als in "Hans Heinrich" die Titelgestalt zum weisen 'Stummen' sagt :

"Weis mir das Mehr als Leib, bekunde, dass etwas an mir ist, das nicht verwest, wenn ich sterbe! "

Der 'Stumme' verweist daraufhin auf die Ewigkeit der Materie im harmonikalen System, wenn er antwortet :

"Wir können Gott nicht schauen, nicht hier und niemals. Doch irren aus seiner Schönheit und Ewigkeit vieltausend Linien und Rhythmen ab. Sie strahlen nieder in diese Welt, durchfluten die weiten Räume des Himmels: Es gibt nur eine Kraft, die ewig ist.(...)- Und sieh, sieh : ein Bildwerk steht, gebannt, tot, und tausend Linien leben doch. Das ist das Ziel der Ewigkeit." *2

*1 : "Bornholmer Tagebuch", 3.3.1945

*2 : "Dramen I" S.260

Die jungen Menschen in "Hans Heinrich" haben also erfahren, dass es Ewigkeit nur in einer materiellen Dimension im Bezugssystem der harmonikalen Welt geben kann. Sie können aber, und das ist das Ausschlaggebende, eine solche Welt, wie wir immer wieder gesehen haben, nicht bejahen, sie wollen den ihnen über alles kostbaren Leib vor einer solchen Ewigkeit bewahren :

"Ich habe nicht so grosse Liebe zu einem fernen Tempel, den ich nicht sehen kann, wie zu meinem Leib, den ich sehe" *1

sagt Hans Heinrich und spricht, wenn er sich so zu Gunsten des "Häufchens Fleisch", seines Leibes, gegen den "fernen Tempel" des harmonikalen, unpersönlichen Weltgebäudes entscheidet, wohl für die meisten Figuren in Jahnns gesamter Dichtung und auch für den Dichter selbst. Sie alle wissen im Grunde genommen, dass "das Fleisch, mit dem wir uns plagen ... die Entsprechung eines kristallinen Rätsels" *2 ist, wie Yngve es in "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" der sterbenden Sofia plausibel zu machen versucht. Sie alle erkennen, was der 'Berichterstatter' im "Neuen Lübecker Totentanz" erklärt :

"Der sterbende Rubin singt einen neuen Lichtstrahl. Es ist ein gewaltiger Aufbau von unten nach oben, und ein, zwar schmerzlicher, doch heisserer Kraftstrom von oben nach unten. Das Kleine trägt den Schimmer des Grossen. Das Sternenmeer, in rasender Bewegung ausgestreut, ist ausbalanciert. Die Wirkungen von allem zu jedem sind hineingewebt in die Existenz. Das Gesetz ist gut. Es bedarf keiner Abwandlung. Es ist eine Ewigkeit alt. Es kann eine Ewigkeit dauern." *3

Alle dichterischen Figuren scheinen mit ihrem Schöpfer Jahn zu wissen, dass "wer in die Leere vordringt, ... den grossen Harmonien eingefügt" *4 ist. Aber sie sehen in den Harmonien immer den "Kreislauf des Fürchterlichen" und ziehen die Enge ihres persönlichen, sterblichen Bewusstseins den unpersönlichen, unsterblichen Weiten der Weltenharmonien vor. Statt einen Grund zur Hoffnung sehen sie in den harmonikalen Ideen und deren Konsequenzen die Ursache ihrer untröstlichen Todesangst, die sie selbst im Nochtasein der Verwesung noch "Abtrünnige" bleiben lässt.

2. Das Nochtasein des Toten in psychisch-geistiger Hinsicht

Das Bemühen, den toten Körper des Menschen möglichst lange vor dem endgültigen Zerfall zu bewahren, liess sich nicht verstehen, wenn Jahn nicht gleichzeitig mit einer materiellen Weiterexistenz -

*1 : "Hans Heinrich" "Dramen I" S.293 *2 : "Dramen II" S.375

*3 : "Neuer Lübecker Totentanz" "Dramen II" S.128

*4 : a.a.O.S.131 (Berichterstatter): "Wer in die Leere vordringt, ist den grossen Harmonien eingefügt."

die er ja als solche nicht für erstrebenswert hielt - auch an eine solche des psychisch-geistigen menschlichen Bewusstseins, des die Materie "formenden" Geistes, geglaubt hätte.

Es ist wohl die merkwürdigste, aber eine im Rahmen seines Weltentwurfs folgerichtige These Jahnn's angesprochen, wenn er die Erinnerung, die im Kampfe des lebenden Menschen gegen Vergänglichkeit und Tod eine so wichtige Rolle spielt, auch im toten Menschen als letztes Mittel zur Erhaltung des individuellen Bewusstseins lebendig bleiben lässt.

Die den Stoff, die Materie formende geistige Kraft, welche das Individuum ermöglicht, manifestiert sich für Jahnn in der "materiellen Dimension des Geistes", in einer Art 'Geistatome', in Elementarteilchen, in "gespeicherter" Erinnerung. Diese Theorie, die entfernt an Klages "Elementarseelen" erinnert, kommt in der Grabrede auf Gottlieb Harms zum Ausdruck, wenn Jahnn über das letzte Gespräch, das er mit dem Verstorbenen geführt hatte, sagt :

"Wir gingen noch manche Nebenwege der Gedanken, sprachen vom Sitz der Erinnerung, dass sie ins Mark der Knochen eingeflossen sei und dass die Gebeine eines Menschen, der zu grosser persönlicher Kraft gekommen sei, einen Erinnerungsspeicher von Dauer darstellen. Dass somit langer Grabfrieden die Voraussetzung für Geist, Kultur und Leistung einer grösseren Allgemeinheit sei, und dass sich selbst zerstöre, wer die Gräber seiner Vorfahren zerstöre." *1

Was Jahnn da 1931 auf dem Blankeneser Friedhof sagte, ist die geheimste Grundlage seiner Stellung zum Tode und erklärt viele der auf den ersten Blick skurilen Praktiken, die er in seinen Werken beschreibt, wenn es um die Erhaltung dieser "materiellen Dimension des Geistes", also um die Erhaltung dieser an den individuellen menschlichen Leib gebundenen 'Geistatome' geht, ohne die für ihn kein persönliches Bewusstsein existieren kann. Die Theorie taucht auch in "Fluss ohne Ufer" auf, wenn Horn zum Tierarzt Lien sagt :

"Freilich, ich bin so sehr von der materiellen Dimension des Geistes überzeugt, dass das Erinnerungsvermögen eines Menschen - auch nach dem Tode - in meiner Vorstellung einen Sitz hat. Die Behutsamen unter den Menschen (nicht die Forscher) haben seit Jahrtausenden vermutet, dass es mit wesentlichen Bestandteilen in den Knochen gespeichert ist. - Man soll es vermeiden, sie zu verbrennen, sofern einem nicht daran liegt, zu vernichten; denn das Feuer zerstört die letzten Reste der Persönlichkeit." *2

Als Lien darauf einwendet :

*1 : (Zur Einweihung der Gruftplatte für Gottlieb Harms) Handschrift, o.S. (siehe Bibliographie) *2 : "Niederschrift II" S.626 Vgl. auch den Brief Jahnn's an Yngve Jan Trede vom 24.2.1949, wo es heisst : "Leber und Nieren und das Mark in unseren Knochen, sie enthalten unser eigentliches Wesen oder drücken es zum wenigsten in ganzer Reinheit aus."

"Sie denken oft an den Tod,... sie fürchten ihn. Sie haben keine Hoffnung",

antwortet Horn - er gibt dabei unverkennbar zu verstehen, dass das "Nochdasein" nach dem Sterben für ihn ein bewusstes Weiterexistieren bedeutet - :

"Unser Leben wird mit der Zeit ärmer an Hoffnungen. Warum sollten wir sie in einen Abschnitt unseres Lebens hineinretten wollen, der für die Augen der anderen durch eine scheussliche Verwesung gekennzeichnet ist ? " *1

Das Motiv des Weiterexistierens einer individuellen menschlichen Persönlichkeit in Gestalt der in den Knochen - und, wie wir sehen werden, auch in anderen, allerdings weniger dauerhaften Substanzen des menschlichen Körpers - gespeicherten Erinnerung lässt sich, nachdem es einmal erkannt ist, für das ganze Werk Jahnns nachweisen. In der für die Trilogie zentralen Erzählung von Kebab Kenya wird im "Holzschiff" dieses bewusste Verwesen und ein Sterben, das angesichts der Totalität von Leben und Tod nur noch ein Uebergang in eine Art zweites Leben unter anderen Bedingungen ist, ausführlich dargestellt. Kebab Kenya nimmt sich vor, "ohne die Hilfe des Todes zu sterben" :

"... die Bemühung, reglos zu werden und zu erkalten, forderte seine ganze inwendige Aufmerksamkeit." *2

Er gibt sich Mühe, die Ereignisse seines Lebens im Grabe nicht zu vergessen :

"...er war müde. Die Nachbarn - um sich ihrer und ihres Krams zu entsinnen, er musste darauf ein Jahr verwenden, so schläfrig war er." *3

Weiter heisst es :

"Er hörte nicht auf, zu fühlen. Dieser Sinn schien sich im Gegenteil zu verfeinern und ihn wie ein Netz aus dünnerem Stoff als Haar einzuspinnen." *4

Das Motiv der 'umgekehrten Klaustrophobie' taucht wieder auf, wenn es anschliessend heisst:

"Er fühlte sich aufquellen.(...) Er fürchtete, das Grab, den Sarg, das Gemäuer zu sprengen." *5

Kebab verweist nun immer mehr, bis es über ihn heisst :

"Er fühlte,sofern bei der rasenden Flucht, zu der er sich anschickte, die Wichtigkeit allen Fühlens nicht verblasste, dass seine Brust eingestossen wurde. Dass er nach ein paar Jahrhunderten starb." *6

Es liegt uns natürlich fern, die Fabel von Kebab Kenya wörtlich zu nehmen; aber sie gibt doch, und das ist von Jahnns sicher beabsichtigt

*1 : "Niederschrift II" S.627 *2 : "Das Holzschiff" S.138

*3 : a.a.O. S.141 *4 : a.a.O. S.141/2 *5 : a.a.O. S.142

*6 : a.a.O. S.143 Dass der Tod des Menschen "keine plötzliche", sondern eine "langsame" Vernichtung ist, bestätigt auch Horn ("Niederschrift II" S.626): "So wie die Menschwerdung etwas Allmähliches ist, das sich über Jahre erstreckt, so ist die Erinnerung an die Summe der Ereignisse, für die der Körper ein Schauplatz war, etwas langsam Vergehendes." (Hier haben wir übrigens ein Beispiel für Jahnns Stilmittel der "Vorausnahme" und die musikalische Konzeption von "Fluss ohne Ufer!")

in bildhafter, dichterischer Form dem Leser eine Ahnung davon, wie sich Jahnn die bewusste Weiterexistenz in der "materiellen Dimension des Geistes" hätte vorgestellt haben können.

Auch in "Perrudja" lässt sich das Motiv finden, wenn es heisst, dass "die unzerbrochenen Knochen ein guter Erinnerungsspeicher" seien, "ein singender Apparat voller Märchen aus der Vergangenheit" und dass "jene, die kostbare und ruhmreiche Leichen zerstückeln, nicht wissen, was sie tun." Und dass "andere, die den Körper veraschen, die letzten Spuren einer gewesenen Existenz vernichten, das Reich der Unterwelt abriegeln, die Geschichte auslöschen" würden.*1 Das Motiv verbindet sich mit der exklusiven Wertschätzung, die in der Weltvorstellung Jahnn dem jungen Menschen entgegengebracht wird, wenn es am gleichen Ort heisst :

"Diese Jahre vierzehn bis achtzehn waren das Festeste der Existenz, eingebettet in das Mark oder in heimliche Knochenzellen, die wir nicht kennen." *2

Auch an anderer Stelle bezeugt das Werk Jahnn, dass dieses Nochtasein in der Verwesung für den Dichter ein Gefühl der Jugendlichkeit mit einschliesst : alle Toten sind in der Verwesung gleich alt, weil alle, wie alt sie auch in ihrem Leben gewesen sind, dieses Nochtasein als einen neuen Anfang erleben :

"... es ist höchst angenehm, gestorben zu sein",

verkündet der wiedererstandene Tunrider im 1933 entstandenen

Stück "Armut, Reichtum, Mensch und Tier",

"alle Toten sind gleich alt. Alle haben mit neuer Jugend die Zeit überwunden." *3

Solch ausgeklügelte Vorstellungen im Bereich der Motivik dieses Nochtaseins in der Verwesung zeigen unter anderem auch immer wieder, wie intensiv sich der Dichter Jahnn mit der Vorstellung, tot zu sein, beschäftigt hat. Solche Spitzfindigkeiten gehen ganz auf das Konto jenes "Vorgefühls", von dem wir schon einmal gesprochen haben, und in dem die Menschen in der Dichtung Jahnn ihren eigenen Tod zu Lebzeiten in der Einbildung vorauszu erleben versuchen. (Vgl. S.179)

Die Beschäftigung der Toten ist die Erinnerung. Damit versuchen sie noch einmal, den Tod zu überwinden, die Zeit zurückzudrehen, bevor sie endgültig überwunden sind. Gefragt, was er jetzt sei, antwortet eben jener Tunrider :

*1 : "Perrudja II" S.102/3

*2 : a.a.O. S.104

*3 : "Dramen II" S.337

"Eine kleine Kraft der Erinnerung. Gebunden an diesen Ort.
Abgedrängt vom Nichts. ... in unseren Gebeinen bergen wir
das Gut des Rückschauens." *1

Das Bild weitet sich aus, wenn Jahn diese Kraft der Erinnerung
als eine Art Bewusstsein der Persönlichkeit - ausser den Gebeinen -
auch den menschlichen Samenzellen zugesteht und seine Hormon-
theorien mit ins Spiel bringt:

"... ich bin geworden",
sagt Gustav Anias Horn in der "Niederschrift",
"ich war eine Samenzelle, die den Namen Ich trug; und während
die Millionen Samenzellen, die alle den Namen Du hatten, ver-
gingen ..., weil der Zufall mich aufrief, begann ich zu wachsen,
mich zu ergänzen, doch ohne mich zu verändern." *2

Die gleiche These von einem bewussten Leben lange vor der Zeugung
ist in Jahnns Vortrag "Mein Werden und mein Werk" von 1948 zu
finden :

"... die ungeheure Verschwendung des schöpferischen Prinzips,
die billionenfach berufenen aber nicht auserwählten Wesen, die
als männlicher und weiblicher Zeugungsstoff nur das Los des
Untergangs haben, obgleich sie Träger von Seelen und uralten
Erinnerungen sind, entgehen dem Bewusstsein des Ewigkeits-
beflissenen...." *3

Hier hätte eine Möglichkeit gelegen, die "Kräfte der Erinnerung"
länger als in den letztlich doch dem Verfall preisgegebenen
Gebeinen der Toten leben zu lassen, indem sie nämlich immer
wieder auf die Nachkommen übergehen würden. Dieser Weg blieb
der unfruchtbaren Welt von Jahnns homoerotischen Männerbünd-
nissen verschlossen. In Ansätzen lässt sich das Motiv aber
gleichwohl feststellen. So kann Gari in "Jeden ereilt es" über
seinen verstorbenen Vater sagen :

"Mein Vater, das bin ich. So wie ich bin, ist mein Vater . Wie ich
aussehe, das ist mein Vater. Ich bin nicht wie meine Mutter; ich
bin mein Vater. Anders als mich gibt es meinen Vater nicht." *4

Das Motiv tritt bei Jahn - wie etwa mit Ebba Rantzow und Arran
in "Die Trümmer des Gewissens" auch in Verbindung mit einer
Mutter-Sohn-Inzestkonstellation auf : die Frau sieht in ihrem
erwachsen werdenden Sohn eine Art 'Wiedergeburt' ihres längst
verstorbenen Mannes, und ihre Liebe zu diesem Mann erwacht neu
und richtet sich nun auf den Sohn. *5 Nicht zu dieser letzten Er-

*1 : "Armut,Reichtum,Mensch und Tier", "Dramen II" S.256

*2 : "Niederschrift I" S.620 *3 : S.94 *4 : "Jeden ereilt es" S.76/77

*5 : "Dramen II" S.868 :(als Arran in den längst verstaubten Spiegel seines
toten Vaters schaut):"Ich stellte die Kerzen von mir und schaute in das ver-
schleierte Glas. Da sah ich ihn.Zum ersten Male sah ich mich in ihm - wie meine
Mutter mich in ihm sieht." /a.a.O.S.862 :(Ebba Rantzow zu ihrem Sohn):"Komm mir
niemals nackt aus dem Spiegel entgegen! Niemals ganz - ganz als dein junger Vater
- niemals, hörst du !"(Arran):"Meine Gegenwart bereitet dir Schmerzen."(Ebba)"Oh
ja, unaussprechlich angenehme Schmerzen.Wir führen diesen grossen Haushalt wegen
all der wollüstigen Qualen,die ich hier erleide."

weiterung, aber ganz in den Rahmen des Motivs vom Weiterexistieren in den Nachkommen gehört die folgende Stelle aus einem Brief Jahnns an Oskar Loerke :

"Wir lieben unsere Kinder. Indem wir es tun, ersehnen wir Erfüllungen, von denen wir wissen, dass sie anderen zufallen werden." *1

Erfüllungen aber, die anderen zufallen, sind für den narzissushaft ichbezogenen Menschen im Weltentwurf Jahnns, der ja letztlich auch deshalb der Homoerotik zuneigt, weil damit das Individuum in einem "brüderlichen Fleisch" wieder sich selbst lieben kann, keine Erfüllungen.

Im Blutabtausch versuchen Horn und Tutein in "Fluss ohne Ufer" der unfruchtbaren Natur des Männerbundes ein Schnippchen zu schlagen, indem sie das Blut des einen - das damit neben Knochen und Sperma uneingestanden ebenfalls zum "Erinnerungsspeicher" wird - in den Blutkreislauf des anderen hineinpumpen, um so etwas von der Existenz des einen im anderen weiterleben zu lassen. Diesen Aspekt des Blutabtausches berührt Horn, wenn er vom längst verstorbenen Tutein sagt, er sei "ein Teil" von ihm geworden, ein "Drittel seiner Zeugung".*2 Diese Variante des Motivs bleibt aber im wesentlichen auf "Fluss ohne Ufer" beschränkt. Normalerweise sehen die Partner von Jahnns Männerbündnissen - und nicht nur sie - ihr Fortleben einzig in der in den Knochen gespeicherten "materiellen Dimension des Geistes", in der Kraft der Erinnerung gesichert und tun deshalb alles, um ihre Gebeine vor dem Verwesen zu bewahren. So erstreckt sich die in der "Zwillingsbrüderschaft" zum Ausdruck kommende "individuelle Auflehnung"*3 in einem sehr viel weiteren Sinne als zunächst angenommen "bis zum bitteren Ende." Diesem Ende jedoch vermögen Jahnns "Abtrünnige" als individuelle Personen nicht zu entgehen. Sie können es nur, wie der Selbstmörder Tunrider sagt, "eine beträchtliche Zeit"*4 hinauszögern. Dann aber verfallen sie jener Harmonie, die sie nur als "Kreislauf des Fürchterlichen" sehen können und daher in panischer Angst ablehnen. Für den Toten ist so die Angst vor dem Nichtmehrdasein an jene zentrale Stelle gerückt, die für den Lebenden die Angst vor dem Verwesen einnimmt.

*1 : handgeschrieben, undatiert, um 1925

*2 : "Niederschrift I" S.404 : "Dass ich deine Verwesung aufgehalten habe, Alfred Tutein, mein Freund, dass ich ein Teil von dir geworden, als wärest du ein Dritte meiner Zeugung - das ist ein Etwas, das mich auszeichnet." (Horn meint offensichtlich einerseits die Mumifizierung, andererseits den Blutabtausch mit Tutein)

*3 : "so führe ich meine individuelle Auflehnung doch bis zum bitteren Ende" (Brief an Collatz, 12.1.1950) *4 : "Armut, Reichtum, Mensch und Tier", "Dramen II" S.262

Für den 'Verworfenen', den nicht genial begabten Menschen oder grossen Liebenden im Rahmen einer "Zwillingsbrüderschaft" ist der Aufschub des bewussten Nachdaseins in der Verwesung nur kurz.

Horn in "Fluss ohne Ufer" spricht von über 30 Jahren :

"Unsere Knochen, wenn man sie in die Erde gebettet hat, vergehen nicht in dreissig Jahren." *1

Die Gebeine des Genies jedoch, des "Auserwählten", des Menschen, der, wie Jahnn am Grabe Harms' sagte, "zu grosser persönlicher Kraft des Daseins gekommen ist", "stellen einen Erinnerungsspeicher von Dauer" dar.*2 Horn antwortet auf die Frage Liens - es ist von Mozart die Rede - ob es nicht "gleichgültig" sei, ob "der Moder früher oder später etwas Allgemeines geworden" sei :

"Ich vermute, dass es nicht gleichgültig ist, ..., die Knochen eines solchen Menschen - eines Genies - verdienen lange Ruhe. Sie sind noch voller Erinnerungen." *3

Der Grund, warum Genies für Jahnn länger in ihren Gebeinen bewusst weiterexistieren können als andere Menschen, ist folgender :

neben der "materiellen Dimension des Geistes" gibt es für Jahnn offensichtlich auch eine "materielle Dimension" der künstlerischen Begabung, eine Art 'Genialitätsatome', die ähnlich wie die gewöhnlicheren 'Geistatome' der Erinnerung ihren Sitz in den Zellen des menschlichen Körpers haben können. So spricht Horn in der "Niederschrift" ausdrücklich vom "Materiellen der Musik" :

"Ehe ein unbegabter Arzt dem Kranken ((Mozart)) kalte Umschläge auf den Kopf legen liess, war sein Geist noch mit Musik erfüllt. Es ist für mich unvorstellbar, dass das Materielle der Musik im Augenblick des Auflegens eines kalten Umschlags davongeflogen sein soll. Es ist nur für die Umherstehenden unwahrnehmbar geworden." *4

Auf Grund dieser Theorie der 'manifesten Genialität' war Jahnn überzeugt, dass man Genies auch 'züchten' könne. Das hängt, wie wir anhand von Jahnn's 'Hormontheorien' bereits früher gezeigt haben, damit zusammen, dass für ihn eine homosexuelle Triebveranlagung fast gleichbedeutend mit "phantasiebeflügeltem Schaffen" war.*5

Die 'Genialitätsatome' oder die sie bedingende, offensichtlich ebenfalls im Mark der Knochen mitgespeicherte bestimmte Hormonkonstellation scheinen für Jahnn jedenfalls besser gegen die völlige Verwesung und damit die endgültige Auflösung gewappnet zu sein und ihre Kraft weniger schnell einzubüssen als die nichtgeniale **Erinnerungskraft**. Gustav Anias Horn, der in "Fluss ohne Ufer" als bedeuten-

*1 : "Niederschrift I" S.10 *2 : (Zur Einweihung der Gruftplatte für Gottlieb Harms) Handschrift, o.S. (siehe Bibl.) *3 : "Niederschrift II" S. 624

*4 : a.a.O.S.624 *5 : Brief an F.Weissenfels, 10.3.1949 : "Je weiter der Seelenausschlag in Richtung Anoeatron ((also männlicher im heterosexuellen Sinne)), desto geringer die Möglichkeit phantasiebeflügelten Schaffens."

der Komponist geschildert wird, verlangt für seine Grabruhe testamentarisch dreihundert Jahre.^{*1} Schliesslich aber verfallen auch die Gebeine eines Menschen, der "zu grosser persönlicher Kraft des Daseins gekommen ist". Damit verliert die 'manifeste Genialität' ihre Kraft, und die "Abtrünnigkeit" des Genies ist überwunden.

Das Motiv des möglichst langen Nachdaseins des Toten in psychisch-geistiger Hinsicht, als gespeichertes Erinnern einer individuellen Persönlichkeit oder als 'manifeste Genialität' eines "Auserwählten" bedeutet, wie alle anderen bisher erörterten Versuche, dem Tode auch nach dem Sterben noch zu trotzen, nicht ein Ueberwinden des Todes, sondern im denkbar längsten Aufrechterhalten eines individuellen, persönlichen Bewusstseins zeigt es eine weitere Steigerung der im ganzen Werk Jahnns sichtbar werdenden Tendenz zur Verabsolutierung des eigenen Ich an.

3. Das Nachdasein des Toten in mythischer Hinsicht

Die Vorstellung von einem mythischen Nachdasein oder einem mythischen Wiederauferstehen fällt in Jahnns Weltentwurf insofern aus dem Rahmen, als damit nicht das Individuum weiterlebt, sondern etwas Ueberpersönliches, das sich in einer gleichen erotischen Konstellation immer wieder neu verwirklicht. Es kommt wohl nicht von ungefähr, dass diese Variante des Weiterlebens nach dem Tode erst spät im Werk Jahnns auftaucht und nicht im entferntesten die Bedeutung der anderen Formen des Nachdaseins erreicht. Die Menschen in Jahnns Welt sind zu egozentrisch eingestellt, als dass sie sich damit abfinden könnten, als eine Art mythische Ueberfigur weiterzuleben, die nicht ihre individuelle Persönlichkeit, auch nicht ihren doch über alles geschätzten Leib, sondern ihre Zuneigung zu einer anderen Person repräsentiert.

Die mythische Wiederkehr ist in Jahnns Werk eng mit dem Grundmuster der "Zwillingsbrüderschaft" verknüpft. Während zunächst - in "Fluss ohne Ufer" - der Wiedergekommene nur daran zu erkennen ist, dass er einen verstorbenen 'Zwillingspartner' ersetzt und damit die Kontinuität des Bündnisses sichert, fliesst in den allerletzten Werken Jahnns - unter dem Einfluss Swedenborgs, wie wir gesehen haben - der "Zwillingsbrüder"-Mythos mit dem in "Fluss ohne Ufer" bereits

*1: "Niederschrift II" S.736/7 : in Abschnitt IV b des der "Niederschrift" beigefügten Testaments von Horn heisst es : "...Ich bitte um eine sehr lange Grabruhe. Da das Wort 'ewig' nicht verpflichtet, setze ich dreihundert Jahre. Bis dahin wird die Stätte wahrscheinlich vergessen sein, wenn die Erinnerung daran nicht durch Willkür aufrecht erhalten wird."

vorbereiteten 'Engel'-Mythos zusammen. Die mythische Ueberfigur - das, was in der nächsten Generation von "Zwillingsbrüdern" wieder ersteht - wird jetzt 'Engel' genannt und ist bereits als ein Teil des noch lebenden Bündnispartners zu erkennen.

Wir wollen zunächst festzustellen versuchen, wie dieses Etwas, das als 'Engel' oder ewiger 'Zwillingspartner' immer wiederkehrt, beschaffen ist. Jahnns verwendet im Zusammenhang damit häufig vergleichende Bilder von etwas sehr Dünnem, fast Durchsichtigem wie Seidenpapier, die Amalgamschicht des Spiegels oder das Licht des Mondes. Einen frühen, allerdings noch nicht direkt zum 'Engel'-Mythos gehörenden Beleg für das Spiegel-Motiv finden wir in einem Aufsatz Jahnns aus dem Jahre 1931. Der Dichter hatte damals dem Hamburger Maler Stegemann für ein Porträt Modell gesessen und äusserte dann im Zusammenhang mit der Beschreibung dieser Atelier-sitzung die folgenden Gedanken :

"Des Morgens kämme ich mich. Ich schaue dabei meistens in den Spiegel. (...) Manchmal lässt es sich nicht vermeiden, dass ich mein Gesicht anschau. In seltenen Fällen weiss ich, ich bin das gar nicht. Nämlich : erstens sehe ich das Rechtse links und das Linkse rechts. Zweitens werde ich sehr unfrei mir gegenüber.(...) Drittens ist der Spiegel Glas. Die Amalgamschicht gibt meine Hautfarbe nur zu achtzig oder neunzig Prozent wieder, mit falschen Abstimmungen. Und mein Kopf ist keine Fläche, wie ich weiss, sondern ein Körper. Kurz: ich kenne mich nicht. Und wenn die Leute sagen : 'wenn sie wüssten, wie sie aussehen- ' also ich weiss nicht. Ich bin in diesem Punkt un-schuldig. Sobald ich photographiert werden soll, habe ich das Empfinden, es wird etwas Scheussliches angerichtet.(...) Es gelangt etwas ausser mir auf die Platte.(...) Die Oberfläche meines Gesichtes bekommt zwei Schichten. Die eine fühle ich, die andere, tote, sehen die Mitmenschen. Das sind die exakten Wege zur Aehnlichkeit." *1

Auf diesen geistreichen, scheinbar nur ironisch gemeinten Ueberlegungen basiert Jahnns Idee von der doppelten Gestalt, von der ein Teil als ein immer wiederkehrendes, "sehr altes, fast Ewiges"*2 die mythische Ueberfigur darstellt, während der andere Teil den Körper und das persönliche Bewusstsein, die Seele repräsentiert. Wir haben bereits in anderem Zusammenhange jene Stelle aus "Die Trümmer des Gewissens" zitiert, wo es heisst :

"Wir, die wir wir sagen zwischen Amalgamschicht und Glas, dünner als Seidenpapier : nur der Schatten eines Traumes, des Traumes eines anderen." *3

Im Kapitel "Das Gespräch mit dem Engel" heisst es in "Jeden ereilt es" :

*1 : "Stegemann malt mich" hier zitiert nach dem Neudruck in "Hans Henny Jahnns. Eine Auswahl aus seinem Werk" mit einer Einleitung hsg.v.Walter Muschg, Walter-Verlag,Olten und Freiburg i.Br. 1959 S.590/91 *2 : "Jeden ereilt es" S.80 *3 : "Dramen II" S.755 (Elia)

"Er (Matthieu) warf die Nachtkleidung ab, schritt auf den grossen Spiegel zu. - Nun sah er die Gestalt, sah sich. 'Bist DU es ? ' fragte er und schritt näher hinzu. 'Ich habe es nicht gemacht, dies da. Das ist mein Gegenüber. So siehst DU aus. DU wirst bleiben, aber ich werde nicht bleiben.' " *1

Der Mondschein als Umschreibung dieser mythischen Daseinsform tritt ebenfalls in "Jeden ereilt es" auf :

"Auch sie (die Engel) lieben die süsse Vereinigung, Fleisch an Fleisch - und sei das ihre dünner als der Mondschein." *2

In "Fluss ohne Ufer" lassen sich mehrere Fälle von mythischer Wiederkehr aufzeigen; so ausgeprägt, wie in "Jeden ereilt es", wo die dichterischen Figuren selbst sich bewusst sind, Wiedergekommene zu sein und später, nach ihrem Tode, in anderen Gestalten wiederzukommen, tritt hier allerdings das Motiv noch nicht auf, es ist - vom Formalen her gesehen - noch zu einem Gutteil ein Moment der jahnnschen musikalischen Kompositionsweise.

Der sich ständig erneuernde "Zwillingsbrüder"-Bund besteht in "Fluss ohne Ufer" aus den Paaren Tutein/Horn, Horn/Ajax und Ajax/Nikolaj. Bei der ersten Erneuerung der Konstellation ist symptomatisch, dass der neu hinzukommende Ajax von Uchri seinerseits auch wieder aus einer "Zwillingsbrüderschaft" kommt - er ist gewissermassen 'Ersatzmann' für Kastor, der zusammen mit Pollux bereits im "Holzschiff" eine "Zwillingsbrüderschaft" bildete. Dieser Ajax nun ist wie Tutein, den er im Bündnis mit Horn ersetzt, ein Mörder - er brachte seinen früheren Dienstherrn um - und wird später sogar zum Mörder an Horn. Es gibt zahlreiche andere Motive, die Ajax gleich zu Anfang als Nachfolger Tuteins einführen. So kommt er als Toter verkleidet zu Horn und legt sich auf die makabere Kiste im Wohnzimmer des Komponisten, als wüsste er genau, dass sein Vorgänger Tutein darin begraben liegt. Horn wird dadurch zum Vergleich geradezu herausgefordert :

"Er lag da, anzuschauen wie ein Toter. Wie Tutein im Sarge, so lag er darüber. Sein Haupthaar war braun und voll, ähnlich dem Tuteins.(...) Mit verblüffender Selbstverständlichkeit hatte er sich den Sarg als Ruhebett gewählt. Und lag da , als ob er Tutein sein könnte, entstellt, sich selber unähnlich, durch magische Kräfte aus den Schichten der Bestattung nach oben getragen." *3

Horn führt die Reihe der "Zwillingsbrüderschaften" noch vor seine

*1 : "Jeden ereilt es" S.84/5 *2 : a.a.O. S.10 Es bliebe zu untersuchen, ob nicht das in der "Niederschrift" merkwürdig häufige Motiv des Mondscheins schon dort in Beziehung zur mythischen Ueberwelt stehen könnte. (Vgl.z.B."Niederschrift I",S.618) *3 : "Niederschrift II" S.241/2

Bündnisse mit Ajax und Tutein zurück, wenn er auch in Tutein bereits einen 'Ersatzmann' für eine frühere Konstellation sieht. So schreibt er im Zusammenhang mit der Erinnerung an seinen Jugendfreund Konrad :

"Waren sie ((Konrad und Tutein)) die gleichen ? Dieselbe Substanz, das gleiche Ziel für mich ? Der goldbraune Schimmer meiner Erlösung im Fleisch und Geist ? " *1

Aehnliche Gedanken - nun aber bereits eine Stufe in der Abfolge der "Zwillingsbrüderschaften" weiter - hat Horn, als er zusammen mit Ajax von jener Fahrt zurückkehrt, während der sie den Sarg Tuteins im Meer versenkt haben. Jetzt fließen ihm Ajax und Tutein wie früher Tutein und Konrad zu einer einzigen Gestalt zusammen :

"Ajax liegt ((hinten im Pferdefuhrwerk)) wie bei der Ausfahrt Alfred Tutein gelegen hat. Er schläft. Für mich ist es kein Unterschied. Sie fließen zu einer Gestalt zusammen, der im Sarge und der im Stroh. Meine älteste Sehnsucht klingt wieder an. Ich suche eine Gestalt, die ich kenne." *2

Zu erwähnen bleibt hier noch, dass Ajax sich im dritten Teil der Trilogie, im "Epilog", auch dem Namen nach als Alfred Tutein ausgibt und von der Umwelt merkwürdigerweise nicht entlarvt wird. Dort, im "Epilog", findet auch ansatzweise die dritte 'Wiedergeburt' statt : in der Symbiose mit Ajax tritt Nikolaj, der Sohn des von Ajax ermordeten Horn, an dessen Stelle in der "Zwillingsbrüderschafts"-Konstellation. Ueber dieses Bündnis der "Symbiose" - es trifft sich in ihr übrigens die mythische Wiederholung mit der natürlichen, durch Fortpflanzung bedingten Wiederholung des "Kreislaufs"*3 - haben wir bereits berichtet.

In "Jeden ereilt es" tritt nun, wie gesagt, das Motiv der 'Wiedergeburt' mit jenem der 'Engel' in Verbindung. Die 'Engel' als "Substanz" oder "Gestalt" der Zwillingsbrüder "bewohnen" den Körper, das "Fleisch" der in der homoerotischen Konstellation verbundenen Menschen als ein "Gehäuse" "eine Weile".*4 Nach dem Tode der "Zwillingsbrüder" trennen sich die 'Engel' von den Leibern und gehen auf Wanderschaft, um sich später in anderen "Gehäusen" wieder einzuquartieren. Wir haben die Stelle schon zitiert, wo Gari und Matthieu als letzte Verkörperung einer langen Reihe von "Zwillingsbrüderschaften" geschildert werden.*5 Dort heisst es

*1 : "Niederschrift II" S.679 *2 : a.a.O. S.456 *3 : Nikolaj nimmt ja nicht nur im mythischen Sinne die Stelle Gustav Anias Horns ein, wie das Ajax in Bezug auf Tutein tut, sondern als sein Sohn ist er gleichzeitig das nächste Glied in der Kette der Generationen. Vielleicht wollte Jahnn damit das "abtrünnige" Bündnis wieder in einen mit den Schöpfungsgesetzen versöhnten Bereich zurückführen ? *4: S.85 *5 : Seite 242 der vorliegenden Arbeit.

weiter :

"... sie glaubten an den uralten Glanz ihrer Herkunft, an ihren oft wiederholten gemeinsamen Tod, an ihre Wiederkehr, an ihre sich immer wiederholende Begegnung, an ihre Liebe. Weder schmutzige noch grausame Bilder, keine unreine Verzückung verdrängte sie von der Seite ihrer Engel, deren Absicht sie waren." *1

Es geht nirgends klar hervor, ob Jahnn das Motiv der mythischen Wiederkehr - was ja naheliegender wäre - auch mit dem harmonikalen, rein materiellen Nachdasein des Toten in Beziehung setzt, dass also eine mythische Wiederkehr zugleich mit der durch den "Kreislauf" bedingten rein materiellen, harmonikal bestimmten Wiederholung stattfinden würde. Vielleicht lässt sich folgende Stelle aus dem allerletzten Fragment von "Jeden ereilt es" in dieser Richtung deuten :

"Wir ((Gari und Matthieu)) werden satt aneinander werden, Gari -- die Unendlichkeit, das ist die Leere für alles, was niemals als etwas dagewesen ist. Was jemals als etwas dawar (sic), das kehrt wieder oder wandert eine lange Strasse - dreitausend Jahre oder fünftausend Jahre." *2

Diese vierstellige Zahl für das Intervall einer mythischen - oder vielleicht doch mythisch-harmonikal-materiellen ? - Wiederkehr erinnert merkwürdig genau an eine Stelle aus einem Brief Jahnn's an Yngve Jan Trede, wo es heisst :

"Yngve, das Dreitausendjährige steht zwischen uns fest." *3

Das steht in eben jenem Brief, wo es später - wir haben es bereits einmal zitiert - heisst, dieser Brief sei "in der Tat an einen Wiedergekommenen gerichtet." *3

Die mythische Wiederkehr braucht aber auch in Jahnn's privater Sphäre nicht unbedingt 3000 Jahre auf sich warten zu lassen, auch nach zwei Jahren lässt sich das bereits einrichten. Als ein sogar für die beispiellose Übereinstimmung von Dichtung und Selbstzeugnis bei Jahnn beinahe unfassbares Dokument wollen wir zum Schluss unserer Überlegungen zur mythischen Wiederkehr im Weltentwurf des Dichters eine längere Passage eines Briefes aus dem Jahre 1949 zitieren. Jahnn schrieb damals an einen Freund :

"In den letzten Tagen, erst in den letzten Tagen, ist mir ein Gedanke gekommen, der mich seltsamerweise nicht wieder verlassen will. Er ist absurd. Ich schreibe Ihnen von Yngve, vielleicht nur, um Ihnen diesen Gedanken mitzuteilen, weil Sie vielleicht ein wenig Verständnis dafür haben. Mein nahester Freund, Harms, starb im Februar 1931. Yngve wurde am 17. Dezember, an meinem Geburtstag, 1933 geboren. Es kommt nicht infrage, dass ich der Vater bin, wenn Yngves Geisteshaltung auch völlig der meinen entspricht, also völlig der seiner Eltern, seiner Umgebung entgegengesetzt ist. Man sagt, er sähe mir zuweilen ähnlich; das ist sicherlich falsch beobachtet. Ich erkenne sehr deutlich, dass er anders

*1 : S.210 *2 : S.237 *3 : an Yngve Jan Trede, 14.8.1949

ist als alle Jungen seines Alters, die ich bisher kennen lernte. Ist es denkbar, dass irgend etwas von dem Toten in ihm wiedererstandenen ist? Wie soll ich es erklären, dass ich Yngve von der ersten Stunde an, als ich ihn sah, als ich noch nicht wusste, dass er das Genie ist, liebte? - Und er war, äusserlich betrachtet, nicht anziehend. Klein, mager, blass, unterernährt. Aber auch er liebte mich in dieser ersten Sekunde schon. (...) Ich frage mich: Wie kann es sein, dass wir einander augenblicks erkannten als Menschen, die zueinander gehören, als ob sie einander immer vertraut gewesen wären. Und er hatte mich bewusst noch niemals gesehen." *1

Wenn wir nun die drei Formen des Nohdaseins des Toten im jahnnischen Weltentwurf zusammenfassend noch einmal kurz skizzieren wollen, so ergibt sich folgendes Bild:

Die Menschen in der Dichtung Hans Henny Jahnn existieren nach ihrem Tode materiell im harmonikalen Bezugssystem der Schöpfung ewig weiter, wie sie auch vor ihrer Geburt ewig existiert haben. Die individuelle menschliche Persönlichkeit jedoch lebt als "materielle Dimension des Geistes" in einer dem Bewusstsein des Lebenden ähnlichen Form nur so lange weiter, wie die Reste des Körpers als etwas Abgegrenztes aus dem Kreislauf der Natur herausgehalten werden können. Der Tod wird dadurch nicht beseitigt, sondern nur hinausgeschoben. Am längsten gelingt es dem "Auserwählten", dem Genie, bewusst weiterzuexistieren. In der dritten Form des Nohdaseins, der mythischen Wiederkehr von "Zwillingspaaren", lebt nicht die individuelle menschliche Persönlichkeit, sondern nur ein überpersonales, in den letzten Werken Jahnn 'Engel' genanntes Wesen, das sich immer wieder neu im individuellen Bewusstsein und im Körper von 'Zwillingspartnern' verkörpert, weiter. So müsste der Mensch bei beiden Möglichkeiten, die es ihm erlauben würden, in eine Art ewiges Leben einzugehen - bei der mythischen Wiederkehr und beim Eingehen in die harmonikale Welteinheit - sein subjektives Bewusstsein verneinen. Da die Menschen aber gerade dieses individuelle Bewusstsein, ihre Einmaligkeit retten wollen, bleiben sie auch als Tote "Abtrünnige" und führen ihren Kampf gegen das endgültige Erlöschen dieses Bewusstseins auch nach ihrem Tode weiter. Die Menschen der Dichtung Hans Henny Jahnn führen diesen Kampf als Tote in den gleichen Bereichen wie zu ihren Lebzeiten: in der Kunst und in der Liebe.

*1 : an Harro von Veltheim-Ostrau am 20.7.1949

4. Die Kunst und das Nachdasein des Toten

In doppelter Hinsicht dient im Weltentwurf Jahnn's die Kunst dem Toten : dadurch, dass sie ihn als Wort, Musik oder Bildwerk auf magische Weise vor Grabschändung bewahrt, und dadurch, dass es die vornehmste Aufgabe der Kunst ist, dem Toten ein sicheres Grab zu bauen und ihn mit kultischen Kunstdarbietungen zu ehren.

a) Kunst als magischer Schutz des Toten

Jahnn, der immer wieder eine Rückkehr zu archaischen Verhaltensweisen gefordert hat,^{*1} teilt der Kunst die Aufgabe zu, den Toten zu tabuisieren. Es ist dies kein zentrales Motiv seines Weltentwurfs, lässt sich aber sein ganzes Werk hindurch kontinuierlich feststellen. Wir begnügen uns damit, einige Beispiele zu nennen.

In "Perrudja" lesen wir :

"Die Ägypter haben offenbar etwas von den Toten verstanden", sagte Perrudja. 'Die Ägypter haben darum etwas von den Bannformeln verstanden, haben sie stark zu machen gewusst, eingekapselt in Steine, als Schlinge vor den Gräbern ausgelegt. Und wir erleben es noch heute, dass Uebermütige und Fürwitzige daran krepieren,' sagte Alexander, 'eine ungemein beruhigende Tatsache!'" *2

Was hier von der Sprache als Mittel zur magischen Tabuisierung gesagt ist, weitet folgende Stelle aus "Pastor Ephraim Magnus" auf alle drei Jahnn geläufigen Bereiche der Kunst aus :

"Diesen einen Kompromiss verlange ich von Gott als Zeichen, da er beharrlich mit den Wundern geizt : ehe ich den Geist ausatme, werde ich die Worte finden müssen, die unser Grab feien - oder eine Melodie oder die Gebärde eines Bildwerks." *3

Einige Zeilen vorher sagt die gleiche Figur - es ist Ephraim -, diesmal noch auf die Sprache allein bezogen :

"Nenn mir die Worte, die ich auf unser Grab schreiben soll, damit wir ruhig sein können, die jedem, der unsere Leichen rühren will, die Eingeweide auseinanderzerren ! " *3

Wie fast immer lässt sich auch für diese magische Aufgabe der Kunst eine Parallele zur Biographie Jahnn's ziehen. Als Abschluss seiner Rede am Grab des Freundes verwendet der Dichter nämlich eine zwar rudimentäre, aber noch deutlich als solche erkennbare magische Bannformel, wie sie die Figuren seiner Dichtung zum Schutze ihrer Gräber ersehnen. Jahnn sagte :

"Mögen nicht frevelnde Hände dies Grab zerstören." *4

*1 : In "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit" S.274 schrieb Jahnn 1932 : "Wenn wir nicht werden wie primitive Menschen auf Südseeinseln oder in Afrika, die gewisse Handlungen unterlassen, weil denen voran ein Fluch gestellt ist, dessen Wirkung den Unbedachten tötet, wird die Zertrümmerung der europäischen Menschenverbände und ihres Wirkens im Nahen und Fernen unvermeidbar sein."

*2 : "Perrudja II" S.102/3 *3 : "Dramen I" S.168 *4 : (Zur Einweihung der Gruftplatte für Gottlieb Harms) Handschrift o.S. (siehe Bibliographie)

b) Sepulkrale Kunst

"Ich dachte daran, dass die Aegypter und Babylonier grosse Dinge bauten, die nicht wie Prunk aussahen und wie unecht und übertüncht - dass sie Grabhäuser bauten. (...) Verstehst du wohl ? Je mehr wir an unserer Seele quälen, um so grösser müssen wir unsere Grabhäuser bauen." *1

Ephraim in "Pastor Ephraim Magnus", dem diese Worte in den Mund gelegt sind, erreicht es am Schluss des Stücks, dass ihm und seinen Geschwistern ein "sicheres Grab" in der Krypta jenes Domes zugewiesen wird, für dessen Bau er dem jungen Baumeister rät :

"Fürchte keine Beschränkung ! Ich habe dir gesagt, du sollst in keinem Ding sparsam sein. Du sollst die Blöcke aus dem hellen, quarzreichen Granit hauen lassen, die ziselierten Bogen des Inneren, die Fensterprofilierungen, die Grate der Gewölbe aus smaragdenem Gestein. Du sollst die Mauern nutzen, ihre Dicke, sollst Profile schaffen, ungeahnte, dass man vergisst, was verschwenderische Schönheit ist. Fürchte dich nicht vor dem Unmässigen." *2

Das Bild vom unzerstörbaren Grab ist eines der am häufigsten anzutreffenden Motive in Jahnns gesamtem Werk. Es erwächst aus seiner Ueberzeugung, dass es für den Menschen nach dem Sterben noch eine lange Zeit der bewussten Existenz in der "materiellen Dimension des Geistes" gibt und ordnet sich konsequent in den Weltentwurf ein. Der Tote soll möglichst lange aus dem "Kreislauf" herausgehalten werden, der für ihn endgültiges Nichtmehrdasein bedeutet. Die Vorkehrungen, die dafür getroffen werden, beanspruchen für die jahnnschen Menschen oft einen beträchtlichen Teil ihrer Lebenszeit, und auch der Dichter selbst schreibt ja in der bereits zitierten Tagebucheintragung von 1935 :

"Ich habe fast ein halbes Leben eingesetzt, um der fürchterlichen Aussicht, in ein provisorisches Grab zu sinken, zu begegnen." *3

Für Jahn ist so das Grabmal nicht ein Denkmal für die Nachwelt, das an den Verstorbenen erinnern soll, sondern es ist vor allem für den Toten selbst da, es soll seine Gebeine vor der schnellen Verwesung bewahren und vor Schändung schützen. Der Komponist Horn in "Fluss ohne Ufer" fordert seine dreihundertjährige Grabruhe in dem von ihm selbst in den Felsen gesprengten tiefen Schacht und hofft offensichtlich darauf, dass das Grab schnell vergessen werde, damit niemand auf den Gedanken käme, es zu öffnen und seine Grabruhe zu stören.*4

*1 : "Dramen I" S.97 *2 : "Dramen I" S.210 *3 : "Bornholmer Tagebuch", 7.4.1935 (Handschrift, siehe Bibliographie) *4 : In Horns Testament heisst es in der Anlage von "Niederschrift II" S.737 : "Da das Wort 'ewig' nicht verpflichtet, setze ich dreihundert Jahre. Bis dahin wird die Stätte wahrscheinlich vergessen sein, wenn die Erinnerung daran nicht durch Willkür aufrecht erhalten wird."

"Man sollte die Toten so tief in die Erde bestatten, dass man ihre Gebeine niemals aufpflügen kann. Es ist schamlos.", *1

hatte Horn einmal in sein Tagebuch geschrieben. Der Komponist starb als Einsamer, er hatte nicht wie die Sterbenden in Jahnns Frühwerk die Gewissheit, dass ein Freund oder eine Geliebte sein Grab bewachen würden, einzig die Unzerstörbarkeit seines Grabes konnte seinen Leib noch einige Zeit vor dem endgültigen Verfall bewahren.

Die sepulkrale Kunst ist, indem sie die künstlerischen Aspekte ganz vor ihrem Zweck, den Toten in individualistischer Abgrenzung zu halten, zurücktreten lässt, eine im hohen Masse ichbezogene, "egoistische" Kunst.

"Ich habe es oft erfahren,"

schreibt Jahn,

"dass man für diese sepulkrale Kunst kein Verständnis aufbringt, sie ist, ich gebe dies zu, egoistisch, wie jede andere Kunst es auch ist." *2

Die Sepulkralkunst ist auch in dem Sinne wiederum "abtrünnig" zu nennen, dass sie sich sowohl gegen die gängigen Vorstellungen von einem Bestattungswesen im modernen Sozialstaat, als auch gegen die sonst üblichen Auffassungen von Kunst überhaupt richtet; von Kunst kann ja im Hinblick auf diese 'Festungsbautheorie des Totenreichs' wohl höchstens mit Einschränkungen gesprochen werden. Wir haben bereits früher gezeigt, dass in der Vorstellung von einer "monumentalen Baukunst" jener unüberbrückbare Zwiespalt im Weltentwurf Jahnns, jene Diskrepanz zwischen dem Wissen um eine letztlich harmonisch konzipierte Schöpfung einerseits und der einseitigen Betonung der diese Harmonie verdeckenden "Fürchterlichkeit" des "Kreislaufs" andererseits sichtbar wird. So steht auch in der dem Toten gewidmeten Kunst nicht etwa die Vergeistigung durch harmonikale Zahlenverhältnisse und Baurhythmen, sondern die Dicke der Mauern, die Unzerstörbarkeit des "lastenden Gebildes"*3 im Vordergrund; nicht kunstvolle, Absolutes zum Ausdruck bringende Gestaltung, sondern "abtrünnige" Unzerstörbarkeit gegen die Schöpfungsgesetze des Wandels ist auch hier die Parole.

"Der Mensch, der hinausgeht und Steine sammelt,"

heißt es in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn", einen riesigen Haufen daraus erschüttet, der sich sein Grab selbst hundert Meter tief gräbt, um dem Geist Gottes nahe zu kommen, um einer tollen Idee zu genügen, um von den Menschen abzurücken, ist

*1 : "Niederschrift I" S.428 *2 : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.13 *3 : a.a.O. S.10

gross und reich, grösser und reicher als alle, die sich einbilden,
gross und reich zu sein." *1

Auch die Vorschriften für die Bestattung, wie sie in der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" breiten Raum einnehmen, sehen nicht in erster Linie kunstvolle, sondern dauerhafte Grabdenkmäler vor. Unter Paragraph 35 heisst es :

"Die Feuerbestattung ist untersagt. Auf Kosten der Gemeinde ist auf der Sohle des Grabes ein aus Steinplatten verfertigter Sarg errichtet, der, nachdem der Holzsarg hineingesenkt wurde, mit einer Steinplatte verschlossen wird. Danach wird die Gruft geschlossen und bleibt unantastbar.(...)Die Entfaltung des Wollens Ugrinos beginnt mit der Sepulkralkunst, das Ritual des Glaubens schlägt hier seine tiefsten Wurzeln." *2

Zu dieser sakralen, dem Toten gewidmeten Kunst gehört für Jahnn in einem weiteren Sinne nicht nur die Architektur, sondern auch die Musik. Vom Glauben an ein bewusstes Weiterleben in den Gebeinen bis zum Glauben, dass die Toten auch noch Musik hören könnten, läge allenfalls nur ein kleiner - für Jahnn allerdings explizit nicht bezeugter - Schritt. Die Kultordnung Ugrinos sah jedenfalls vor, dass permanent für die Toten musiziert werden sollte :

"In den zu den Begräbnisanlagen gehörigen Kirchen oder Kapellen wird ein Musikdienst aufrecht erhalten." *3

Jahnn deutet offensichtlich auf etwas Ähnliches hin, wenn er 1951 resigniert schreibt :

"Ob Yngve je die Grabmusik schreiben wird, auf die ich mich zu freuen einmal vorgab, ist fraglich." *4

Ausser den architektonischen Vorkehrungen, die in Jahnn's Welt zum Schutze der Toten vor Verwesung getroffen werden, gibt es noch eine Reihe anderer Massnahmen, von denen wir die Aufgabe der Kunst für die Tabuisierung des Grabes bereits genannt haben. Auch das Motiv der Reliquie haben wir schon erwähnt. Eine sehr häufige Schutzvorkehrung ist die extremste Ausweitung des Reliquienmotivs : die Mumifizierung des Toten nach ägyptischem Muster. Die Tatsache, dass gewisse ägyptische Pharaonen noch mehrere tausend Jahre nach ihrem Tode - um es in Jahnn's Terminologie zu sagen - "noch da sind", muss den Dichter begeistert haben.

*1 : "Dramen I" S.315 (Menke) *2 : ohne Seiten, § 35

*3 : a.a.O. § 35 *4 : Brief an Spreckelsen, 4.2.1951 / Letztlich gehört vielleicht auch Jahnn's Orgelbaukunst irgendwie in diesen Rahmen, wenn er schreibt: "Ich fasse die Orgel als ein Instrument zur Hervorbringung musikalischer Klänge auf, die als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufnehmen sollen. Die Musik, der ich sie untergeordnet fühle, ist sich selbst Zweck, ist kultisch; deshalb ist der Platz einer Orgel an einer Kultstätte zu denken.(...)Als fernes Symbol für den Orgelbau steht mir die Stufenpyramide des Imhotep zu Sakkara." ("Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges" S.37 + 38)

In "Fluss ohne Ufer" ist die mumifizierte Leiche Tuteins im Wohnzimmer des Komponisten Horn während fast der ganzen Dauer der Erzählzeit der "Niederschrift", also während dem Niederschreiben des Tagebuchs als ein weit über die Bedeutung eines Schauerrequisits der romantischen Art hinausgehendes Symbol präsent und erinnert den Ueberlebenden des "Zwillings"-Bundes an die Vergangenheit und an seine Aufgabe, den toten Freund möglichst lange dem "Kreislauf" zu entziehen.

Das Motiv der mumifizierten Leiche erfährt im Zusammenhang mit dem Motiv des Steingrabes eine Erweiterung : die jahnnschen Menschen sehnen sich bisweilen danach, dass ihre Geliebten oder sie selbst nach ihrem Tode zu Stein erstarren möchten, um damit dem Unzerstörbaren so nahe wie möglich zu kommen. Schon sehr früh ist dieses Motiv zu finden. So betet Leonhard in "Der gestohlene Gott" vor dem Gitter einer Gruft zu einem "Namenlosen":

"Gib dauernden Zustand, gib Ruhe, gib Ruhe, Gewissheit, schwarze, undurchdringbare Gewissheit. Ich lechze, ich schreie, ich liebe, ich liebe. Zu Stein mach die Liebsten, zu Stein. Gib Verstummen, nicht Augen, die betteln, nicht Lippen, die beben, nicht Schösse, beghrend, gib Stein, den ich liebe, ein Abbild, ein Zeichen, ein Wissen : sie sind dein. Dein ewig und ungeschunden, nicht leidend, erlöst ! *1

In "Hans Heinrich" erzählt Robin von den "kräftigen Menschen der Vorzeit" :

"... und starben sie, kann sein, wer wüsste es, dann brach die Erde auf und rote Glut quoll auf aus tiefem Spalt und frass sie. Vielleicht auch, dass ein Stein sie in sich aufnahm, ihre Seele." *2

1915 schrieb Jahnn in seinem "Norwegischen Tagebuch" :

"Ich weiss, dass ich tief im Herzen eine ganz grosse Sehnsucht habe, ... Es ist die Sehnsucht nach schönen Dingen, nach schönen Leibern in Marmor gehauen oder gemalt." *3

Wie oft im Bereich der Sepulkralkunst und der Bestattungsriten in Jahnn's dichterischer Welt scheint Jahnn auch diese Sehnsucht nach dem Erstarren des menschlichen Leibes zur Unverweslichkeit des Steines für seine Protagonisten in "Pastor Ephraim Magnus" in Erfüllung gehen zu lassen. Ephraim, der zunächst beteuert hatte:

"Und dennoch, alles ist vergebens, wenn er ((sein Bruder Jakob, der als Mörder enthauptet worden war)) nicht eines Tages als Knabe, in weissen Marmor gehauen, in seinem Sarg liegt...", *4

kann später sagen :

"Ich werde diesen Himmel schaffen, den du ((Gott)) nur aus meinen Händen gestaltet haben willst. Diese erträumten Mauern sind wert befunden, diese Leuchter und Bronzebilder an den Wänden, die Orgel und das Positiv.(...)Jakob ist nicht verwest, Johanna auch nicht.(...) Ich habe

*1 : "Dramen I" S.526/7 *2 : a.a.O. S.251 *3 : 11.8.1915 (Handschrift,o.S.)
*4 : "Dramen I" S.138

die Verzweiflung vieler gesehen,(...) Ich will sie zu meinem Glauben zwingen, zum Anbeten jener Bronzeleiber." *1

Damit, dass es Jakob gelingt, seine toten Geschwister in Stein oder Bronze erstarren zu lassen, hat er sie - immer im Bezugssystem des jahnnischen Weltentwurfs - einem jenseitigen, aus der völligen Vernichtung des irdischen Leibes erwachsenden Himmel entrissen und als etwas annähernd Unzerstörbares in seinen eigenen Himmel, seinen irdischen, nach den Prinzipien der "monumentalen Baukunst" als etwas Erdschweres, Lastendes errichteten Dom gestellt. So wird auch jener Schlusssatz des Stücks, um den vor vierzig Jahren eine heftige Diskussion entbrannt ist, verständlich. Wenn Paul sagt :

"Ephraim hat recht, er verlangt als wenigstes die Leiber von den Seelen, um sie in seinen Himmel zu stellen, und wer nur Fleisch hat, irgendwie, heisst verdammt" , *2

bedeutet das nicht, dass Jahnn nun doch letztlich einen unsterblichen Geist dem "nur Fleisch" gegenüberstellt, sondern dass er, wie Wilhelm Emrich es formuliert, "scharf zwischen Fleisch und geformtem Leib unterscheidet"*³, dass er also den in einer letzten Steigerung der Forderung nach Unverweslichkeit zur Bronze- oder Marmorstatue erstarrten Körper dem gewöhnlichen, rasch zerfallenden und damit "verdamnten", dem "Fürchterlichen " preisgegebenen Leichnam vorzieht.

5. Die Liebe und das Nochdasein des Toten : das Motiv der 'ewigen Hochzeit'

Im Motiv der 'ewigen Hochzeit' klingen noch einmal die meisten grossen Themen von Jahnn's Weltentwurf an : die Heiligkeit des Leibes und der Liebe, die Todesangst und die Sehnsucht, sich der Vergänglichkeit für immer zu entziehen. Das Motiv hängt eng mit dem Glauben an die Totalität von Leben und Tod und der für Jahnn daraus resultierenden bewussten Weiterexistenz nach dem Tode zusammen. Seine Toten erinnern sich nicht nur, sie lieben sich auch noch, könnte man überspitzt formulieren.

Zunächst ist einmal die seltsame Beobachtung zu machen, dass für Jahnn das Sterben und das Verwesen an sich schon irgendwie eine erotische Komponente haben. In "Ugrino und Ingrabanien" berichtet

*1 : "Dramen I" S.206-212

*2 : "Dramen I" S.213

*3 : "Das Problem der Form in Hans Henny Jahnn's Dichtungen" S.14

der Ich Erzähler Henny (!), der sich nicht weiter als 24 Stunden zurückerinnern kann und deshalb nicht weiss, woher er gekommen ist :

"Und wieder träumte ich, dass es der Tod gewesen sei, den ich verliess. - Auch grüsste mich der Mann auf dem Kirchhof; aber ich war begraben. Und diese Empfindung war wohligh, ich hatte das Gefühl, als mache jemand unanständige Spässe, über die ich herzlich lachen musste..." *1

In "Pastor Ephraim Magnus" wird das Sterben von Ephraims Schwester Johanna als eine Art Liebesakt mit dem personifizierten Tod dargestellt. Ephraim sagt :

"Ich verteidige dich, Liebste, gewiss. Aber ich vermag nichts gegen den, der nun kommt, um mit dir zu buhlen. Ob ich die Türe auch bewache oder meine Hand über deinen Schoss halte, er kriecht dennoch unter deine Decke, hurt mit eiserner Hand, und plötzlich, gell auflachend, stürzt er sich auf dich, spritzt sein Gift dir ein." *2

In diesen Grenzbereich zwischen Erotik und Tod gehört nun auch das Motiv der 'ewigen Hochzeit', wie es in den frühen Stücken Jahnns im klassischen, d.h. heterosexuellen Sinne, später aber vorwiegend in homosexuellen Verbindungen anzutreffen ist.

Zunächst äussert es sich in dem Wunsch der Liebenden, gemeinsam zu sterben; ein Wunsch, den wir bereits früher einmal als ein Resultat der Angst vor dem Nichtmehrdasein charakterisiert haben.

"Wer wünscht sich einsames Sterben ? Liebende nicht ",

sagt Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" und fährt fort :

"was leugnest du den Kult, um dessetwillen an den Gräbern der Häuptlinge Weiber und Sklaven, Stuten und Esel ihr Blut vergossen, zur schauerhaften Gemeinschaft mit dem Verstorbenen, der das Ungewisse nicht allein betreten mochte ? " *3

Noch in "Jeden ereilt es" sagt Gari zu Matthieu - allerdings gehört das Motiv hier bereits zur homoerotischen Sphäre - :

"Deine Vernichtung wird meine Vernichtung sein - dessen bin ich sicher. So weit bin ich dir zugetan - oder zugeteilt." *4

Es bleibt aber nicht beim tatsächlichen oder ersehnten gemeinsamen Sterben Liebender, sondern es wird meistens bereits bewusst auch schon auf das Ineinanderhineinverwesen in einer Art nachgeholter, ewiger Hochzeitsnacht im gemeinsamen Grab angespielt. Johanna in "Pastor Ephraim Magnus" sagt, nachdem sie vor ihrem Tode noch die Leiche ihres bereits halbverwesten Bruders gesehen hat :

"Ich habe Jakob gesehen. Wir sind nicht betrogen : es gibt nichts, das solchen Adel hätte wie das Magere seines Leibes - wie werde ich bei ihm ruhen ! " *5

In der "Verfassung und Satzung der Glaubensgemeinde Ugrino" heisst

*1 : "Ugrino und Ingrabanien" S.24 *2 : "Dramen I" S.183
*3 : "Dramen I" S. 399 *4 : "Jeden ereilt es " S.104
*5 : "Dramen I" S.180

es :

"Ein jeder Oberleiter oder Freund^{*1} beansprucht für sich einen Begräbnisplatz in der Kirche oder in den Kapellen oder im Kreuzgang der Hauptkirche. Er darf seine Geliebten und Freunde zu sich in die Grabkammer betten lassen. Seine Grabstätte ist unantastbar." *2

In den späteren Werken Jahnns ist das Motiv der 'ewigen Hochzeit' praktisch ausschliesslich den homosexuellen "Zwillingsbrüderschaften" vorbehalten. Schon Perrudjas "letzte Hoffnung" war es, "gleichzeitig mit dem starken Menschen", seinem Freund Hein," zu verweisen"^{*3}. Tutein in "Fluss ohne Ufer" bringt die "Ausschweifung" mit dem Motiv der 'ewigen Hochzeit' in direkte Beziehung, wenn er sagt :

"Wir haben übereinander gelegen nicht anders als wären wir ineinander hinein verjaucht. Wie die Toten, wie die echten Toten.(...)Spätestens wenn die Knochen zermorscht sind, verliert die Vorsehung das Recht, männliche oder weibliche Gefühle zu fordern..." *4

Unbewusst wird in den letztzitierten Zeilen die tiefere Ursache für die Häufigkeit des Motivs preisgegeben : ähnlich wie die immer wieder vorkommenden Verletzungen, die sich in Jahnns Werk die homosexuellen Bundesgenossen gegenseitig beibringen, ist auch das Motiv des Ineinanderhineinverwesens ein Ersatz für eine in der Homosexualität unerreichbare befriedigende Vereinigung der Liebenden. Das lässt sich nun leicht beweisen, wenn wir feststellen können, dass ausser beim noch an direkten Vorbildern orientierten ganz frühen Jahnns das Motiv der 'ewigen Hochzeit' - die homoerotischen Fälle einmal ausgenommen - nur noch bei einer anderen Art real unfruchtbarer Liebeskonstellation vorkommt : beim von der Gesellschaft tabuisierten und daher unerfüllten inzestuösen Liebesverhältnis. Die folgende Tafel soll veranschaulichen, dass nur in den allerersten, unveröffentlichten Werken Jahnns (also in vor seinem ersten Norwegenaufenthalt und wahrscheinlich auch vor der engen Bindung mit Gottlieb Harms entstandenen Dramen) 'ewige Hochzeiten' im heterosexuellen Sinn vorkommen, dass später nur noch inzestuöse und homosexuelle Verbindungen dadurch verewigt werden, dass die Liebenden in einem gemeinsamen Grab bestattet werden. Im wesentlichen müssen wir uns bei unserer Aufstellung auf die Hauptpersonen der jeweiligen Handlung beschränken.

* 1 : "Freunde" sollten neben dem "Oberleiter" den zweiten Rang in der 'Hierarchie' der Ugrino-Religion einnehmen. *2 : "Verfassung..." § 21
* 3 : "Perrudja I" S.527 *4 : "Niederschrift I" S.792/4

Das Motiv "ewige Hochzeit" in Jahnns Werk

Werk	Jahr	beteiligte Personen	*1	*2	*3	*4
"Jesus Christus" Drama	1912/3	Christus/s.Geliebte Ruth		X		he
"Herzblut" Drama	1913/4	Erich/seine Frau	X			he
"Hans Heinrich" Drama	1913/4	Heinrich/s.Schwester	X	X	X	in
"Der Tod und die Liebe"Dr.	1914	Bernhard/s.Frau	X	X	X	he
"Familie Jakobson" Drama	1914	Rudolf/s.Schwester	X		X	in
"Die Mauer" Drama	1915	Jeremias/Maximilian	X	X	X	ho
"Pastor ...Magnus" Drama	1916/7	Jakob/s.Schwester	X		X	in
"Der gestohlene Gott" Dr.	1925 *5	Leander/s.Schwester	X	X	X	in
"Der Arzt,sein Weib,sein Sohn" Drama	1921/2	Karl/Ulrich Karl/s.Mutter/Ulrich	X X	X	X	ho in
"Medea" Drama	1925	jüngerer/älterer Knabe	X	X	X	ho
"Perrudja" Roman	1929	Perrudja/Hein	X			ho
"Fluss ohne Ufer" Roman	36-46	Horn/Tutein	X			ho
"Spur des dunklen Engels"Dr.	1949	David/Jonathan	X			ho
"Jeden ereilt es" Roman	?-59	Matthieu/Gari	X			ho
"Die Trümmer des Gewissens" Drama	1958/9	Elia/Arran	X	X	X	ho

*1 : Es äussert eine Person der Haupthandlung den Wunsch, mit einer anderen gemeinsam zu sterben oder zu verwesen.

*2 : Es wird beschrieben oder auf der Bühne dargestellt, dass zwei Personen gemeinsam den Tod erleiden.

*3 : Es wird beschrieben oder dargestellt, dass zwei Personen im gleichen Grab bestattet werden.

*4 : he = heterosexuell in = inzestuös ho = homosexuell *5 : gedruckt 1925

Das Motiv ist also untrennbar mit dem Scheitern an den Formen der Liebesbindung, die Jahnns Figuren zur Verfügung stehen, verknüpft. Gleichzeitig aber sind diese Liebeskonstellationen, sei es nun der Inzest oder die Homosexualität, immer auch jene Möglichkeiten, die der Weltentwurf Jahnns dem Menschen bietet, um "abtrünnig" zu sein: Mittel im Kampf gegen die Schöpfungsgesetze. Die 'ewige Hochzeit' ermöglicht es den jahnnschen Menschen, ihre gegen die Schöpfung gerichtete Bündnisse über den Tod hinaus fortzusetzen.

Verständlich aber wird die stereotype Verwendung des Motivs erst, wenn wir bedenken, dass für den Menschen in Jahnns Welt der Tote weiterhin eine Art Bewusstsein besitzt, und er sich so tatsächlich in der "materiellen Dimension des Geistes" mit dem geliebten Menschen noch nach dem Tode vereinigen zu können glaubt.

Auch das Motiv der Angst vor dem Nichtmehrdasein und des Neides auf jene, die noch leben, während man selbst schon verwesen muss - im Kapitel über die Todesangst haben wir darüber gesprochen - spielt

in das Motiv der 'ewigen Hochzeit' hinein, sichert man sich doch damit die Treue des geliebten Menschen und überlässt ihn nicht, wie das in der Anspielung auf die "Häuptlinge", an deren Gräber ihre Weiber gemordet werden^{*1} deutlich wird, einem 'Nachfolger' im weitesten Sinne des Wortes.

So haben die toten Menschen in Jahnns Welt weiterhin wie die lebenden jene entsetzliche Angst vor dem Tod, versuchen die Vergangenheit bleibend zu machen, bewahren ihre "abtrünnigen" Bündnisse als 'ewige Hochzeiten' bis in den Tod hinein und lieben im Grunde genommen auf narzisstische und doch eifersüchtige Weise immer nur sich selbst, auch als Tote noch.

6. Das Nochedasein des Toten im Andenken der Nachwelt

Neben dem Bestreben, das in Jahnns Weltentwurf darauf gerichtet ist, den Menschen nach seinem Tode materiell, geistig oder mythisch weiterexistieren zu lassen, tritt das Bemühen, wenigstens im Andenken der Nachwelt dem Namen nach weiterzuleben, in den Hintergrund.

Die Treue, die zwei Menschen miteinander verbindet, kann, wie wir gesehen haben, nur durch den gemeinsamen Tod und das gemeinsame Verwesen über das 'irdische' Leben hinaus Bestand haben. Wenn der eine Partner einer Liebesverbindung aber stirbt, ohne dass ihm der andere unmittelbar darin nachfolgt, wird der Ueberlebende unweigerlich zum "Treulosen".^{*2} Die völlige Determinierung von Menschen, die ganz Opfer ihrer Triebe sind, und welche das Schicksal unausgesetzt zu neuen "Begegnungen" führt, lässt keine Treue über den Tod hinaus zu. So schreit David in "Spur des dunklen Engels", als er vom Tode des "Zwillingsbruders", seines Freundes Jonathan erfährt, laut auf :

"Ulei - ich muss hinab ! - ihm nach."

Er ruft nach Gift, erhält es aber nicht sogleich. Die kurze Denkpause ist entscheidend : David lässt den Ueberbringer der Todesnachricht, der Zeuge seines Schreis geworden war, erschossen und sagt :

"Der Schrei - das ist der Fehler meiner Beschaffenheit, - war ein Verzicht. ... Mich mit einem Leichnam ins Grab legen zu lassen. Ich fand das Gift nicht, nicht auf die Sekunde. Mein Herz zerriss nicht eigenmächtig. (...) Es war meine letzte Gelegenheit, Jonathan ebenbürtig zu werden. Zukünftig wird mein Genie gewöhnlich sein - wie ich selbst." ^{*3}

*1 : "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" "Dramen I" S.399 *2 : "Niederschrift II" S.590 : "Die Toten...lassen uns als Treulose zurück. Als die Treulosen, die wir immer waren, und sie mit uns." *3 : "Dramen II" S.603

Der "Fehler der Beschaffenheit", die völlige Determinierung als "Schauplatz des Schicksals" lässt es nicht zu, dass David Jonathan die Treue bewahrt. Treue gibt es in Jahnns dichterischer Welt nur im mythischen Bereich als eine über den Tod hinausreichende Grösse. Der "Zwillingspartner" hält dem Nachfolger im mythischen Bündnissystem wiederum die Treue, treu bleibt er nur dem wiederkehrenden 'Engel', der personifizierten Zuneigung im Rahmen des Männerbundes. Für David verkörpert sich dieser 'Engel' wieder im "hinkenden Sohn" des Verstorbenen, für Horn in Ajax und für Ajax in Nikolaj. Als Ajax und Tutein für Horn zu einer einzigen Gestalt zusammenfliessen, nachdem er als "Treuloser" den Sarg Tuteins ins Meer versenkt hat, sagt er ja deutlich :

"Meine älteste Sehnsucht klingt wieder an. Ich suche die Gestalt, die ich kenne. Ich fahre einen ausgestreckten Leib, diese Aehnlichkeit mit einem Toten. Unausstilgbar bleibt der einmal fleischgewordene Wunsch, bis ich selbst - bis ich niedergestreckt --" *1

Nicht an die Person des Geliebten richtet sich die Zuneigung, der Geliebte ist nur ein "fleischgewordener Wunsch", eine Projektion des eigenen Ich - der tiefste Sinn des "Zwillingsbrüdermythos" klingt damit wieder an - der Geliebte ist wie das Spiegelbild des Narcissos im Wasser, er lässt sich jederzeit woanders wieder projizieren. Der Mythos ist überpersonal, deshalb gibt es in seinem Bereich auch nicht die Treue zu einer individuellen Person, sondern nur zu einer bestimmten Art der Liebeskonstellation. Weil sie das wissen, wollen die Menschen in Jahnns Dichtung dem Zurückbleibenden etwas überlassen, was nicht nur an die abstrakte mythische Konstellation, an ihren 'Engel', sondern an sie selbst, und das heisst bei Jahnns : an ihren Leib, erinnert. Damit findet auch das Motiv der Reliquie ausser jenem der "Abtrünnigkeit" noch eine weitere Motivation: es bedeutet auch eine Ueberlistung der "Untreue des Fleisches". *2

Die Erinnerung an den Toten wird nicht durch die Treue wachgehalten, die Liebe ist nur so lange eine Bindung zwischen einem Lebenden und einem Toten, als der Ueberlebende gewissermassen an der Leiche des Geliebten als Totenwächter sitzt - ein Motiv, das übrigens sehr häufig ist bei Jahnns. *3 Sobald aber der Tote als materiell weiterexistierender den Blicken des Zurückbleibenden entschwunden ist, triumphiert die "Untreue des Fleisches" und damit der unerbittliche Wandel des ewigen Kreislaufs von Werden und Vergehen, vor dem nichts Bestand hat.

*1 : "Niederschrift II" S.456 *2 : a.a.O.S.177 *3 : vgl. Horn und die Mumie von Tutein, Ephraim und Johanna an der Leiche Jakobs in "Pastor Magnus" usw.

7. Das Nochtasein nach dem Tode durch Selbstverewigung in der Kunst

Es gibt für den Menschen in Jahnn's Welt trotz der Hinfälligkeit der menschlichen Treue eine Möglichkeit, dank derer ein Toter der Erinnerung seiner Nachwelt sicher sein kann : wenn er bleibende Kunstwerke schafft.

Wir haben bereits angeführt, dass für Jahnn Kunst immer "egoistisch" ist^{*1}, dass sie immer zugleich eine Selbstverewigung im Wort, in der Musik oder einem Material der bildenden Kunst ist.

"Es steht keine Persönlichkeit von bestimmten moralischen oder geistigen Werten hinter der Dichtung, sie ist vielmehr ganz darin enthalten",^{*2}

schrieb Jahnn im Hinblick auf jene Dichtungen, die er nachzuahmen trachtete, das Gilgameschepos und die Klagelieder des Propheten Jeremias. In diesem Sinne ist es zum Beispiel müßig, zu fragen, ob mit der Figur des Komponisten Horn Carl Nielsen oder Jan Sibelius gemeint sein könnte, Gustav Anias Horn ist in seinen "moralischen oder geistigen Werten" - das haben unsere bisherigen Ausführungen deutlich genug gezeigt - immer eine Verkörperung des Dichters selbst.

Die Vorstellung von der Kunst als eine Art Selbstverewigung des Dichters, Musikers oder Bildhauers kann zuweilen so weit gehen, dass Jahnn das dichterische Wort oder die Noten der Musik als eine Art "Erinnerungsspeicher" den Gebeinen des Toten, die ja, wir wir jetzt wissen, für Jahnn in der "materiellen Dimension des Geistes" noch lange eine Art persönliches Bewusstsein des Toten bewahren, zur Seite stellt. So schrieb Jahnn in einem Brief von 1948, er habe es unterlassen, den gegen seine musiktheoretischen Ansichten erhobenen Vorwürfen eines Kapellmeisters seine Ueberzeugung entgegenzuhalten, "dass die gedruckten Noten eine Form von Erinnerungsspeicher seien, wozu sich auf musikalischem Gebiet beweisbar sogar altes Gemäuer von Burgen und Kirchen umorganisieren liesse."^{*3}

Wie in der dem Toten selbst gewidmeten sakralen Sepulkralkunst wird auch in jenem Bereich der Kunst, der die Erinnerung an einen Menschen wachhalten soll, der "beinahe unzerstörbare"^{*4} Stein zur Grundlage für eine möglichst lange Dauer des "Erinnerungsspeichers". So schreibt Jahnn im Zusammenhang mit den von ihm immer wieder bewunderten Pyramiden :

*1 : "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst" S.13 : "...diese sepulkrale Kunst ... ist, ich gebe dies zu, egoistisch, wie jede andere Kunst es auch ist: der Schöpfer, der Denker, der Künstler, der Stifter kann nur sich her-ausstellen." *2 : "Vereinsamung der Dichtung" S.255 *3: an Weissenfels, 12.9.1948 *4: "Neuer Lübecker Totentanz" "Dramen II " S.107

"Die Arbeiter am Werk der ägyptischen Grabhäuser sind nicht unglücklich gewesen; verzweifelt ist nur der Arbeitende am Kleinen, Schwachen, Dünnen, denn es zerfällt, vergeht. Das ist die Not, dass man viele hundert Millionen Menschen werklos, ohne dass sie ihr Leben gelebt haben, ins Grab sendet." *1

Angesichts der Unmöglichkeit, heute noch Pyramiden zu bauen. begnügt sich denn auch Jahn mit jenem 'bescheidenen' Talent, das ihm geblieben ist, nachdem er seiner "Berufung"*2 als Pyramidenerbauer nicht nachleben konnte : er schreibt Bücher, um sich wenigstens im Wort der Nachwelt zu erhalten :

"Es gibt keine Dauerwerte mehr, nichts mehr von jenem Arbeitspotential, das früher so grossartig aufgespeichert wurde. (...) Wir, die Bücher schreiben, sind eigentlich noch die einzigen, die noch etwas machen, was einmal da ist, wenn wir nicht mehr da sind." *3

Résumé : Todesbewusstsein als existenzielle Prüfung: morior ergo sum

Die Selbstverewigung in der Kunst ist so der allerletzte einer langen Reihe von Versuchen, die in der jahnnschen dichterischen Welt angestellt werden, um den Tod zu überwinden.

Angefangen hatte es mit dem Versuch, in einer körperlichen und geistigen "Abtrünnigkeit" gegen das Sterbenmüssen anzukämpfen. Als diesem Experiment der Erfolg versagt blieb - und natürlich versagt bleiben musste -, konzentrierten Jahnns Menschen ihre Anstrengungen auf das Dasein nach dem Tode, nahmen es mit in ihr irdisches Leben hinein und fanden letztlich auch da keine Möglichkeit, ihre "abtrünnige" Existenz vor dem "Kreislauf des Fürchterlichen" zu bewahren. Jeder der Versuche - sei es in materieller, psychisch-geistiger oder mythischer Hinsicht - scheiterte letztlich daran, dass er nur auf Kosten der Aufgabe der individuellen Persönlichkeit, des Ich, hätte Erfolg haben können, und gerade diese Selbstaufgabe angesichts des Unerbittlichen gelingt den jahnnschen Menschen nicht. So bleibt der Tod für sie eine feindliche Macht und kann sie erst überwinden, wenn ihnen "das Leben in Fetzen abgefallen"*4 ist, wie Jahn schreibt, als er von den "Hämmern" spricht, die gegen ihn geschwungen werden müssten, damit er zu seinem Tod bereit sei.

Dass die Menschen den Tod dauernd vor Augen haben müssen und sich doch nie mit ihm abfinden können, selbst als Tote noch nicht, das ist die Tragik, welche die Dichtung von Hans Henny Jahn durch-

*1: "Einige Elementarsätze..." S.14 *2 : "Ich habe das innerste Gefühl, dass ich zur Baukunst berufen bin- was bedeutet mir daneben schon meine Dichtung, mein Verhältnis zur Musik..." ("Gespräche mit H.H.Jahn" S.119) *3 : a.a.O. S.37
*4 : "Bornholmer Tagebuch" 7.4.1935 Handschrift.o.S. siehe Bibliographie

zieht. Frau Menke in "Der Arzt, sein Weib, sein Sohn" macht ihrem Mann einen Vorwurf, den man Jahnn selbst auch machen könnte: auf Menkes Worte : "Nur da hört Irrtum auf, wo martervoller Tod bezahlt wird", sagt sie zu ihm :

"Du sprichst das eine Wort nur. Du ringst mit diesem Wort. In ihm begreifst du Gott, das Schaffen und die Liebe." *1

In der Tat verdüstert die ständige bohrende Frage nach dem Tod Jahnn's Dichtung und macht ihre Lektüre zu einer existenziellen Probe. Werner Helwig lässt seinen fiktiven "Kritiker C." Jahnn gegenüber auf diesen Umstand hinweisen, wenn er ihn sagen lässt, dass in den Werken Jahnn's eine "schauerliche Todesangst" zu finden sei, "die sich einem geradezu lähmend mitteilen kann und einen für Stunden mit einer drückenden, tatenlosen Melancholie belastet, vor der man sich nur durch einen ausgedehnten Spaziergang retten kann." *2

Ob Jahnn mit der alles andere überschattenden Todesproblematik in seinem Werk bewusst eine existenzielle Erschütterung des Menschen und eine Wiederbesinnung auf das, was er die "einfachen Dinge" nannte, auf das "Elementare" angestrebt hat ? Es deutet einiges darauf hin.

In seinen "Elementarsätzen zur monumentalen Baukunst" schrieb er 1921 über den grossen Durchbruch, den er sich von seiner Ugrino-Religion erhoffte :

"Es werden von neuen Taten erstehen, die durch das Wissen um Leben und Tod gezeitigt werden." *3

Im Prolog zu "Armut, Reichtum, Mensch und Tier" heisst es :

"Ich zeige, dass der Weg zu den Erlebnissen der des Todes ist." *4

Das Problem des Todes wird mit unerbittlicher Konsequenz an eine Welt herangetragen, in der das Bild von der Integrität der menschlichen Persönlichkeit durch die relativierenden Erkenntnisse Darwins und Freuds zerstört worden ist, und in der die Unausweichlichkeit des Todes eine letzte, sichere und unbestreitbare Konstante ist, von der Schlüsse auf das Ich des Menschen gezogen werden könnten. 'Moriō ergo sum' wäre die Formel, auf die ein solches Verhalten gebracht werden könnte, wobei bewusst auch die verstandesmässige Komponente des 'Cogito' fallen gelassen wird, denn in Jahnn's Welt wird auch der Tod - das sollten unsere Ausführungen deutlich gemacht haben - nicht gedacht, sondern sinnlich erlebt.

*1 : "Dramen I" S.396 *2 : Helwig an Jahnn, 4.8.1946 "Briefe um ein Werk" S.32

*3 : S. 46 *4 : "Dramen II" S. 954

Als der Komponist Horn in "Fluss ohne Ufer" sein düsteres Bild von der Welt als ständigem "Kreislauf des Fürchterlichen" dargelegt hat, meint der Tierarzt Lien :

"Man kann mit solcher Lebensgrundlage nicht leben."

"Doch, "

erwidert Horn,

"man kann die Tiere besser verstehen, die nicht beten; man kann heilsame und schöpferische Mächte spüren. Man kann die Geister des Ortes kennen lernen, die alten Götter. Man kann das Zarteste und Feinste ahnen, das bloss vor den Augen des Todes liegt." *1

Es steht uns kein Urteil zu, ob eine derart intensive Beschäftigung mit dem Tode, wie sie die Menschen in Jahnns Dichtung und auch der Dichter selbst betreiben, wirklich, wie der Autor das offensichtlich anstrebt, zur Selbsterkenntnis und damit zur Lebensbewältigung führen kann. Die Tatsache, dass praktisch alle Figuren in Jahnns Werk Gescheiterte sind, lässt eher die Vermutung zu, dass in dieser angestrebten Totalität von Leben und Tod die Gewichte zu einseitig gelagert sind und das Leben zugunsten der permanenten Vision vom eigenen Tode vernachlässigt wird, dass der Tod den Menschen in Jahnns Dichtung den "Weg zu den Erlebnissen" nicht ebnet, sondern eher verbaut.

Uns stand allein zu, sichtbar zu machen, dass der dichterische Weltentwurf Hans Henny Jahnns, der ja immer auch zugleich die privaten Vorstellungen des Dichters repräsentiert, unlösbar mit dem Problem des Todes verknüpft ist; und dass dieser Weltentwurf, in dem Banales und Sentimentales dicht neben Einmaligem und Grossartigem stehen kann, von einer Konsequenz beherrscht ist, die trotz oft mangelnder Reflektiertheit auch noch im entlegensten Détail aufspürbar ist.

*1 : "Niederschrift II" S. 622

Lebenslauf

Ich wurde am 6.Mai 1945 in Zürich geboren und besuchte die Primarschulen von Kilchberg (ZH), Horgen (ZH) und Sivrriez (FR). Ein Jahr lang war ich Schüler der Sekundarschule St.Gingolph (VS). Seit Herbst 1961 besuchte ich das Kollegium Karl Borromäus in Altdorf , wo ich 1966 die Maturitätsprüfung Typus A bestand. Seit dem Wintersemester 1966/67 war ich an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich immatrikuliert für die Fächer Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit und Nordische Philologie. Für die gleiche Fächerkombination war ich seit dem Sommersemester 1970 für 3 Semester an der Freien Universität Berlin immatrikuliert. Wieder an die Universität Zürich zurückgekehrt, schloss ich meine Studien am 8.Juni 1973 mit dem Doktorexamen ab.

Den Professoren W.Binder, E.Staiger, M.Wehrli, O.Bandle, R.Hotzenköcherle, St.Sonderegger, L.von Muralt und P.Stadler bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.