

Reiner Niehoff  
HANS HENNY  
JAHNN  
Die Kunst  
der Überschreitung

Reiner Niehoff

# HANS HENNY JAHNN

Die Kunst der Überschreitung



HT

Matthes & Seitz

Hans Henny Jahn

Die Kunst der Überschreitung

## INHALTSVERZEICHNIS

A	Statt einer Einleitung: Das Tor	1 - 26
	Exkurs Bataille I: Theorie der Überschreitung	13 - 22
B	Ugrino	27 - 100
	B.1. Die Glaubensgemeinde	28 - 44
	B.2. Die Künste	45 - 99
	Die Architektur	45 - 63
	Exkurs: Pyramide	60 - 63
	Musik und Orgel	64 - 87
	Exkurs: Reichsparteitagsorgel	81 - 84
	Theater	88 - 99
	Tabellarischer Überblick	100
C	Die kopernikanische Wende	101 - 136
	Exkurs Bataille II: Theorie der Heterogenität	115 - 120
	Exkurs: Die Handschrift und die Vorschrift	131 - 133
D	"Die erste Tat in dieser Richtung war der 'Pastor Ephraim Magnus'"	137 - 199
	Exkurs Bataille III: Sade	175 - 180
E	Verfehlte Souveränität: 'Die Krönung Richards III.'	200 - 225
F	Die übrigen Dramen oder: "Diesselbe Statue nun von hinten, von der Seite und von unten"	226 - 285
	1 'Prolog'	226 - 231
	2 'Der Arzt, sein Weib, sein Sohn'	231 - 235
	3 'Der gestohlene Gott'	236 - 240
	4 'Medea'	240 - 247
	5 'Straßenecke'	247 - 253
	6 'Neuer Lübecker Totentanz'	253 - 260
	7 'Armut, Reichtum, Mensch und Tier'	260 - 268
	8 'Die Spur des dunklen Engels'	269 - 272
	9 'Thomas Chatterton'	272 - 278
	10 'Die Trümmer des Gewissens'	278 - 285

G	'Perrudja' Oder: "Die Welt der Kinder ist anders"	286 - 315
H	Über alle Ufer: 'Fluß ohne Ufer' H.1. 'Das Holzschiff'. Triumph und Auflösung der Vernunft Oder: Der Aufbruch ins Nichtversicherbare Exkurs: Noch etwas über Geheimgesellschaften H.2. 'Die Niederschrift des Gustav Anias Horn' Oder: "Eine Unterhaltung über die Verschwendung in der Natur kam auf"	316 - 371 319 - 342 332 - 335 343 - 371
I	'Die Nacht aus Blei'	372 - 400
K	Der Schluß oder: Zwischen Preisgabe und Hingabe	401 - 410
M	Abkürzungsverzeichnis und Bibliographie Bilderverzeichnis, Register	411 - 420 421

## A Statt einer Einleitung: Das Tor

*Ich sehe zwei Welten, die sich feindlich sind.*  
Hans Henry Jahnn / Gottlieb Harms

I

Für den ersten Band der musikalischen Werke Samuel Scheidts, der im Oktober 1923 im Verlag der neuheidnischen Glaubensgemeinde Ugrino erschien, entwarf Hans Henry Jahnn das kleine Verlagssiegel. Jahnn war neben Gottlieb Harms und Franz Buse Mitbegründer, *spiritus rector* und selbsternannter Oberleiter der Bauhütte Ugrinos und stellte das Verlagssiegel den Mitgliedern der Religionsgemeinschaft auf der Jahresversammlung 1923 vor.<sup>1</sup> Es war bereits das dritte und nun endgültige seiner Art und sollte nicht nur alle Druckwerke der Ugrinischen Verlagsabteilung besiegeln, sondern pathetisch "*mehr noch*" als "*Symbol*"<sup>2</sup> die spezifische Religiosität repräsentieren, der Jahnn mit der Religionsgründung den Weg bereiten wollte. Er beerbte derart die sakrale und vorchristliche Herkunft des Siegels als dem σφραγισ, das zugleich als Schutzzeichen der Sacra und als "das Erkennungszeichen der Verehrer und Kultgenossen einer Gottheit"<sup>3</sup> fungierte. Es kennzeichnete die heiligen Dinge und verband die Mitglieder der Gemeinde.

Dargestellt ist auf Jahnn's handgezeichnetem Entwurf ein frei im Meer stehendes, steinern-monumentales Tor. Auf vier mächtigen Mauerpfeilern ruht eine tonnengewölbte Halle mit schlichter Attika<sup>4</sup>.

Die Bedeutung dieses Siegels hat Jahnn's 1923 und 1933 zweimal extensiv expliziert; zuerst aber hat er in dem frühen und Fragment gebliebenen Roman 'Ugrino und Ingrabanien' von 1916 direkt in Szene gesetzt, was hier zeichenhaft verkürzt wiederkehrt. Hinter dem kleinen Verlagsblem mit dem ägyptisierend machtvollen, im Meer aber seltsam sinnlos anmutenden Tor verbirgt sich nämlich eine Art Traum- oder Alptraumerzählung; der Ich-Erzähler berichtet von einer Meeres-Überfahrt. Auf hoher See hält das Schiff auf ein Bauwerk zu, und zwar auf ein - es ist zu erraten - im Meer aufragendes Tor. Dieser Passus in 'Ugrino und Ingrabanien' lautet:

<sup>1</sup> Jochen Hengst und Heinrich Lewinski, Hans Henry Jahnn. Ugrino. Die Geschichte einer Künstler- und Glaubensgemeinschaft. Hannover 1991, S.166

<sup>2</sup> Hans Henry Jahnn, Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert, Hamburg 1985 ff. [im folgenden alle Verweise auf die Hamburger Ausgabe im laufenden Text, in Abkürzung und in Klammern direkt hinter dem Zitat. Zu den Abkürzungen siehe das Sigelverzeichnis.] Hier: SI,148

<sup>3</sup> Friedrich Michael Schiele und Leopold Zscharnack (Hrsg.), Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Tübingen 1913, Bd.5, Spalte 1098

<sup>4</sup> S. den Anmerkungsteil der Herausgeber in: SII,847, Anm.149/1(Hiemer)

*"Ich schaute mich nach allen Seiten um, nirgendwo war Land zu sehen. - Doch, das Schiff hatte Kurs auf irgendein Bauwerk zu, das mitten im Meer lag und wie ein großer Torbogen anzusehen war.*

*Ich hatte niemals dergleichen gesehen, und doch war es mir bekannt.*

*Ich stellte mir vor, daß dies nun Ugrinon sei, dieses einsame vom Meer umspülte Bauwerk, daß ich ein Lebenlang auf dem Dach zubringen müßte ganz verlassen, ganz verlassen -- Aber ich überwand mich und brachte danach eine gewisse Neugier auf, die sich auf das seltsame Bauwerk bezog.*

*Wir kamen näher und näher heran. Ich konnte nicht länger Zweifeln: Es war ein Tor von riesigen Abmessungen, durch das wir fahren mußten - dahinter war eine andere Welt. - Auch Meer - und dennoch eine andere Welt. - Wie wenn man aus dem Leben in den Tod tritt oder aus einer Kammer zu den Bahnen der Sterne. Und dennoch gab es keinen Vergleich.*

*Es gab eben Dinge, die man zu nichts in Parallele bringen konnte." (FS,1249)*

Mit nahezu gleichlautenden Worten erläutert Jahn dann 1923 das Bild vom monumentalen Meeres-Tor für ein gescheitertes Jahrbuch der Glaubensgemeinde, titulierte als "Große Propaganda". Man darf deshalb diesem Kommentar programmatische Bedeutung beimessen:

*"Das Verlagssiegel, das allen Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino voransteht, hat eine Bedeutung. Es ist sogar mehr: ein Symbol.*

*Aus einem unbegrenzten Wasser ragt ein steinernes Tor auf. Dies Tor ist Grenze und Zeichen [?] auf einer Landschaft, die selbst keine Grenze und keine Zeichen hat. Einer nun, der sich auf einsamem Fahrzeug auf der unbegrenzten Zeichenlosen [?] Fläche bewegt, kann vor das einsame Tor kommen, kann hindurch gleiten. Er hat dann eine Grenze überschritten, und es ist doch scheinbar nichts verändert. Meer vor dem Tore, Meer dahinter. Und es ist doch eine Grenze gewesen, eine nicht sichtbare, eine unbezeichnenbare, und er ist dennoch eingegangen in ein anderes Land, vor dem ein steinernes wächterloses Tor steht. Er kann zurückgleiten, und es wird sich nichts geändert haben, scheinbar. Das Steinerne Tor aber ist ein Zeichen dafür, ein feststehendes, daß es Maße gibt, unhandhabbare, die dennoch das scheinbar gleiche voneinander [?] trennen wie Gutes von Bösem geschieden ist.*

*Gutes und Böses sind sich gleich, nicht unterscheidbar dem Graben Auge, wie Gott und sein Widersacher sich scheinbar gleichen. Das Tor deutet eine Grenze an"*

<Textabbruch> (SI,148f.)

So wichtig war Jahn in der Zwischenzeit das Tores-Bild geworden, daß er es als Inbegriff seiner nunmehr religiösen Intentionen bereits vor 1923 auch in Ugrinischen Programmschriften geradezu motivisch verwendet. An höchst exponierten Stellen findet es sich wieder: So, wenn gleich zu Beginn der alles entscheidenden und alles ordnenden Schrift über 'Verfassung und Satzungen der Glaubensgemeinde Ugrino' zu lesen ist: "*Das Wort Ugrino ist eine Mahnung, ein Aufrütteln, ein Toraufreißen, ein Anklagen zuerst*" (SI,54); ebenso, wenn der große Aufsatz über 'Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst', mit dem Jahn sich als berufener Baumeister zu präsentieren gedachte, mit den Worten schließt: "*Mein Wille war, ein Tor aufzureißen, durch das man hineingehen kann.*" (SI,257) Beide Texte erschienen übrigens in den hauseigenen 'Kleinen Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino' von 1921 und wurden jedem Neophyten als *conditio sine qua non* zur Lektüre ausgegeben. Alle Ugrinischen Druckwerke wurden mit dem Emblem besiegelt, die Orgelkonzerte unter seinem Vorzeichen angekündigt. Kurz: Im Bild vom Tor bündelt sich, was das Religionsprojekt im innersten zusammenhält, und zu Recht bemerkt Jürgen Hassel "Dieser Bogen mitten im Meer wird zum eigentlichen Symbol des Ugrino-Gedankens."<sup>5</sup>

Noch ein drittes Mal hat Jahn die Bedeutung des Verlagsemblems explizit gemacht, und zwar in den Gesprächen mit dem Schweizer Germanisten Walter Muschg in Zürich 1933; exakt also zu jener Zeit, als er einen ersten Entwurf zu einem Filmbuch erarbeitete, der 'Das hölzerne Schiff' hieß und zwei Jahre später unter dem Titel 'Das Holzschiff' als Romanauftakt zum Jahnnschen Trilogie-Hauptwerk 'Fluß ohne Ufer' vom Stapel laufen sollte: wiederum ein Roman, der eine alles verwandelnde Überfahrt zum Thema haben sollte. Jahn also gegenüber Muschg:

*"Der Name Ugrino ist übrigens frei erfunden. Er bezeichnet dasjenige Land, das durch eine imaginäre Grenze von allen übrigen Ländern der Erde getrennt ist. Man erreicht es zu Schiff durch ein Tor, das mitten im Meer steht; man muß durch das Tor hindurch, da sonst überall gefährliche Klippen sind. Vor und hinter ihm ist Wasser, es hat sich scheinbar nichts geändert, und doch ist ein Unterschied: eine Grenze ist überschritten, die Untergründe sind anders geworden. Es ist zugleich das Tor der Erinnerung: die Substanz des Lebens hinter ihm ist dieselbe, nur daß die Klippen hochkommen. Es ist auch das Tor auf dem von mir gezeichneten Abzeichen des Ugrino-Verlages."* (G,111)

Auch hier kann ein kleinerer Verweis die überaus große Bedeutung, die Jahn seinem Siegel immer noch und immer wieder beimaß, zusätzlich unterstreichen. Denn kurz

---

<sup>5</sup> Jürgen Hassel, Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnns Erzählen. Diss. Köln 1971, S.70

zuvor, im April 1933 war Jahn gezwungen, die Ugrino-Verlagsgeschäfte seiner Schwägerin Monna Harms zu übergeben, die den Verlagsnamen aus 'Ugrino, Abteilung Verlag' in 'Ugrino-Verlag' umbenannte. Im Begleitbrief zur Geschäftsübergabe schreibt Jahn: "*Die Angelegenheit Verlag hat mich sehr geschmerzt. Das Verlagszeichen muß unverändert bleiben. Es ist weltbekannt.[...] Wegen des Verlages noch einmal. Ugrino-Verlag finde ich gut. Doch muß*" - und Jahn unterstreicht dieses 'muß' eigenhändig zweimal - "*das Verlagszeichen unverändert bleiben.*" (BI,513f.)

Bedenkt man endlich, daß das Torbogenmotiv noch 1946 beim Nachkriegs-*revival* der Ugrino-Glaubensgemeinschaft in Gestalt des 'Bundes zur Erneuerung Ugrinos' als Signet wiederkehrt und dann in abgewandelter und abstrahierter Form zum Emblem der Hamburger Akademie der Freien Künste wird<sup>6</sup> - drei Torbögen: die Bildende Kunst, die Literatur und die Musik, zum Dreieck pyramidal angeordnet -, als deren erster Präsident Jahn bis zu seinem Tod firmieren sollte, dann wird deutlich, daß das Jahnnsche Werk vom Norwegischen Exil über die Ugrinozeit der zwanziger Jahre, vom zweiten Exil Zürich/Bornholm bis in die Nachkriegszeit in Hamburg gewissermaßen unter der Wölbung des mächtigen Tores im Meer steht.

Das wird von der Literatur bestätigt. Denn in den literarischen Werken Jahnns sind die Bilder, Metaphern, Namen und Szenarien von Grenze und Tor permanent präsent: als Wall und Mauer in den frühesten<sup>7</sup>, als Wand im letzten Drama<sup>8</sup>, als monumentaler Bogen in 'Ugrino und Ingrabanien', als Stadttor im 'Pastor Ephraim Magnus'<sup>9</sup>, als Grenzmarkierung im 'Gestohlenen Gott'<sup>10</sup>, als Portal im 'Perrudja'<sup>11</sup> und in der 'Spur des dunklen Engels'<sup>12</sup>, als "*unüberschaubares hohes Tor*" (FI,209) am Ende vom 'Holzschiff', als Schwelle, Vorhang, Gartentor in der 'Niederschrift des Gustav Anias Horn', als

---

<sup>6</sup> Von Alfred Mahlau 1950 entworfen. Vgl. Ulrich Baron, 40 Jahre Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1990, S.44f.

<sup>7</sup> Vgl. etwa das Stück 'Die Mauer' von 1915 (FS,697-767), das das Motiv schon im Titel trägt, oder den Prolog von 'Hans Heinrich', entstanden 1913-1921, der mit einer heftig antibürgerlichen Attacke des kommentierend epischen 'Zwischenspielers' beginnt und das Stück unter die folgende Maxime wie unter ein Siegel stellt: "*Doch jenseits dieses Walls, den ich gezeichnet, ist Raum gelassen für ein mehr als dieses Zerrbilds Wirkung. Dort wird der Anfang einer andern Welt erscheinen.*" (FS,893)

<sup>8</sup> 'Trümmer des Gewissens': "*Wir stehen vor einer schwarzen Wand. Die Wand muß sich öffnen, sonst erwachen wir morgen nicht aus unserem Schlaf.*" (DII,856)

<sup>9</sup> "*Und Freunde, die man durch Straßen einer fremden Stadt forteilen sieht, zum Tor hinaus, wo alles dunkel wird.*" (DI,178)

<sup>10</sup> "Frau Sebald: *Ich bin von jenen eine, die schwach, die sich umschaun, wenn vor ihnen ein Tor sich öffnet.*" (DI,728)

<sup>11</sup> "*Die romanische Kirche [...] mit einem Portal, das ohne Schmach hätte dem Himmel vorgestellt werden können.*" (P,22)

<sup>12</sup> Nebentext zur ersten Szene: "*Links eine hohe Festungsmauer mit einem mächtigen Portal.*" (DII,305) Jonathan, der mit seiner Schwester Michal den alttestamentarischen David an die Macht bringen möchte, sagt: "*Michal und ich sind somit eine Art doppelflügeliges Einfallstor mit zwei morschen Pfosten.*" (DII,356) Vgl. DII,366,368 und das Bild von der Türschwelle DII,396.

schnurgerade Straßenlinie am Anfang und als Scheintür am Ende der 'Nacht aus Blei'<sup>13</sup>, in Hotelnamen wie 'Golden Gate' in 'Fluß ohne Ufer', aber auch in den zahllosen Szenerien von Hafenkais als steinernen Schwellen zwischen Land und Meer; kein Zufall, denn der lateinische Ausdruck für Kai, 'limen', ist auf den selben Wortstamm zurückzuführen wie der für Grenze, 'limes'. Wo auch immer die Protagonisten zu inneren oder äußeren entlegenen Bezirken aufbrechen, da markiert Jahn zuvor die Grenze. Ob mit lyrischem und fast Trakl'schem Duktus wie am Ende der 'Medea', wo es heißt: "*Weißes Stuten im Tor*" (DI,847) oder kafkaesk wie in der 'Nacht aus Blei', wenn Matthieu den Torwärter bittet: "*Sie müssen mich führen*", und der Erzähler fortfährt: "*Der Portier nahm ihn beim Arm. Anfangs wurde Matthieu ein wenig gezogen. Als aber die Finsternis hinter dem Torbogen undurchdringlich geworden war - das Tor hatte sich sanft wehend bewegt und war dann knirschend ins Schloß gefallen -, schritten die beide wie Freunde, schlüpfend, nebeneinander aus.*" (SP,253) Die Reise ans Ende der Nacht kann beginnen. Das Bild vom Tor ist der Rahmen, mit dem ich sowohl das Projekt Ugrino als auch das literarische Schaffen Jahnns einfassen möchte.

## II

Wie ist aber nun das Bild vom steinernen Tor mitten im Meer zu verstehen? Schaut man auf die zwei Auslegungen und die fiktionale Szene aus 'Ugrino und Ingrabanien' zurück, die Jahn selber als Explikationen anbietet, so signifziert der Torbogen zunächst nichts anderes und einzig eine *Grenze*. Das heißt: Er teilt eine unbeschränkte, unendliche vorgegebene Fläche: einen Raum totaler Indifferenz in zwei (räumlich) differente Bereiche. "*Dies Tor ist Grenze und Zeichen auf einer Landschaft, die selbst keine Grenze und keine Zeichen hat.*" Durch die Grenze entsteht aus der Indifferenz ein Raum *vor* dem Tor und ein Bereich *dahinter*; in 'Ugrino und Ingrabanien' heißt dieser Raum, der mit der Überfahrt erreicht werden soll, die *andere Welt*. Und Ziel dieser Grenzentdeckung ist es in allen drei Jahnnschen Bildauslegungen, daß diese Grenze nicht nur aufgesucht (und dann etwa respektiert), sondern durchfahren werden soll. Das Tor ist eine Grenze, aber es ist genauer eine Grenze, die zu überschreiten die Texte fordern; es ist in all seiner statuarischen Beharrlichkeit das Bild des Zusammenhanges von Grenze und Grenzüberschreitung. Die Szenerie ist eine *rite de passage*.

Arnold van Gennep hat in seinem Werk über die 'Übergangsriten' von 1909 darauf hingewiesen, daß alle Kulturen das Strukturschema solcher Überschreitung kennen. Keine Gesellschaft, die nicht unterschiedliche territoriale, lebensgeschichtliche, soziale

---

<sup>13</sup> Auch im Ugrinosiegel vom Meerestor ist links eine Tür angedeutet, die Sandra Hiemer als ägyptische Scheintür interpretiert hat. (S. SII,847)

oder religiöse Zustände, Räume oder Zeiten durch den symbolischen Akt der Grenzüberschreitung miteinander vermitteln würde. Paradigmatisch für alle Formen der Liminalität stehen räumliche Übergänge, sind doch hier stets zwei unterschiedliche Bereiche voneinander getrennt und durch unterschiedlichste Zeichen: durch Stoffetzen oder Strohgarnen, durch heilige Felsen oder Bäume, durch Pfähle oder aufgerichtete Steine markiert und durch Grenzgottheiten bewacht; in den Portalen der Kathedralen mit ihren Heiligen und Dämonen kehren sie wieder. Diese bewachten Übergangszonen verbinden zwei (soziale, zeitliche, religiöse) Zustände, die zugleich voneinander getrennt bleiben und nicht ohne Ritual und Zeremonie betreten werden dürfen.

Besonders Schwellen, Schranken, Barrieren, Tore und Türen haben in dieser kultischen Funktion einen festen Platz in der Kulturgeschichte. Sie scheiden von der alten Welt ab und eröffnen zugleich den neuen oder anderen Zustand. So hatten römische Feldherren, die aus dem Krieg heimkehrten, den Triumphbogen zu durchschreiten und dem Jupiter Capitolinus zu opfern: das Tor trennte die gewaltsame Welt des Krieges vom friedlichen Stadtleben. Chinesische Riten auferlegen die Schwellenüberschreitung zwischen der Zeit der Jugend, die beendet wird, und dem Beginn des Erwachsenenalters; in Foutschou heißt dieser Ritus "Durchgang durch das Tor". Im Falle eines gewöhnlichen Wohnhauses ist die Tür die Grenze zwischen der fremden und der häuslichen Welt - bei den Arabern wird der Hausgott kurz berührt -, im Falle eines Tempels ist sie die Grenze zwischen profaner und sakraler Welt.<sup>14</sup> 1919 erbaut Edwin Lutyens ein monumentales Kriegsgefallenendenkmal, das das Thema des Triumphbogens variiert und nach oben hin in eine pyramidal gestufte Attika übergeht: Das Tor trennt das Leben vom Tod (überhebt aber zugleich, so die ideologische Implikation, den Kriegstod zum Triumph des Lebens). Eine solche Grenze symbolisiert auch Jahnns Ugrino-Siegel, das ohnehin, wie Sandra Hiemer ausgeführt hat, auf den antiken Triumphbogen und dessen kultisch-religiöse wie politisch-repräsentative Bedeutung Bezug nimmt.<sup>15</sup> Das Tor markiert die räumliche Schwelle zwischen zwei Zuständen, die zueinander in äußerster Entfernung stehen. Diese beiden Bereiche, deren einer verlassen und deren anderer buchstäblich erfahren werden soll, werden denn auch in Jahnns Explikationen des Symbols in Opposition zueinander gebracht und in Vergleichen bestimmt: Das Meer vor dem Tor verhält sich zu dem Raum hinter ihm wie das Diesseits zum Jenseits, wie das Leben zum Tod, wie der Grund zum Untergrund, wie das Sichere zur Gefahr. Anders gesagt: Jahnns Überfahrts-Szenario skizziert eine Überschreitung, durch die der, der sich auf sie einläßt, eine geschlossene, abschätzbare und maßvolle Welt verläßt und in einen Bereich eintritt, in dem die Regeln und Maße der auch topographisch vordergründigen Welt nicht länger gelten. Er erfährt

---

<sup>14</sup> Arnold van Gennep, *Übergangsriten*. Frankfurt a.M. 1986, S.29

<sup>15</sup> SII, S.847, Anm.149/1

einen den Sternen offenen, todesnahen und untergründigen Raum; ein Raum, der von der geschlossenen Kammer *ad astra* führt.

Die beiden Bereiche vor und hinter dem Tor stehen sich dabei nicht nur diametral oder kontradiktorisch gegenüber, sondern sie schließen sich so grundsätzlich aus, daß es dem Romantext endlich sogar die Metaphern verschlägt. Der Abschied von der Welt des Davor ist auch ein Abschied von der Sprache. Denn angesichts der grundstürzenden Alienation, die hier dem Erzähler geschieht, erweist sich die Sprache als unzureichendes Instrumentarium. Zwar spricht der namenlose Berichterstatter von 'Ugrino und Ingrabanien' ohnehin nur in Vergleichen, um zumindest in oppositionellen Relationen die Revolte aller Kategorien, die in dieser Überschreitung vor sich geht, zu fassen, und umschreibt sie sorgfältig mit 'wie wenn': Die Durchquerung des riesigen Tores erweckt in ihm die Assoziationen: "*wie wenn man aus dem Leben in den Tod tritt oder aus einer Kammer zu den Bahnen der Sterne*". Aber selbst diese indirekte Art der Rede versagt vor der Andersheit der jenseitigen Welt. Die herkömmliche Sprache, das konventionelle Verhältnis von Signifikat und Signifikant gehört ganz offensichtlich noch der Ordnung des Diesseits und also der Sekurität an, die gerade verlassen wird. Das ganz Andere aber, zu dem da aufgebrochen werden soll, wird mit einer lapidaren Bemerkung aller Diskursivität entzogen: "*Es gibt eben Dinge, die man zu nichts in Parallele bringen konnte.*"

Was aber sind das nun für zwei Bereiche, die sich zueinander verhalten wie Leben und Tod, wie Kammer und Stern, wie Vergleich und Unvergleichlichkeit, Sprache und Schweigen? Was sind das für zwei Welten, die durch die Grenze aufeinander bezogen und komplementär sind wie Gott und Lucifer, aber doch durch das Tor voneinander getrennt bleiben?

Die Antwort auf diese Frage fällt relativ leicht, wenn man sich nochmals in Erinnerung ruft, daß Jahnns das Emblem für seine Glaubensgemeinde Ugrino und also für eine *Religions*gemeinde entworfen hat. Denn dann kann mit der Scheidung in zwei Welten nur *eine* Disjunktion gemeint sein: die von profan und sakral. Das Ugrino-Siegel bezeichnet und beerbt das Prinzip *aller* historischen Religionen; es bringt ins Bild, was allen Religionen *als* Religionen grundsätzlich gemeinsam ist: die Aufteilung der Welt in einen Raum des Alltäglichen und in einen Raum der Berührung mit dem Heiligen. Emile Durkheim hat das in seinen 'Elementaren Formen des religiösen Lebens', die 1912 und also in fast unmittelbarer Gleichzeitigkeit zu Jahnns ersten Ugrino-Phantasien in deutscher Übersetzung erscheinen, in aller Klarheit herausgearbeitet: "Alle bekannten religiösen Überzeugungen, wie einfach oder komplex sie auch seien, haben den gleichen Zug: sie setzen eine Klassifizierung der realen oder idealen Dinge, die sich die Menschen vorstellen, in zwei Klassen, in zwei entgegengesetzte Gattungen voraus, die man im

allgemeinen durch zwei unterschiedliche Ausdrücke bezeichnet hat, nämlich durch *profan* und *heilig*.<sup>16</sup> Eine Scheidung der Welt in zwei Bereiche, die sich durch ihre radikale Andersheit auszeichnen und "von den Menschen immer getrennt gedacht wurden, wie zwei Welten, zwischen denen es nichts Gemeinsames gibt."<sup>17</sup> Ugrino, und mit ihm das ganze Jahnnsche Werk, ist folglich als Versuch zu verstehen, die Grenze der profanen Welt aufzuspüren und durch den Akt ihrer Überschreitung in eine grundsätzlich *andere* und also heilige Welt einzutreten, in das "*heilige Land*" (FS,92), das mit einem Schiff zu erreichen Jahnns bereits 1913 erträumte. Ugrino sollte der Ort sein, an dem der zusehends profanisierten, nach Eliade nahezu restlos desakralisierten Moderne das Heilige reinjiziert würde. Ugrino: eine Revolte des ganz Anderen und Imaginären gegen die Gesetze des Profanen und Realen. "*Wenn ich zusammenfasse*", so Jahnns an den Mäzen Friedrich Lorenz Jürgensen in einem Brief aus der geistigen Konsolidierungsphase Ugrinos 1917, "*sage ich Ugrino und Ingrabanien. Neue Gesetze, andre Erde, andre Gesetzmäßigkeiten, andre Norm.*" (BI,154)

Tatsächlich ist die kleine Szenerie, die sich hinter dem Ugrino-Siegel auftut, als Chiffre für die Konstituierung einer sakralen Welt zu lesen. Denn es ist nach Mircea Eliade eben der entscheidende Akt einer Sakralisierung der Welt, einen homogenen und unterschiedslosen Raum durch ein "Merkzeichen" aufzuteilen und in ihm hierophantisch einen heiligen Raum zu enthüllen. Für den rein profanen Menschen ist die Welt gewissermaßen naturhaft ein undifferenziert Ganzes und ohne Sprung; der Raum ist ungeschieden und neutral.<sup>18</sup> Also eben so neutral wie die unendliche und zeichenlose

---

<sup>16</sup> Emile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Neudruck: Frankfurt a.M. 1981, S.62. Auf die in Durkheims 1912 auf deutsch erschienenem Hauptwerk vertretene Disjunktion von profan/heilig, die sich bereits in Nathan Söderbloms Beitrag über 'Holiness' für die 'Encyclopedia of Religions and Ethics' 1908 findet, wird in allen einschlägigen Definitionen des Heiligen Bezug genommen. Parallel zu Jahnns Vita wird sie immer wieder neu aufgelegt: So in Söderbloms 'Das Werden des Götterglaubens'(1915), bei Malinowski 1926, in Gerard van der Leeuws 'Phänomenologie der Religion' von 1933, bei Georges Bataille, Roger Caillois und Michel Leiris 1938, dann prägnant in Caillois Abhandlung über 'Der Mensch und das Heilige' 1939 ("In der Tat ist bemerkenswert, daß jede wie immer geartete Definition der Religion diesen Gegensatz zwischen Heiligem und Profanem enthält oder sogar einfach mit ihm identisch ist." München 1988, S.19). Von dort wandert sie in Mircea Eliades 'Die Religionen und das Heilige' von 1949 ("Alle bisher gegebenen Definitionen des Phänomens Religion weisen ein gemeinsames auf: jede von ihnen setzt in irgendeiner Weise das Heilige und das religiöse Leben dem Profanen und dem weltlichen Leben entgegen." Frankfurt a.M.1968, S.21) und in Eliades 'Das Heilige und das Profane' von 1957 ein. Wird auch die suggestive topographische Eindeutigkeit der Disjunktion heute diskutiert, hat sie sich doch bis in die jüngeren religionswissenschaftlichen Arbeiten gehalten. Vgl. Fritz Stolz, *Grundzüge der Religionswissenschaft*. Göttingen 1988. Im Nachlaß Jahnns findet sich ein Teiltextrdruck von Rudolf Ottos 'Das Heilige'; Nathan Söderblom hat er persönlich kennengelernt (vgl. Brief an Ellinor Jahnns, 19.o.20.April 1931 (BI,383)) Außerdem findet sich im Jahnns-Nachlaß ein Zeitungsausschnitt aus 'Der Tag' vom 17.10.1925, der vom zweiten Kongreß für Kirchenmusik in Berlin berichtet. "Zum besonderen Gegenstand des Kongresses war "Das Heilige" gewählt worden, das in seinen mannigfachen Beziehungen zum Leben überhaupt, zum Staat und zur Erziehung im besonderen, zum Kultus, zur Musik, zur Architektur, zur Plastik und Malerei eingehend beleuchtet wurde." [SUB] Ob Jahnns an diesem Kongreß teilgenommen hat, läßt sich nicht nachweisen.

<sup>17</sup> Emile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. S.64

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Das Heilige*. S.14

Meeresfläche, auf der der Jahnnsche Held schiffährt. Die Aufrichtung einer Grenze aber, einer Schwelle, eines Tores, die nur der religiöse Mensch entdeckt und leistet, installiert nach Eliades Untersuchungen die zwei Bereiche, die voneinander zu trennen und in ihren gefährlichen Übergängen zu regeln die Aufgabe der Religionen ist: die Bereiche des Profanen und des Sakralen. Denn der Bereich des Heiligen hängt die Gesetze des üblichen Funktionierens aus. Er zeichnet sich durch seine Übermacht und Unvergleichlichkeit aus: durch ein sich der Alltäglichkeit grundsätzlich Sperrendes, das in der Geschichte der Religionen *qadosch*, *hagios*, *sanctus* oder *sacer* genannt worden ist, also eben das Heilige. Er ist die Negation all dessen, was denkbar oder aussagbar ist, und so nennen es die Upanishaden das, was größer ist als das Größte, kleiner als das Kleinste, nicht so und nicht so; oder auch das "Nicht-nicht". Möglich, daß das 'U' in Ugrino auf das griechische Partikel 'ου' anspielt, das Partikel der Negation 'nicht' und also den negatorischen Charakter des Heiligen bereits im Titel der Glaubensgemeinde andeutet. Diese Hierophanie des ganz Anderen, des absolut Übermächtigen aber, das in der Überschreitung in den heiligen Bereich alles erfaßt, vermag grundsätzlich zu verwandeln, was zuvor mit sich identisch schien und sich, von außen gesehen, immer noch gleicht. Roger Caillois betont in seiner Untersuchung über 'Der Mensch und das Heilige' von 1939: "Das Wesen und der Gegenstand, die eine solche Heiligung erfahren, sind möglicherweise äußerlich überhaupt nicht verändert. Trotzdem sind sie von dem Augenblick an vollkommen verwandelt."<sup>19</sup> Damit beschreibt Caillois eben jenen Vorgang der Transmutation als Inbegriff religiöser Erfahrung, den Jahn in seinen Auslegungen des Tor-Siegels klar benennt: Meer ist vor dem Tor, Meer dahinter. Es scheint dasselbe und ist es doch nicht. "*Auch Meer. - und dennoch eine andere Welt*", heißt es in 'Ugrino und Ingrabanien'. Und in den Gesprächen mit Muschg: "*Vor und hinter ihm ist Wasser, es hat sich scheinbar nichts geändert, und doch ist ein Unterschied: eine Grenze ist überschritten, die Untergründe sind anders geworden.*"

Aber nicht nur die Welt ist verwandelt. Auch das Subjekt wird in den Sog der Alienation hineingerissen. Denn die Transgression der Grenze, der Übertritt aus der profanen Welt in die sakrale ist ein Akt der Entregelung aller Kategorien, mit denen das Subjekt der Welt begegnete; er verlangt, wie bereits Durkheim betont, eine "wirkliche Metamorphose"<sup>20</sup>. Urbild dessen ist die Initiation früher Religionen, die den Neophyten zeremoniell aus dem Alltag löst und in die Berührung mit dem Heiligen bringt. Dafür bedarf es der grundsätzlichen Ablösung von aller Profanität, eines völligen Umsturzes. "Man faßt diesen Wechsel nicht wie die einfache und gewöhnliche Entwicklung von bereits

---

<sup>19</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, S.21. Ebenso Mircea Eliade: "Ein *heiliger* Stein bleibt nichtsdestoweniger ein *Stein*; scheinbar (genauer: von einem profanen Gesichtspunkt aus) unterscheidet ihn nichts von allen anderen Steinen. Für diejenigen aber, denen sich der Stein als heilig offenbart, wird seine unmittelbare Realität in eine übernatürliche Realität verwandelt." (*Das Heilige und das Profane*, S.9)

<sup>20</sup> Emile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. S.65

existierenden Keimen auf, sondern wie eine Verwandlung *totius substantiae*.<sup>21</sup> Deshalb hat das alte Ego symbolisch zu sterben; ein *alter ego* wird geboren. Keine Initiation, die nicht den Tod als Zeichen der Metamorphose des Subjekts einbezöge. Deshalb hat der frühe Jahnnsche Erzähler nicht nur das Gefühl, die Überfahrt führe von der Kammer zu den Sternen, sondern auch: sie gleite vom Grund in den Abgrund, vom Leben in den Tod. Das Bild vom Tor setzt eine Initiation in Szene: die Deregulierung oder Zerstörung des Subjekts als Voraussetzung des Eintritts in die Welt des Heiligen. In Jahnns publiziertem Erstling, dem 'Pastor Ephraim Magnus', kennt der kirchliche Protagonist nur einen Weg, den profanen Mitmenschen den Weg zum Heiligen zu weisen: "*Man müßte zuvor all ihre Sinne, mit denen sie nehmen, zertrümmern.*" (DI,57)

Die affektive Reaktion auf die apriorische Präsenz und Nähe des Heiligen hat Rudolf Otto in seiner berühmten Schrift über 'Das Heilige' von 1917 bekanntlich als eine ambivalente, eben deshalb sich der begrifflichen Logik entziehende Reaktion beschrieben: vor der Macht des Heiligen stellt sich das Gefühl eines *fascinosum et tremendum* ein, ein Gefühl der faszinierten Anziehung und der schauerhaften Verstörung, die das "Gemüt mit fast sinn-verwirrender Gewalt erregen und erfüllen kann".<sup>22</sup> Das Heilige ist Objekt des Begehrens und zugleich Ort des Schreckens. Es ist befremdlich, fern und unheimlich, das Beängstigende und Abstoßende, wie es aus frühesten Kultbildern spricht, unberechenbar und grausam, verboten und verlockend, aber auch verführerisch, anziehend und wunderbar: ein wahres *opus alienum*. Es läßt sich nicht verwalten, nicht ermessen, es besitzt, wie es bei Jahn heißt, "*Maße*", die "*unhandhabbar*" sind. Das Heilige ist gefährlich. Und jede Überschreitung ist das Verlassen eines gesicherten Bereiches um den Preis der Angst. "Jede religiöse Konzeption schließt eine Unterscheidung zwischen dem Heiligen und den Profanen ein, setzt der Welt, in der der Gläubige nach Belieben seinen Geschäften nachgeht und eine für sein Heil folgenlose Tätigkeit ausübt, einem Bereich entgegen, in welchem er abwechselnd von Furcht und Hoffnung gelähmt ist, in welchem er sich am Rande eines Abgrundes durch den geringsten Verstoß bei der harmlosesten Geste unwiderruflich zugrunde richten kann."<sup>23</sup> "Es ist äußerste Verlockung und höchste Gefahr in einem."<sup>24</sup> Deshalb ist die Angst Begleiter der Überschreitung. Wer sie wagt oder zu ihr verführt ist, den erfaßt Schrecken und Panik. "*Mein Herz krampfte sich zusammen, als nun das Tor immer größer wurde*", heißt es in 'Ugrino und Ingrabanien' (FS,1249); das Herz ist erfüllt von "*Zittern und Jagen*" (FS,1250). Dieser Verlockung dennoch zu folgen, obwohl sie von der Angst begleitet und nicht zu trennen ist, wird von dem Ugrino-Siegel gefordert.

---

<sup>21</sup> Emile Durkheim, Die elementaren Formen des religiösen Lebens. S.65

<sup>22</sup> Rudolf Otto, Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 1991, S.13

<sup>23</sup> Roger Caillois, Der Mensch und das Heilige. S.19

<sup>24</sup> Roger Caillois, Der Mensch und das Heilige. S.23

Wer aber die Überschreitung vollzieht und die Grenzen des Profanen verläßt, tritt in eine übermächtige Welt ein, die er nicht länger beherrscht und kontrolliert; so kann er sich nicht zur Transgression entscheiden, sondern muß von der numinosen Instanz erwählt sein, wie in allen Religionen das Opfer oder der Erlöser bestimmt wird. Und deshalb erkennt der Erzähler endlich in 'Ugrino und Ingrabanien': *"Es fiel mir dieses ein: >Es konnte keiner den Mut finden, mit seinem Schiff hindurch zu fahren, der das Recht nicht hatte, das Recht von irgend wem<."* (FS,1249) *"Von irgend wem"*, das ist die numinose Instanz.

So schlägt sich in dem kleinen Verlagssiegel Ugrinos ein ganzer Komplex von Motiven nieder, die in Jahnns Gesamtwerk repetitiv wiederkehren werden: Das Tor, das Meer, die Überfahrt als Überschreitung, die Auserwähltheit, die unwiderrufliche Veränderung, die dem Tod assoziiert ist, die Gefahr und die Angst - eine zwar nur skizzenhafte, aber höchst luzide und kristalline Urszene des Œuvres. Eines Œuvres, das den Versuch bezeichnet, in einer entdifferenzierten und desakralisierten Welt die Grenze aufzuspüren, die die profan gesicherte und ungefährliche Welt beschützt, ohne daß sie davon weiß; und die die profane Welt von einem sakralen Bereich scheidet, der zunächst durch weiter nichts gekennzeichnet ist als durch den Verlust aller kategorialen und analogistischen Möglichkeiten seiner sprachlichen Erfassung. Vor der der Mensch in Angst vergeht.

Die Aufgabe und das Begehren des Subjekts aber ist es - so kommentiert Jahn und so fordert es die Religion -, die Grenze nicht als absolute Abgrenzung zu verstehen und als Verbot zu akzeptieren, sondern die Überschreitung zu wagen. Die Grenze wird aufgesucht nicht um umzukehren, sondern um sie zu überschreiten. Die Grenze ist der Transgression der Grenze, das Verbot der Überschreitung des Verbotes verpflichtet. Deshalb ist das Tor, die Schwelle eben das paradoxe Zeichen, als das Mircea Eliade es bezeichnet: es trennt einerseits die profane von der sakralen Welt fundamental, es sorgt dafür, daß die Welten sich nicht unterschiedslos vermischen oder sich gegenseitig zerstören; zugleich aber öffnet das Tor sich dem ganz Anderen, dem Verbotenen, zeigt es gerade an und leitet hinüber. Das Tor ist Grenze, aber seine Gesetzesmacht ist paradox.<sup>25</sup> Es verbindet, was es trennt.

Auch diese Paradoxie ist im Bild vom steinernen Tor impliziert. Das Tor markiert eine Grenze, die nicht in Frage gestellt wird; eine Grenze, deren Vorhandensein erst die beiden Welten konstituiert. Ihr schreibt der Erzähler alle Macht der Vernichtung oder der Rache zu. Sie ist das Verbot, das jede Überschreitung bestraft. *"Das Schiff würde hindurchgleiten; aber ich konnte nicht, ich hatte nicht die Reife und das Recht von*

---

<sup>25</sup> Georg Dehio weist im zweiten Band seiner 'Geschichte der deutschen Kunst' (Berlin und Leipzig 1921), die Jahn zumindest teilweise besaß, darauf hin, daß die Funktion der Stadttore, als das sich auch das steinerne Tor in 'Ugrino und Ingrabanien' erweist, im Gegensatz zum einzig schützenden Burgtor nicht nur abschließt, sondern auch öffnet, empfängt und repräsentiert. Vgl. S.319

*niemandem, die Quader würden mich mit ihrer Gebärde zermalmen, sollte ich es versuchen. - - Ich war auf dem falschen Schiff - Das Tor würde die Welt dahinter gegen mein Eindringen verteidigen",* so 'Ugrino und Ingrabani' (FS,1249f.) Zugleich aber erweist sich die Grenze, die "Barriere" als überschreitbar. Das Tor steht offen. Es behält seine Macht, die Angst und Schrecken erzeugt und das Subjekt in der Transgression erschüttert; und doch lädt es zur Überschreitung ein. Der Mensch, für den Ugrino gegründet wird und der in Jahnns Werk zu Sprache kommen soll, ist zur Überschreitung verführt; sie ist seine Chance. Sein Weg führt durch die Angst hindurch ins Sprachlose, in die Sterne, in die Untergründe, in den Tod, in den Gott.

### *Exkurs Bataille I: Theorie der Überschreitung*

Um die Tragweite des Begriffes der Transgression mit dem Konnex von Grenze und Grenzüberschreitung, Verbot und Verbotsübertretung, Gesetz und Gesetzesbruch in den Blick zu bekommen, die Jahn mit seinem Ugrino-Emblem ins Bild bringt, möchte ich an dieser Stelle und schroff die avancierteste Theorie der Überschreitung gegenblenden, die die Geistesgeschichte kennt, nämlich die Theorie Georges Batailles. Obwohl beide Denker voneinander nichts wußten, ist ihnen einiges gemein. Denn der französische Decadent und Bibliothekar, der drei Jahre nach Jahn geboren wird und drei Jahre nach ihm stirbt, teilt mit dem Hamburger zunächst eine streng theologisch bestimmte Lebensphase in jungen Jahren: Jahn geht zu Schulzeiten ohne Neues Testament nicht aus dem Haus und durchlebt eine streng pietistische Zeit; Bataille lebt als Neunzehnjähriger mönchisch und plant den Eintritt ins Priesterseminar. Beide ereilt in Folge ihrer ebenso kurzen wie strengen christlichen Religiosität die Passion für den kirchlichen Sakralbau, die sich bei beiden in Schriften zur Sakralarchitektur niederschlägt; in dem Alter, in dem Jahn seine ersten Sakralbauten zeichnet und das erste Kirchspiel Ugrinos plant, schreibt Bataille seinen ersten gedruckten Aufsatz über die Kathedrale von Reims. Beide diagnostizieren paradigmatisch in der Architektur die Unfähigkeit der Moderne, sakrale Stätten hervorzubringen; beide werden ein literarisches Werk schreiben, das seine kirchliche Herkunft schon im Titel trägt - der eine, indem er das Drama 'Pastor Ephraim Magnus', der andere, indem er den Roman 'Abbè C' verfaßt. Das erstreckt sich bisweilen bis in zunächst entlegen anmutende Details: Beide werden in ihrem Werk den zwölften Vers aus dem ersten Kapitel der Klagelieder Jeremias wiederholt anführen: "Euch sage ich allen, die ihr vorübergehet: / Schauet doch und sehet, / Ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, / Der mich getroffen hat"; Jahn wird ihn zitativ im 'Pastor Ephraim Magnus', im 'Perrudja', in 'Fluß ohne Ufer' repetitiv verwenden, Bataille wird den Vers zum Motto der dritten und neubeworteten Ausgabe von 'Le mort' machen. So begründen Jahn wie Bataille ihre Intention aufs Heilige als Resakralisierung zunächst auf dem Boden und im Rahmen des traditionellen Sakralen.

Das hat weitere Konsequenzen. Beide entwickeln ihre Kunst der Überschreitung aus dem christlichen Begriff des Verbots, der Sünde, der sie für die affektive Erregung der Verbotsübertretung ausgesprochen sensibilisiert.<sup>26</sup> Beide verwerfen früh und auf Grund

---

<sup>26</sup> Jahn und Bataille teilen diese präsumptive Kopplung von internalisiertem religiösem Verbot und dem Wunsch/der Lust nach seiner Überschreitung mit zwei Geistesverwandten, mit Michel Leiris und Luis Buñuel. Ersterer verweist in seinen autobiographischen Notaten von 'Mannesalter' auf die entscheidenden Folgen der religiösen Lehre von Erbsünde und verbotener Frucht aufs eigene Denken (vgl. Michel Leiris, Mannesalter. Frankfurt a.M. 1994, 5.Aufl., S.205); letzterer, seines Zeichens Jesuitenzögling, spricht offen über den Lustgewinn des christlichen Verbots: "Es ist klar, das habe ich schon oft gesagt, daß dieses

von Liebesbeziehungen das Christentum und beide versuchen im Anschluß, über die ästhetische und theoretische Wiederbelebung des Sakralen hinauszugehen und das Heilige in die Wirklichkeit wiedereinzuführen: Bataille gründete im April 1936 die Geheimgesellschaft *Acéphale*, die, wie Jahnn 1921 ins Leben gerufene Glaubensgemeinschaft Ugrino, "das Heraustreten aus der Welt"<sup>27</sup> zum Ziel haben sollte und seine Mitglieder durch archaische Rituale intensiv zusammenschließen wollte. Eine *conjuración sacrée*.<sup>28</sup> Ja, Bataille postulierte über die geheime Gesellschaft hinaus und sehr Ugrino-nah, man müsse "ein regelrechte Kirche bilden", "eine neue, heftige, ungelegene souveräne religiöse Organisation"<sup>29</sup>, von der er rückblickend sagen wird: "...ich war entschlossen, wenn nicht eine Religion zu begründen, so doch wenigstens in diese Richtung zu gehen. [...] Und so verblüffend eine solche Schrulle einem auch vorkommen mag, ich nahm sie ernst."<sup>30</sup> Das allerdings läßt sich von Jahnn's Ugrino-Projekt ebenso sagen.

Diese Option aufs Heilige als Option auf die Ritualgemeinschaft wurde in Paris flankiert von der theoretischen Bühne des 'Collège de sociologie', die Bataille mit Michel Leiris und Roger Caillois 1937 als gewissermaßen öffentliche Seite der Geheimgesellschaft ins Leben rief. Das gesamte philosophische und literarische Werk wurde nun konsequent auf den Boden einer Theorie des Heiligen gestellt und als Versuch verstanden, Spuren, Reflexe, Spiegelungen, Fermente des Sakralen in der Moderne aufzuspüren, beredt und explosiv zu machen. Dieses Collège war ausschließlich der Erforschung des Heiligen gewidmet, und zwar des Heiligen in seiner erregenden, flackernden, verzehrenden und affektiv ambiguen Weise, wie sie Rudolf Otto bestimmt hatte -, freilich ohne dessen christologische Wende ins Nest des Protestantismus mitzumachen. Im Collège sollte das Heilige für eine Gesellschaft wiederentdeckt werden, die im Begriff war, es nicht nur zu vergessen, sondern zu verwerfen. Ein Wissen, das über den Vortragssaal hinaus Funken schlagen und den vertrockneten *status quo* der Gesellschaft in Flammen setzen sollte. Das Collège repräsentierte, so Caillois, "das Bedürfnis, der Gesellschaft ein aktives, unbestrittenes, gebieterisches und vereinnahmendes Heiliges wiederzuschenken. [...] Uns schwebte damals eine Art schwindelerregende Übertragung, eine epidemische

---

unerbittliche Verbot ein Gefühl der Sünde schafft, das etwas Köstliches sein kann." Luis Buñuel, Mein letzter Seufzer. Frankfurt a.M. 1991, 3.Aufl., S.9

<sup>27</sup> Georges Bataille, ŒC VII,462

<sup>28</sup> Vgl. Batailles titelgleichen Aufsatz in der Zeitschrift 'Acéphale' von 1936. Deutscher Abdruck in: Der Pfahl II (1988), S.13-19

Vgl. Batailles titelgleichen Aufsatz in der Zeitschrift 'Acéphale' von 1936. Deutscher Abdruck in: Der Pfahl II (1988), S.13-19

<sup>29</sup> Georges Bataille, Einleitung zum Vortrag von Roger Caillois: *Confréries, ordres, sociétés secrètes, églises*, gehalten am 19.März 1938 vor dem Collège de Sociologie. In: Denis Hollier (Hg.), *Le Collège de Sociologie*. Paris 1979, S.275

<sup>30</sup> Georges Bataille, *Preface du Coupable*, 1959/60. Cit. nach: Bernd Mattheus, Georges Bataille. Eine Thanatographie. München 1984, Bd.I, S.312

Aufwallung vor. [...] Wir bezogen uns auf die Chemie und auf das Jähe, Aufflackernde, Unwiderstehliche mancher Reaktionen."<sup>31</sup>

Obwohl sich zwischen dem Breton-Dissidenten aus den Bibliotheken in Paris und Orleans, dem ultralinken französischen Intellektuellen mit dem Surrealismus-üblichen Faible für Spanien und die Malerei und dem Hamburger Orgelbauer, Architekten, dem politisch instabilen und bisweilen naiven Schriftsteller Jahn, der seine entscheidenden ästhetischen und landschaftlichen Erlebnisse in der Bergwelt Norwegens und in der von den französischen Avantgarde mißachteten Kunst der Musik gemacht hatte, obwohl sich also über die christliche Herkunft und den traditionell-sakralen Einfluß der christlichen Kirche hinaus kaum ein gemeinsamer lebensgeschichtlicher Bezugspunkt finden lassen dürfte, verbindet beide doch diese grundsätzliche Fundierung des Denkens und der Kunst auf dem Boden einer Resakralisierung, einer Wiederverzauberung und Erschütterung der Welt durch das Heilige, das in Gestalt eines "Geheimbundes" oder einer Religionsgemeinschaft der kapitalistischen Welt realiter reinjiziert werden sollte. Beide sollten später gleichermaßen den Versuch einer Kirchengründung als gescheitert erkennen, und beide sollten die Erfahrung des Heiligen in die innere Erfahrung des Subjektes und in die verstörende Wirkung der Kunst, speziell der Literatur verlegen.<sup>32</sup>

Noch wichtiger möglicherweise und für diese Untersuchung bedeutsamer aber ist, daß Bataille in unterschiedlichsten Schriften und zu unterschiedlichsten Zeiten das Heilige nicht mehr nur als *affektives a priori* anerkennen und zur Grundlage seiner Untersuchungen machen wollte, sondern versuchte, das Heilige soweit als möglich begrifflich zu bestimmen, es dem Bewußtsein bis an seine Grenze zugänglich zu machen, es im letzten anthropologisch zu begründen und seine historischen Formen im Verhältnis zur Religion, zu Ökonomie, Gesellschaft, Geschichte, Erotik und Kunst zu erhellen. Dafür aber rekurrierte er nicht auf mythologische oder religionswissenschaftliche Erklärungsmodelle, wie Roger Caillois oder Mircea Eliade, noch entwich er in die reine Ethnologie, wie Michel Leiris, sondern zentrierte seine Anstrengungen auf eine Figur, die er als Grundlage aller Religionsbildungen ansah und der er alle konkreten historischen

---

<sup>31</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.7f.

<sup>32</sup> Die Jahn-Forschung hat denn auch die außerordentliche Verwandtschaft beider Denker durchaus bemerkt. Vgl.dazu etwa: Erwin Jäger, *Untergang im Untergrund. Die jugendliche Gruppe in den Dramen Hans Henny Jahnns*. Frankfurt a.M.u.a. 1979, bes.S.131-133; dann die Bemerkung des Regisseurs Dieter Reible im Rahmen den Jahn-Kongresses 1980: s.Bernd Goldmann u.a.(Hrsg.), *Hans-Henny-Jahn-Woche 1980*, Kassel 1981, S.271; dann: Manfred Maurenbrecher, *Subjekt und Körper*. Bern, Frankfurt a.M. 1983; derselbe, *Bemerkungen zur Kulturkritik Hans Henny Jahnns*. In: *text+kritik* 2/3, 3.Auflage 1980, S.121-136; Ulrich Bitz, 'Statt eines Nachwortes'. In: *DI*,1268; Uwe Schweikert, 'Nachwort' zu *SP*,533f.; Michael Walitschke, *Hans Henny Jahnns 'Neuer Lübecker Totentanz'*. Stuttgart 1994; Claudia Benthien, *Das Feste, das Fließende und das Fragmentarische. Grundstrukturen in Hans Henny Jahnns Medea*. In: *Homosexualität und Literatur* 22(1994), bes.S.75-81; Roswitha Schieb, *Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss*. Stuttgart 1997, S.185f.;232ff.

<sup>3233</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda*. In: *Das obszöne Werk*. Reinbek bei Hamburg 1972, S.71. Nicht nur diese erste deutsche Übersetzung, sondern auch alle weiteren Auflagen haben an dieser Stelle leider den sinnentstellenden Druckfehler "Boden" anstelle von "Bogen" (franz.: arche) unkorrigiert übernommen.

Formen subordinierte: auf die Figur der Überschreitung. Das aber ist der Brückenschlag zu Jahnns Werk und zum "Siegel des meerumbrandeten Tores" (SII,179). Es verwundert also nicht, wenn auch Bataille das Bild des Tores als Zeichen der Transgression literarisch verwendete und in 'Madame Edwarda' der Ich-Erzähler durch ein monumentales Stadttor geführt/verführt wird; ein "steinerner Bogen", von dem es heißt: "- Nur Menschen dürfen das Nichts dieses Bogens durchschreiten!"<sup>33</sup> Und es überrascht auch nicht, daß René Magritte Bataille 1961 eine Zeichnung widmete, auf der in leerem, indefinitem und hellem Raum eine Tür zu sehen ist, die sich auf einen vom Türrahmen begrenzten, nächtlichen Sternenhimmel hin öffnet.

Weil aber Bataille im Gegensatz zu Jahn den unmöglichen Versuch gewagt hat, auch das begriffliche Denken auf das zu richten, was das Denken auflöst, und zu diesem Zweck systematisch die Figur der Transgression auszuarbeiten versuchte, verlohnt sich eine skizzenhafte Rekonstruktion der Batailleschen Theorie: sie soll im weiteren und immer wieder die begrifflichen Möglichkeiten bereitstellen, den Horizont zu erhellen, in dem Jahnns Religionsgründung nicht weniger als seine Literatur zu lesen ist. Sie eröffnet die Chance, die viel- und schon früh geschmähten, höchst disparaten Leidenschaften nicht weniger als die obsessiven literarischen Motive des Jahnnschen Werkes in ihrer inneren Konsequenz nachzuzeichnen, ihrer Zufälligkeit ebenso wie ihrer - unterstellten - Pathologie zu entkleiden und ihre Besonderheit in den Blick zu bekommen, die im Ende über jeden national oder epochentheoretisch fixierbaren Kontext hinausgeht. Jahnns Religionsprojekt und Kunstentwurf werden adäquat erst auf dem Hintergrund der anthropologischen Konzeption verstehbar, die Bataille in seiner Soziologie des Heiligen entfaltet.

Bataille also hat die Figur der Transgression, den Konnex von Grenze und Grenzüberschreitung als anthropologischen Akt *par excellence* herausgearbeitet und in der frühesten Geschichte bereits situiert. Der Mensch nämlich löst sich, so der Ansatz Batailles, aus dem Reich der ursprünglichen, ungeschiedenen und bewußtlosen Animalität der Tierwelt durch die Arbeit heraus. Das Herstellen von Werkzeugen und Waffen nicht anders als die Verarbeitung von Stein trennen den Menschen in der Vorzeit von der ihn umgebenden Natur und entläßt ihn in die Geschichte. Mit der Arbeit entsteht nun ein genuin menschlicher Bereich organisierender und berechnender Tätigkeit. Ähnlich wie Marx den schlechtesten Baumeister von der besten Biene durch den Akt der Planung getrennt sieht, so Bataille. Indem der Mensch nämlich die Zwecke seiner Tätigkeit vorab festlegt, die Nützlichkeit seines Tuns einschätzt und entsprechend die

---

<sup>33</sup> Georges Bataille, Madame Edwarda. In: Das obszöne Werk. Reinbek bei Hamburg 1972, S.71. Nicht nur diese erste deutsche Übersetzung, sondern auch alle weiteren Auflagen haben an dieser Stelle leider den sinnentstellenden Druckfehler "Boden" anstelle von "Bogen" (franz.: arche) unkorrigiert übernommen.

Verfahren seiner Produktion anlegt und bestimmt, indem er also nicht nur Werkzeuge, sondern auch Werkzeuge zur Produktion von Werkzeugen herstellt, entwickelt er bereits die entscheidenden Grundlagen der Welt des Realen. Denn indem er die Natur bearbeitet und Produkte hervorbringt, schafft er das Reich der Dinge. Indem er die Dinge wiedererkennt und identifiziert, entwickelt er die Sprache und die Begriffe. Indem er die Arbeit mit anderen verrichtet, abstimmt und operational koordiniert, wird er zum sozialen Wesen, das ein vernunftbegründetes, zweckgebundenes, sprachlich fixiertes und soziales Verhältnis zur Welt aufbaut. Sprache, Vernunft, Arbeit und Gesellschaft konstituieren eine Beziehung des Menschen zur Welt, die grundsätzlich über das Ding: über seine Produktion, Kalkulation und Nützlichkeit vermittelt ist. Das ist die Welt des Profanen oder der Homogenität.

Aber die Folgen der Arbeit reichen noch weiter. Denn zwar regelt sie einen entscheidenden Teil des menschlichen Lebens, den seiner Erhaltung. Die Arbeit kann jedoch nicht vollständig in die Position einrücken, die zuvor die ursprüngliche Animalität im besetzt gehalten hatte. Sie bringt zwar eine menschliche und alltägliche Welt als "Resultat des Stoffwechsels mit der widerständigen, äußeren Natur"<sup>34</sup> hervor. Aber sie vermag doch diese menschliche Welt immer nur als bereits begrenzte und reduzierte Welt zu konstituieren. Sie muß nämlich ausschließen, was dem Erhaltungsgebot und dem Wechselspiel von Arbeit, Sprache, zeitlicher und räumlicher Koordination des Sozialen, was der planenden Vernunft widerstrebt. Es werden Bereiche der Gewalttätigkeit, der Zeitlosigkeit und der Dekontrollierung ausgegrenzt, die der ursprünglichen Animalität nicht verschlossen waren. "Die Welt der Arbeit und der Vernunft ist die Grundlage unseres menschlichen Lebens; aber die Arbeit nimmt uns nicht ganz in Anspruch, und wenn die Vernunft befiehlt, hat unser Gehorsam immer eine Grenze. Durch seine Aktivität schuf der Mensch die vernünftige Welt, doch bleibt ihm stets ein Grund von Gewaltsamkeit erhalten. Die Natur selber ist gewaltsam; und so vernünftig wir auch werden, immer wieder kann uns eine Gewaltsamkeit beherrschen, nur daß diese jetzt keine bloß natürliche ist, sondern die Gewaltsamkeit eines Vernunftwesens, das zu gehorchen versuchte, aber einer Regung unterliegt, die es nicht auf seine Vernunft zurückführen kann."<sup>35</sup>

Stets also bleibt ein Rest, eine Spur, ein unkontrollierter Affekt, der aus der Welt der Arbeit und der Vernunft herausführt, weil er ihr reibungsloses Funktionieren unterbricht. 'Gewaltsam' heißt für Bataille alles, was der produktiven, zeitlich sukzessiven, vernünftig identifizierenden und sprachlich verwalteten, sozial koordinierten Herstellung nützlicher Dinge widerspricht. Wer arbeitet, stellt sich in den Dienst der Sache, hinter den er *für*

---

<sup>34</sup> Jürgen Habermas in seinem Bataille-Kapitel im 'Philosophischen Diskurs der Moderne'. Frankfurt a.M. 1985, S.256

<sup>35</sup> Georges Bataille, Die Erotik. München 1994, S.41f.  
Georges Bataille, Die Erotik. München 1994, S.41f.

*eine bestimmte Zeit* andere Wünsche und Ziele zurückstellt: die Einsprüche des Körpers und die Triebregungen des Geistes, die auf Erfüllung im Augenblick oder auf Abschweifung von der Sache drängen, lernt er zu beherrschen.

Weil aber das, was in der Arbeit und seinen Funktionen nicht aufgeht, als Bedrohung, Unterbrechung und Versuchung die Produktion und die homogene Ordnung stört, antwortet die Welt der Arbeit mit der Errichtung einer Grenze: mit dem Verbot. Das Verbot ist die Mauer, mit der die Produktivität ihr komplexes Zusammenspiel der gesellschaftlichen Reproduktion auf der Grundlage der Arbeit erst ermöglicht und auf Dauer sichert.

Der Mensch definiert sich folglich nicht allein durch die Arbeit, durch den Vernunftgebrauch und durch das Vermögen der Bezeichnung und der Sprache - die traditionellen Antworten von Descartes, Spinoza und Hegel, die der Selbstlegitimation der Vernunftwelt als *einzig* Welt zuarbeiten -, sondern durch die Arbeit, *insofern* sie das Verbot benötigt und hervortreibt. Erst dadurch tritt die menschliche Welt vollends aus der des Tieres heraus. "Wenn das Tier sich klar vom Menschen unterscheidet, so vor allem darin, daß es für das Tier ein Verbot nicht gibt; was das Tier beschränkt, ist die Natur; niemals beschränkt es sich selbst." Und gegen den ethnologischen Begriff des Verbots gewandt: "Nochmals also: Soziologen und Religionshistoriker sehen jeweils nur die einzelnen Verbote, ohne sich vor allem zu sagen, daß ohne das Verbotene ein menschliches Verhalten nicht denkbar ist."<sup>36</sup>

So konstituiert der Mensch durch die Umgrenzung und Grenzziehung einer auf Nützlichkeit ausgerichteten Produktion von Dingen zugleich eine Welt, die sich von der Arbeit grundsätzlich unterscheidet. Eine Welt, die *als andere Welt* überhaupt erst mit der geschichtlichen Entfaltung der Arbeit auftaucht und aus ihr herausragt. Indem also der Mensch aus der indifferenten und zeichenlosen Animalität heraustritt, setzt er eine duale Welt. Diesseits ein Bereich der vernünftigen, arbeitsamen und geschützten Weltbeziehung, deren Ziel das Ding ist; dort eine Welt der Gewalt, der Erregung, der Abschweifung und des Augenblicks. Getrennt sind sie vom Verbot, von der Grenze, die Bataille in der Tradition religiöser Metaphorik auch als Schranke oder Schwelle bezeichnet. Was vom Verbot betroffen, was der tätigen Hand gefährlich ist und nicht oder nur durch streng geregelte Rituale berührt werden darf, heißt *heilig*. Die Berührung mit ihm ist gefährlich, aber auch tumultuös und faszinierend. Es bringt den Menschen außer sich.

Bataille ortet das erste nachweisbare und historisch früheste Verbot im Verhalten des Menschen gegenüber dem Tod. Die Relikte von Begräbnisstätten und Bestattungen weisen darauf hin, daß dem Toten gegenüber früh besondere Verhaltensformen

---

<sup>36</sup> Georges Bataille, *Lascaux oder die Geburt der Kunst*. Genf 1986, S.31

<sup>3637</sup> Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*. S.271

entwickelt wurden. Am ihm muß sich die Menschheit der Bedrohung ihres vernunftregierten Weltverhaltens bewußt geworden sein. Sei es Furcht, Abscheu oder, wie Freud es vermutet, Faszination, die der Mensch im Anblick des Toten empfindet: *daß* er den Toten begräbt, bedeutet, daß er die gefährliche Ansteckung eingesteht, die vom Toten ausgeht, und bezeugt die affektive Beziehung des Menschen zum Tod, die ihn vom Tier unterscheidet. Der Mensch ist Mensch, weil er die Toten begräbt. Mit der Bestattung gesteht er die Bedrohung des Todes ein. Denn der Tod ist eben die Gewalt, die die Welt der Arbeit und der Erhaltung überhaupt und grundsätzlich außer Kraft setzt. Und zwar deshalb, weil der Tote sichtbar von einer Gewalt ergriffen wird, die nicht dem Menschen entspringt und seiner Beherrschung entzogen bleibt. Der Tod nimmt dem Menschen im Augenblick die Arbeitsschaufel aus der Hand. Besonders die Verwesung, deshalb und für Bataille symptomatisch in allen Kulturen von den exponiertesten Riten umgeben, ist leibhaftige Manifestation einer Violenz, die zur Naturbeherrschung schlechthin in Opposition steht. Im Tod inkorporiert sich, daß das menschliche Leben nicht allein auf Produktion, Akkumulation und Koordination festzulegen ist, sondern daß das Leben gleichermaßen aus Enteignung, Verlust und Zerstörung besteht. Der Tod ist aber nur dessen Speerspitze. Denn er repräsentiert eine Form der Vergeudung des Subjekts, eine Form der Gewaltsamkeit, Unbeherrschtheit, der Ansteckung und Gefahr, die im Fest, im Gelächter, in den Tränen, in der Erotik ebenfalls durchbricht. Weil der Tod also mit der Erotik konvergent ist: als Negation der Arbeit und der operationalen Vernunft, vermutet Bataille das zweite große Tabu in den sexuellen Verboten, Riten und Kulte, die sich vor allem auf den Inzest, dann auf die Fortpflanzung überhaupt, auf Schwangerschaft, Geburt und Menstruation beziehen. Das Verbot gilt dem toten und dem nackten Körper, der immer wieder den Prozeß der Zivilisation als Geschichte der Beherrschung der Affekte unterminiert.

Nun ist es aber gerade das Verbot selbst, das mit der Grenze zugleich zur Überschreitung verführt. Es funktioniert nur, weil das, was jenseits seiner liegt, schreckt; es verführt, weil das, was jenseits seiner liegt, über die Arbeitsvernunft hinausweist und fasziniert. Es erhält seine Macht vom Irreduziblen, nicht von der Vernunft. Bei Bataille ist "der Geltungsanspruch von Normen [i.e. Verboten. R.N.] ist in der Erfahrung der verbotenen und gerade darum *verlockenden* Normüberschreitung fundiert"<sup>37</sup>, so Jürgen Habermas. "Das Verbot taucht seinen Gegenstand in ein verführerisch böses Licht, das zur Überschreitung verleitet. Was behext, ist die Überschreitung des Verbots."<sup>38</sup>

Doch wäre das Verbot kein Verbot, wenn es nicht eben auch schreckte und die Arbeitswelt schützte. Es zu übertreten, ist an die Angst gebunden. Die Angst ist die Grenze, die das geregelte Leben bewahrt; die Angst ist die Schwelle, die übertreten muß,

---

<sup>37</sup> Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne. S.271

<sup>38</sup> Georges Bataille, Die Tränen des Eros. München 1981, S.70

wer zur Überschreitung bereit ist. Sie fesselt, und nur so entwickelt sie die verführerische Wucht, die entfesselt. An ihr wächst der Druck, der die Explosion nach sich zieht. Ohne Angst kein Glück, in das sie sich verwandeln muß, wenn die Überschreitung gelungen sein soll. Besser: die bodenlose Angst und das berauschte Glück - die beiden Seiten des Heiligen, treten wieder in ihr ambigues Wechselspiel ein und zerreißen so, was als identisches Subjekt die Arbeitswelt begründete. Angst und Lust sind eins; sie sind dem Begreifen abgewandt und inkommensurabel.

Dem Verbot fällt damit eine paradoxe Rolle zu: Auf der einen Seite muß es übertretbar sein, soll das Sakrale nicht gänzlich aus dem Leben verabschiedet oder verworfen werden. Auf der anderen Seite muß es wirksam genug sein, die profane Arbeitswelt für die Zeit der Produktion hinreichend und verlässlich zu schützen. Es muß überschreitbar sein und doch erhalten bleiben. Denn würde das Verbot absolut, würde die partikulare Welt der Arbeit und der Vernunft total; die Welt würde total einseitig. Funktionierte das Verbot aber nicht mehr, säne die Welt in die undifferenzierte und unbegrenzte Animalität zurück. Das Heilige braucht das Profane, dessen Gegenteil, besser: dessen Entsetzung es ist; denn es opponiert nicht dem Profanen schlicht, sondern tritt ihm gegenüber wie die Verausgabung der Ersparnis, die Maßlosigkeit dem Maß oder der Wahnsinn der Vernunft. Aber auch die Arbeitswelt braucht das Heterogene, geriete doch sonst das Inkommensurable außer der Kontrolle, die durch das Verbot gesteuert war.

Daraus folgt endlich, daß die Überschreitung den Bereich der Gewaltigkeit selbst transformiert. Denn sie negiert die Welt der Arbeit, die ihrerseits die Welt der ursprünglichen Animalität negiert hatte. Diese Bewegung einer doppelten Negation kehrt nicht zum Ursprung zurück, sondern lebt von der Macht, die das Bewußtsein der Angst, der Scham, des Ekels voraussetzt. "Die Überschreitung des Verbotes ist nicht mit der animalischen Gewaltigkeit gleichzusetzen. Es ist noch Gewaltigkeit, aber ausgeübt von einem der Vernunft fähigen Wesen".<sup>39</sup>

Mit Berufung auf die französische Soziologie und Ethnologie von Durkheim, Hubert und Mauss bestimmt Bataille die Figur der Transgression, den Konnex von Verbot und Verbotsüberschreitung als universales Gesetz, das alle Kulturen trotz unterschiedlichster Verbote, trotz unterschiedlichster Riten und Kulte regelt. Alle Gesellschaften spielen das labile Wechselspiel zwischen den zwei gänzlich alteritären Bereichen: zwischen der ungefährdeten, alltäglichen und arbeitsamen Selbsterhaltungs-Vernunft und der gefährlichen und enteignenden Gewalt. Alle Kulturen regeln die Überschreitung. Die Institution, die die Überschreitung regelt, ist die Religion. Sie ist eben jene Instanz, die zwischen Arbeitswelt und Violenztumult tritt und den Kontakt mit der bedrohlichen und antiproduktiven Gewalt organisiert, kanalisiert und - fordert. In allen vorchristlichen

---

<sup>39</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.64

Kulturen dienen Übergangsriten der Organisation des Zugangs zum Heiligen. Sie regeln den Eintritt in die andere Welt, beschränken ihn aber zugleich durch die Wahl und Umgrenzung des Ortes, durch die zeitliche Limitierung des Kontaktes und durch die Schutzzonen unterschiedlichster Konsekrations- und Desekrationsriten.<sup>40</sup> In den organisatorischen Rahmen eingebettet aber ist stets dasselbe Wesen der Religion: Die Forderung einer geregelten Überschreitung des Verbotes und die Entfesselung der Gewalt; der Umsturz der Ordnung. In historischen Religionen und abgeschwächt selbst noch im Christentum der frühen Neuzeit<sup>41</sup> war der Inbegriff der begrenzten, kollektiven Transgression das Fest. Zeitlich limitiert, war es der Verkehrung, der Maske, der ungezügelten Sexualität, dem Sakrileg, dem Fleisch, dem Opfer und der ruinösen Verschwendung vorbehalten.

Alle Religionen mit ihren Ritualen, Kulte, mit ihren Organisationsformen, mit ihren Zeitmaßen und Kultorten, die die Verbote und ihre Übertretungen umgeben, sind einer Welt zugeordnet, die nicht auf den Nutzen und das Ding reduzierbar sind; zugleich zeigen sie an, daß in der Religion die Maßlosigkeit und der Verlust durch den Menschen vermittelt sind und also einer menschlichen Welt zugehören. Kirchen, Tempel, Begräbnisstätten sind der Produktion entzogen. Nicht nur wird in ihnen nichts hergestellt, auch die Arbeit, die zu ihrer Errichtung notwendig war, war Arbeit um nichts. Am religiösen Bau verwandelt sich der Charakter der Arbeit selbst: sie dient keinem brauchbaren und nützlichen Ding, sondern manifestiert die Verausgabung von Material und Energie: der Ort des Heiligen, der die Gesetze des Realen umstürzt.

Schließlich verweisen auch die strengen Vorschriften heiliger Stätten auf das dem Menschen spezifische Heilige: die Tempel etwa sind über tradierten und heiligen Maßen errichtet, die zwar die mathematische Berechnung erfordern, aber doch zugleich verwenden; sie dienen nicht der Funktionalität, sondern der Abbildung (hypostasierter) kosmologischer Zahlengesetze. An die Stelle der rationalen Beherrschung und Dienstbarmachung des Realen durch die kalkulierende und buchhalterische Vernunft tritt die Regel.<sup>42</sup> Denn die Welt der Gewalt ist auch die Welt des Rituals und der Regel. Sade hat diese Erkenntnis der Moderne zurückerstattet.

Die Menschheit erhebt sich nach Bataille also auf dem paradoxen Boden des Verbots: nicht als Insigne seiner Eingrenzung, seiner aufgeklärten Emanzipation von der Natur, sondern als die Eröffnung der äußersten Möglichkeit einer ganzen Existenz in der Transgression. Ein dem Tod, dem Exzess, der Verausgabung zugewandtes und offenes

---

<sup>40</sup> Vgl. Henri Hubert und Marcel Mauss, *Sacrifice. Its nature and function*. London o.J.

<sup>41</sup> Vgl. Peter Burke, *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart 1981

<sup>42</sup> Die symbolische Welt der Regel ist Bataille fremd geblieben; er hätte in ihr vermutlich die Ordnung der Arbeitswelt gesehen. Zur Theorie der Regel vgl.: Jean Baudrillard, *Von der Verführung*. München 1992

<sup>42</sup> Georges Bataille, *Die Höhlenbilder von Lascaux*. S.38

Sein, das sich an der radikalen und immer wieder entzogenen Andersartigkeit des Heiligen augenblicklich und augenblickhaft entfesselt. In der Überschreitung kommuniziert der Mensch "mit einer tieferen, reicherer und wunderbaren Welt", mit der "geheiligten Welt"<sup>43</sup>. "Der Gipfel des Seins offenbart sich *in seiner Ganzheit* nur in der Bewegung der Überschreitung; durch sie geht das Denken, auf die Entwicklung des Bewußtseins durch die Arbeit gegründet, schließlich über die Arbeit hinaus und erkennt, daß es sich ihr nicht unterordnen kann."<sup>44</sup> So drängt der Mensch zu einer "neuen Ordnung der Dinge", zur Gründung der Religion. Noch einmal und zusammenfassend: "Die Arbeit hat den Gegensatz zwischen der heiligen und der profanen Welt bestimmt. Sie ist der Ursprung der Verbote, die der Mensch als seine Weigerung der Natur entgegengesetzte. Andererseits bestimmte die Grenze, die um die Arbeitswelt gezogen wurde, die die Verbote festigten und im Kampf gegen die Natur aufrecht hielten, die heilige Welt als ihr Gegenteil. Die heilige Welt ist in gewissem Sinne nur die natürliche Welt, die insofern weiterbesteht, als sie nicht ganz auf die von der Arbeit bedingte Ordnung, das heißt auf die profane Ordnung reduziert werden kann. Aber die heilige Welt ist nur in einem Sinne die natürliche Welt. Sie *geht* in einem anderen Sinne über die Welt *hinaus*, wie sie vor dem gekoppelten Eingriff der Arbeit und der Verbote bestand. Die heilige Welt ist in dieser Hinsicht die Negation der profanen Welt, aber sie wird auch durch das bestimmt, was sie negiert. Die heilige Welt ist auch ein Ergebnis der Arbeit, insofern als sie zum Ursprung und Daseinsgrund nicht das unmittelbare Vorhandensein der Dinge hat, die die Natur hervorgebracht hat, sondern die GEBURT EINER NEUEN ORDNUNG DER DINGE (Herv. R.N.), die als Rückwirkung durch die Opposition der Welt nützlicher Aktivität gegen die Natur hervorgerufen wurde."<sup>45</sup>

---

Georges Bataille, Die Höhlenbilder von Lascaux. S.38

<sup>44</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.268

<sup>45</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.111f.

<sup>45</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.111f.

## III

Schon nur eine flüchtige Rückerinnerung an das Ugrino-Emblem und die unterschiedlichen Kommentare, mit denen Jahn dessen Bedeutung erklärt hatte, macht die außerordentliche Nähe beider Schriftsteller evident: Gleich ist dem französischen Bibliothekar und dem deutschen Orgelbauer der Wunsch, statt der ständig vorangetriebenen Rationalisierung und Entzauberung der Welt das Heilige (wieder-) zu entdecken; beide orten dieses Heilige an der Grenze der Alltags- und Arbeitswelt; beide erkennen diese Grenze als Verbot; beide fordern die Überschreitung des Verbotes. Gemeinsam ist ihnen die Erkenntnis vom Konnex von Grenze und Grenzüberschreitung. Gleich ist ihnen mithin auch die Einsicht in den paradoxen Charakter der Grenze: daß sie zugleich die Überschreitung verbietet und zur Überschreitung verführt; beide erkennen, daß deshalb die Überschreitung fest mit der Angst verknüpft ist und also kein Akt aufgeklärter Integration des ganz Anderen sein kann; beiden ist der Wunsch gemeinsam, das Subjekt möge sich dem beängstigenden und doch faszinierenden Gleiten hingeben, das in das *andere* oder *heilige Land* führt. Beide verbinden mit dieser Überschreitung die Erschütterung des Subjektes und seiner stabilen Kategorien; sie assoziieren die Überschreitung einer todähnlichen Initiation. Für beide ist endlich diese Überschreitung die Chance, mit dem Ganzen der Welt in Berührung zu kommen. Aus der Kammer zu den Sternen herauszutreten, wie es bei Jahn heißt; sich dem Spiel des Universums hinzugeben, wie Bataille formuliert.

Mehr noch. Jahn fundiert wie Bataille sein Resakralisierungsprojekt ebenfalls und zuallerst und noch vor der Religionsgründung Ugrino selbst in der *condition humaine*, die eigentlich eine *condition religieuse* ist - ein Umstand, der es rückblickend begründet, warum der Scherenschnitt der Batailleschen Theorie primär als Anthropologie, nicht als Theorie der Ökonomie, der Kunst oder der Erotik vorstellig gemacht wurde. Zwar ist dieses anthropologische Modell bei Jahn, der sich geschlossenen Begründungszusammenhängen nachhaltig verweigerte und es im Gegensatz zu Batailles Versuch theoretischer Erhellung dessen, was sich der Theorie entzieht, bei andeutenden Beschwörungen bewenden ließ, nur spurenhafte rekonstruierbar. Dennoch lautet bereits der Titel eines 1917 mit Gottlieb Harms begonnenen Grundsatztextes, der zeitlich und inhaltlich als Vorstufe und Grundlegung der Ugrino-Gründung verstanden werden muß, signifikanterweise: 'Von den Elementen des menschlichen Leibes'. In diesem Text setzen Jahn und Harms nun in einem ersten Schritt das menschliche Leben in Beziehung zu dem des Tieres; ein Ansatz, der sich ebenso bei Bataille findet und um so bedeutsamer

ist, als Gerd Bergfleth vermerkt, er dürfe in der Religionsgeschichte wohl einmalig sein.<sup>46</sup> Und das tierische Leben vertritt für Jahnn nun exakt die Stelle, die bei dem französischen Denker der ursprünglich animalischen Existenz zukommt: Es scheint völlig unmittelbar, sich selbst gleich und intensiv. Das Tier ist auch für Jahnn und explizit Vertreter *"jener Welt, die vielleicht einmal überall war, jetzt aber fern von uns und unseren Wohnungen ist"* (SI,34), heißt vom Bereich des behausten Menschen. Dem tierischen Leben gegenüber scheint das umgrenzte menschliche Dasein zunächst als Mangel oder Verlust. Im eigenwilligen Jargon der jungen Autoren lautet das: *"Das Tier ist ruhig, oft schläft es, manchmal aber ist es von einer Lebendigkeit, von einer Intensität des Seins, daß wir kaum eine Parallele dazu zu nennen wüßten. Die Starrheit der Lebensform ist oft so überwältigend, daß wir uns beschämt fühlen, weil irgend ein Mangel in uns sein könnte, der uns diesem Pathos und gleichzeitig dieser Selbstverständlichkeit des Seins verhält."* (SI,34) "Der Mensch", so Bataille, "ist das Wesen, das verloren, ja verworfen hat, was es dunkel ist, unterschiedslose Intimität."<sup>47</sup>

Dieses unmittelbare Verhältnis zum Sein, das als *"schamlos und sinnlich"* (SI,30) bezeichnet und den undomestizierten Tieren: Wolf, Bär, Löwe, Pferd attribuiert wird, ist dem Menschen genommen. *"Mittelbar sehen und erleben wir"* (SI,34). Seine Welt ist eine Welt der Produktion, der Subordination des Seins unter das Joch der Utilität. Es zeichnet die Menschen zunächst aus, daß sie die Dinge *"umgebogen haben zu einem Zweck"* (SI,35). Das ist, darf man hinzufügen, seine profan-menschliche Seite. Was dagegen den Menschen emphatisch als Menschen ausmache, ist laut Jahnn/ Harms das Wissen um Geburt und Tod, an denen sich ja auch bei Bataille die ersten Riten entzündeten und den Menschen aus der unmittelbaren Übermacht des Naturzusammenhanges heraustreten lassen. Mit diesem Wissen verliert der Mensch in einem zweiten Schritt die Bestimmung, die das Tier von Natur aus besitzt: *"Die Ruhe, die wir uns einbilden, ist eine scheinbare. Wir überwinden weder das Wissen um unsere Geburt noch die Furcht vor unserm Tod. Es wird nicht gehnt, aus welchen Quellen wir leben, warum wir sind, warum wir uns wandeln."* (SI,35) Dieses Wissen ist spezifisch menschlich: *"Uns Menschen ist es nicht vergönnt, allein im Fleische selig zu werden, denn wir wissen, daß wir geboren sind und daß unsere Vorfahren begraben wurden. Dies Wissen haben wir in Worten niedergelegt, in Gebärden, in Stein."* (SI,36)<sup>48</sup> Wer dieses Wissen hat und sich ihm *"verpflichtet"* (SI,36)

---

<sup>46</sup> Gerd Bergfleth, Die Religion der Weltimmanenz. In: Georges Bataille, Theorie der Religion. München 1997, S.213. Vgl. dazu das Einleitungskapitel aus Batailles Religionstheorie mit dem Titel 'Animalität', op.cit.S.19-25

<sup>47</sup> Georges Bataille, Theorie der Religion. S.49

<sup>48</sup> Wie Bataille ist auch für Jahnn dieses spezifisch menschliche Verhältnis zum Tod bereits für früheste Naturreligionen grundlegend, denn: *"Es ist unmöglich anzunehmen, daß Menschen, die Sonne Mond und Himmelsgewölbe sahen, Wasser Steine Bäume Tiere mit der Inbrunst einer, vielleicht grausamen, Brüderlichkeit, erfaßten, den eigenen Tod und den der Geschöpfe ohne Empfindung oder Rührung hingenommen hätten, sozusagen gedankenlos. Auf allen Wegen marschieren die Beweise, daß diese*

fühlt, der gerät in Widerspruch zur profanen Welt der Zwecke. Aufgabe muß es deshalb sein und Ziel der Religionsgründung, das Wissen um das, was in keinem Zweck aufgeht, ernst zu nehmen; das Wissen um die *"Elemente, die [...] hinüber reichen zu den Dingen, die ein Gegenbild im Ewigen haben"* (SI,36); einem Wissen, auf das Jahn die Glaubensgemeinde Ugrino nicht weniger als seine frühen literarischen Texte wie auch seine halbfictionalen Tagebücher verpflichtet. Das ist nicht eben konkret, meint aber, daß die Zwecke-Welt überschritten werden soll hin zu dem, was das Bewußtsein zugleich weckt und verstört. Das, was kein Tier hat und kann. Mit viel späteren Worten und deutlich: *"Der Mensch unterscheidet sich vom Tier einzig dadurch, daß er den Tod kennt und des Verbrechens fähig ist"* (SII,396). Das Bewußtsein, das nicht über die zweckgebundene Vernunft hinausgeht, entzündet sich, da wie dort, am Tod und an der Verletzung der geschützten Welt. Ziel dieser Bewußtwerdung und Bewußtmachung aber ist in einem dritten Schritt - und das ist ebenfalls zugleich das entscheidende Stichwort für die frühen Dramen Jahnns - die Rückkehr zu den *"einfachsten Dingen"* (SI,30), zu den *"einfachsten Beziehungen"* (SI,39) auf einem allerdings *"verworrenen Weg"* (SI,34), der den Menschen mit dem Tier über die doppelte Negation verbindet: auf dem Weg der Überschreitung. Denn, wie Hans Jürgen von der Wense einmal bemerkt: *"Im Grunde ist alles einfach"*, und Bataille wird nicht müde zu betonen, die Transgression, ja *"alles"* weise *"auf die Rückkehr zur verlorenen Einfachheit."*<sup>49</sup>

So verbindet Jahn mit Bataille noch die anthropologische Konzeption, die Jahn später zusehends biologisch und hormonologisch uminterpretieren wird; und beide denken den spezifisch menschlichen Zugang zum Ganzen der Welt in einem Dreischritt-Modell, das Jürgen Habermas als *"von biblischer Einfachheit"*<sup>50</sup> apostrophierte. Auch dieses Modell läßt sich im Signet vom Meeres-Tor wiederentdecken: der Ausgang von der ursprünglichen (animalischen, naturhaften, meerischen) Indifferenz, die durch den Menschen in zwei voneinander geschiedene Bereiche um den Preis der Unmittelbarkeit aufgespalten wird und nur in der Überschreitung wiedergewonnen werden kann. Beide, Jahn und Bataille, sind in der frühen Zeit der Überzeugung, daß nur eine *"neue Ordnung der Dinge"* eben als Gründung einer neuen Religion diese Transgression verbürgen und ins Leben zurückholen kann, und beide werden später von der institutionellen oder geheimbündlerischen Resakralisierung der Welt zugunsten der Kunst Abschied nehmen. Die Kunst aber wird die Aufgabe haben, das ganz Andere in eben den *anthropologica* zu imaginieren, die Bataille als zentrale *menschliche* Erfahrungen herausgearbeitet hat: im Tod, in der Gewalttätigkeit, die die Verwesung bedeutet, und in der Erotik. Jahn wird

---

*Wendung aller Formwandlung der Existenz ihnen höchst bedeutsam, rätselhaft, furchterregend, aber auch Erkenntnis weckend war."* 'Germanische Rundbauten in Dänemark, 2.Fassung', SI,849

<sup>49</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.89

<sup>50</sup> Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne. S.270

das viel später in 'Mein Werden und mein Werk' in die programmatischen Worte fassen: *"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."* (SII,20)

Diese "neue Ordnung der Dinge" hieß in den Phantasien des jungen Hans Henny Jahnn zunächst Ugrino, Kastell Ugrino; es entstand auf dem Papier, in den frühen Dramen als ein Refugium und Bollwerk gegen die Zeit, wurde dann zur Phantasmagorie der Flucht nach Norwegen vor dem ersten Weltkrieg, entfaltete im Hotel Vangen in Aurland auf weißen Blättern sein architektonisches, orgelbauerisches, dramatisches Konterfei - *"Rund herum auf Blättern, in Dramen, auf Zeichnungen hab ich's bei mir liegen."* (BI,154; 17.Mai 1917) - und führte zur Gründung der Glaubensgemeinde Ugrino 1919. Ugrino sollte die soziale Institution sein, die mit der religiösen Revolte ernst machte. Jahnn in den Gesprächen mit Walter Muschg: *"Dies ist die Einleitung. Sie 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."* (G,112) Ein unmögliches Unternehmen: *"Ich glaube nicht, daß in dieser Zeit noch etwas so Phantastisches, so gegen die Ordnung dieser Welt Gerichtetes unternommen worden ist."* (G,117)

## B Ugrino

*"Bedenken Sie, daß ich mich jahrelang dem Gedanken von Ugrino ausschließlich gewidmet habe."*

Hans Henny Jahnn, Gespräche mit Walter Muschg

Mit der Gründung der Glaubensgemeinde Ugrino unternahm Jahnn den Versuch, aus der rechtlosen und verschwörerischen Organisationsform des *Bundes* oder *Geheimbundes*<sup>51</sup> herauszutreten und die Option aufs Heilige als Macht der Überschreitung im Gewebe der Gesellschaft direkt zu verankern; besser noch: zu institutionalisieren. Ugrino sollte im Corpus eben jener Gesellschaft installiert werden, die vier Jahre lang bewiesen hatte, daß ihr wirklich nichts heilig war. Die Gründung der Glaubensgemeinde richtete sich gegen die Katastrophalität einer restlos desakralisierten und rationalisierten Gesellschaft, deren technisches Destruktionspotential im Weltkrieg I aufgebrochen war. *"Es handelt sich um die Wirklichkeiten Ugrinos, darum, ob ein Geschaffenes entsteht, das mit der Schöpfung in Einklang steht, eine Überhöhte Wirklichkeit, die Abkehr hält von der mordenden Wirklichkeit Europas"* (BI,215), so Jahnn in einem Brief von 1924. Die institutionalisierte, ja ordensähnliche Rückkehr in die intime Beziehung zur Schöpfung, die Ugrino anzielte, war dabei konstitutiv an die Schaffung und Bewahrung von Kunstwerken gebunden und an ihr die einzelnen Künste überschreitendes Zusammenspiel. Die Religionsstifter-Trias, die aus Jahnn, Gottlieb Harms und Franz Buse bestand, sah denn auch vor, daß die Leitung Ugrinos Sache schaffender Künstler sein müßte, und daß Architektur, Musik, Bildhauerei, Dichtkunst und Malerei zusammen zu regieren hätten. In den Künsten dachte sich Jahnn das Heilige aufbewahrt, das zugleich über die Künste hinausführen und das ganze Leben der Glaubensanhänger umgreifen sollte.

Sich als (kunstgegründete) Religionsgemeinschaft, zu etablieren und zu institutionalisieren, mußte zuerst heißen, sich nach außen gegen die Profanität des Weimarer Alltags abzugrenzen, tragfähige Strukturen zu entwickeln, in denen sich das religiöse Leben entfalten konnte, das Leben der Gemeinschaft nach innen zu differenzieren und vor allem eine Lehre auszubilden, die imstande sein mußte, die Mitglieder zu einen. In seiner inneren und äußeren Strukturierung muß der Analyse also sichtbar werden können, sofern sich Ugrino mit Recht als eine Religionsgemeinde bezeichnete, was denn ihre Gründer als das Profane ausmachen zu können glaubten, das in ihrer Gegenwart so übermächtig viel Platz beanspruchte, mit welchen Regeln und

---

<sup>51</sup> Vgl. Verfassung. SI,57; BI,82; FS,257; vgl.auch BII,1111,1153-1156. Möglich, daß die Idee eines anti-staatlichen Geheimbundes sich auch in der Auseinandersetzung mit Döblins 1912 verfaßtem, 1916 publizierten Geheimbund-Roman 'Die drei Sprünge des Wang-lun' entwickelt (vgl.BI,123; BII,778; SII,250).

Ordnungen sie sich von dieser Profanität absetzen zu können hofften und endlich welcher Art Sakrales sie wieder in das gesellschaftliche Leben einzuführen sich vorgenommen hatten, das da den sozialen, ökonomischen, sensitiven und emotionalen Verfall der politischen Gegenwart aufzufangen in der Lage sein sollte.

### B.1. Die Glaubensgemeinde

I

Um also im ersten Schritt Ugrino *nach außen* gegen die gesellschaftliche Realität der Nachkriegszeit abzugrenzen, betrieb die Gründungsgruppe den Erwerb von Landeigentum. Am Flidderberg südlich Hamburgs am Nordrand der Lüneburger Heide sollte der erste Sakralbezirk errichtet werden; eine großangelegte urban-architektonische Abkehr von den politischen Wirren der Nachkriegsgesellschaft hin in eine "*paradiesische Urlandschaft*" (G,138), deren archaische Kargheit die antizivilisatorische Stoßrichtung Ugrinos unterstreicht; ein Projekt zugleich, das schon beim Landkauf an der Bauernschläue scheitern sollte, statt geplanter zehntausender von Glaubensanhängern nie mehr als einhundert Mitglieder aufweisen konnte und anstelle monumental geplanter Kultanlagen und bautechnisch weitgereifter Sakralgebäude die eigenen hohen Ansprüche auf die Größe einer Heidekate in Eckel einschränken mußte. Zugleich entwarf die Trias Jahnn, Harms und Buse unterschiedliche Gründungstexte, die die Einrichtung, das Ziel und den organisatorischen Aufbau der Gemeinde proklamieren sollten. Es geschah dies weniger, wie vielleicht zu erwarten wäre, in der Form zeitüblicher Künstlermanifeste, als vielmehr entweder in Form fortifikatorischer Texte, die mit pedantisch ausformulierten Paragraphen den neuen Glauben in Gesetzesform zu fixieren versuchten - so in den beiden Grundsatzschriften 'Verfassung und Satzungen der Glaubensgemeinde Ugrino' und in den 'Bestattungsbestimmungen' -, oder in Form von "*Traktat*" (SI,19) und '*Verkündigung*' (vgl.SI,45), die wie in Gebeten litaneihaft mit "Eidesformeln" anhoben und wie Glaubensbekenntnisse aufs Nachsprechen drängten<sup>52</sup>: die Option auf Sakralität ist hier bis in den hymnischen Tonfall hinein überdeutlich. Schon die Überschrift des ersten Gründungstextes lautet 'Approbationsurkunde A' und bezieht sich damit explizit auf die Tradition kirchenrechtlicher Dogmatik.<sup>53</sup> Jahnn beerbte zur Ausstattung seiner Religion bereits in Aufbau und Sprache der grundlegenden Texte die

---

<sup>52</sup> Vgl. Jürgen Hassel, Die Komposition. S.43ff.

<sup>53</sup> Vgl. Hengst/ Lewinski, Ugrino. S.85

Formen traditioneller christlicher Sakralität, wenn er sie dann auch stets "in ketzerischer Manier"<sup>54</sup> abwandelte oder gar mißbrauchte. Die Option aufs Heilige ist klar und die Abgrenzung gegen profane Texte schlägt sich noch im Wortlaut nieder.

Der Begriff der 'Approbation' weist aber noch weiter, meint er doch die durch das bischöfliche Ordinariat abgezeichnete Druckzulassung von Büchern, nachdem sie auf ihre Stellung zum Dogma hin zensuriert und eben 'approbiert' sind. Jahnn, Harms und Buse sprachen sich mit dem ersten Gründungstext das Recht auf die Selektion fortan absolut verbindlicher künstlerischer Werke zu und erklärten es zur vorrangigen Arbeit, *"daß eine Verfassung, ein Kanon der Gesetzmäßigkeit der Künste und des Lebens, vor allem aber der Baukunst, Musik und Bildhauerkunst ausgearbeitet werden wird, der für die Errichtung und Aufnahme aller Werke in dieser Gemeinsamkeit als maßgebender Prüfstein gehandhabt wird, und werden muß."* (SI,45f.) In der Verfassungsschrift mit dem Titel 'Verfassung und Satzungen der Glaubensgemeinde Ugrino', die als erste gedruckte Schrift in den 'Kleinen Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino' 1921 erscheint, wird das Recht auf die Kanonisierung schließlich zementiert: *"Der Akt der Approbation und Kanonisierung ist das höchste Recht und die höchste Pflicht der Oberleitung. In ihm manifestiert sie sich. Approbation und Kanonisierung, sobald sie von allen amtierenden Oberleitern gebilligt sind, sind unwiderruflich."* (SI,74) Der Akt der Kanonisierung aber, der in allen Schriften um Ugrino eine entscheidende Rolle spielt und schließlich dafür sorgen sollte, die *"Bausteine der Schöpfung zusammen[zu]tragen"* (SI,138), ist nach Roger Caillois der *actus purus*, mit dem Geheimgesellschaften, Bruderschaften oder religiöse Orden sich gegen die rein rechtliche und additive Zusammenfassung isolierter Einzelinteressen, wie sie die bürgerliche Gesellschaft auszeichnet, nach innen und zu "dichteren" Gemeinschaften zusammenschließen. Das erklärt - nochmals - die große Bedeutung, die Jahnn dem von ihm entworfenen Ugrino-Siegel beimaß, besiegelte es doch eben die kanonisierten Werke der Glaubensgemeinschaft.

Die Trennung vom Parlamentarismus der Weimarer Republik wurde denn auch konsequent verfolgt. Über die Absichtserklärung der Approbationsurkunde hinaus wurde mit der Verfassungsschrift der Versuch unternommen, nach §137 der Weimarer Verfassung von 1919 als öffentlich-rechtliche Körperschaft und als autonome Religionsgemeinschaft anerkannt zu werden, um sich als Institution festzusetzen. Ugrino erfüllt den Begriff einer Institutionalisierung des Religiösen, faßt man sie so weit und unbestimmt und etwas skurril wie der Religionswissenschaftler Kurt Goldammer: "Institutionalisierung bedeutet Anstaltlichkeit im Sinne einer besonderen organisierten Heilanstalt, die irgendwann und irgendwie gestiftet ist, und die sich von der allgemeinen politischen und sozialen Organisation abhebt, die eine gewisse Exklusivität verkörpert, ja

---

<sup>54</sup> Hengst/ Lewinski, Ugrino. S.85

die vielleicht sogar zur Arkandisziplin neigt. Rechtlich gesprochen: die Religionsgemeinschaft ist von vornherein etwas Ähnliches wie eine Körperschaft<sup>55</sup>. Eine solche Institutionalisierung erlaubte der Glaubensgemeinde im Rahmen der Weimarer Verfassung, von ihren Mitgliedern Kirchensteuern einzuziehen und eigene Bestattungen vorzunehmen. Konsequenz also, daß der Verfassungsschrift 1922/23 die "Bestattungsbestimmungen" angehängt wurden.

Aber diese verfassungsrechtliche Anerkennung bedeutete noch mehr: Sie dokumentiert den Versuch, nicht schlicht und im freien Raum alternative Lebensformen zu entwickeln und zu erproben, sondern einen sakralen Raum zu erschaffen, der zugleich von der Gesellschaft anerkannt wird und sich doch von ihr absetzt. Es ist der Versuch, offiziell eben die Grenze zu ziehen, die *der* ziehen muß, dem es nicht um Alternativen, sondern um die *Überschreitung* geht; er zeugt von dem Bewußtsein des Konnexes von Grenze und Grenzüberschreitung als *conditio sine qua non* der Religion. Und nur deshalb war Ugrino, wie Heinrich Lewinski zu Recht betont, ein "Unikum innerhalb der zeitgenössischen Landschaft von Gesamtkunstwerken, Künstlergruppen und Glaubensvereinigungen"<sup>56</sup>.

Die *Differenzierung nach innen* war in Fragen der religiösen Stellung hierarchisch nach Weihegraden, in Entscheidungsfragen autoritär organisiert. Eine *Oberleitung* genannte, bis zu sieben Oberleitern umfassende Künstleroligarchie schrieb sich über die Kanonisierung die Kompetenz und das Recht zu, durch die Partizipation an absoluten, allein in den Künsten aufbewahrten und ewigen Gesetzen Kunstwerke zu erkennen, zu bewahren, ihre Restaurierung oder ihre Publikation zu beschließen und selber Kunstwerke zu schaffen. Diesen Werken wurde die Approbation erteilt. Sie galten für die Gemeinschaft als religiös und ästhetisch verpflichtend, unangreifbar, unhinterfragbar und undiskutierbar. Ihnen gegenüber zählte nur, wie es in der 'Approbationsurkunde-A' heißt, die "*Pflicht vor dem unbestreitbar Erhabenen*" (SI,44). Die Künstler rückten in die Nachfolge christlicher Heiliger; ihnen konnten im Stile der katholischen Kirche "*Kapellen oder Kirchen*" (SI,62) geweiht werden. Frauen waren zur Oberleitung nicht zugelassen. Dieser männlichen Künstler-Priester-Heiligen-Kaste gegenüber stand die Gemeinde der Mitglieder, die sich nochmals stufenweise in *Wissende* und *Willige* auseinanderfalteten, je nachdem, in welchem Maße der Einzelne sich von den gesellschaftlichen Konventionen und Verbindlichkeiten hatte lösen können. Initiatorische Riten kannte Ugrino - erstaunlich genug für eine Religion unterm Zeichen der Überschreitung - nicht; ein quasi formloser "Willigkeitsantrag" und die damit verbundene Zustimmung zum

---

<sup>55</sup> Kurt Goldammer, Die Formenwelt des Religiösen. Stuttgart 1960, S.402

<sup>56</sup> Hengst/ Lewinski, Ugrino. S.10

Jahresbeitrag genügte. Es galt vor allem, wie es in der Verfassungsschrift mit leerer Emphase heißt, "*sich im Entscheidenden zu entscheiden*" (SI,85).

Recht der Mitglieder war allein die Partizipation und dienende Zuträgerarbeit an den kanonisierten Sakralwerken. Ihre Aufgabe sollte es sein, durch Geld und Arbeit an der Realisierung der kanonisierten Projekte, also primär an der internationalen Errichtung von Kultstätten mitzuwirken. Hier sollten die kanonisierten Kunstwerke zur Aufführung und Darstellung gelangen; hier sollten die kanonisierten Statuen Franz Buses in den kanonisierten Sakralbauten Jahnns stehen; hier sollte die Ugrinosche Orgelmusik zum Klingen gebracht und die Jahnnschen Theaterstücke inszeniert werden. Diese Kultstätten nannte Jahnns wiederum in der Spur traditioneller christlicher Sakralität *Kirchspiele*.

Das unterscheidet Ugrino vom Weimarer Bauhaus, das bis zur Dessauer Hochschüleröffnung 1925 ja bekanntlich auch die hierarchische Stufung in Meister, Jungmeister und Lehrlinge kannte, sich dafür, wie auch Ugrino, an den mittelalterlichen Geheimorganisationen der Bauhütten orientierte, und als höchstes Ziel ebenfalls eine interdisziplinäre Handwerks- und Künstlergemeinschaft durch die einheitsstiftende Macht der gemeinsamen am ebenfalls sakral denotierten "großen Bau"<sup>57</sup> gründen zu können hoffte. Denn in der Ugrino-Verfassung waren die Mitglieder nicht als Lehrlinge, als selbst schöpferisch begabte Auszubildende gedacht, sondern als diejenigen, die die approbierten Werke nur zu realisieren hätten. Nicht Ausbildung, sondern Ausführung und Finanzierung sollte ihr Teil sein. Deshalb waren auch die Schulen, die für die Gemeinde geplant waren, rein den reproduktiven Künsten vorbehalten: Schauspielschulen, Musikunterricht und Bauhütten.

Zwischen die Oberleitung und die Gemeindemitglieder eingeschaltet war eine Beamtschaft, die aus bezahlten und nicht religiös der Gemeinde verbundenen oder aus freiwilligen und unbezahlten Glaubensanhängern rekrutiert werden sollte. Sie stellte die Kantoren, Organisten, Lektoren, Architekten, Instrumentenbaumeister, Gußmeister, Glasmaler, Lehrer und Theaterleiter (vgl.SI,79), denen die sachgemäße Ausführung der Gemeindeprojekte übertragen werden sollten. Alle höheren Beamte sowie die Oberleitung waren verpflichtet, Amtskleidung zu tragen, die nach Stellung des Trägers in Farbe und Form differenziert war. Sie unterstreicht, wie das ganze Zeichensystem Ugrinos, den hierarchischen Aufbau der Gemeinde und grenzt zugleich den Träger asketisch-mönchisch gegen die soziale und politische Umwelt ab. Die Intention auf Sakralität ist also noch am Kragen erkennbar, und Walter Heinsius portraitierte Jahnns 1928 im 'Kreis' nach einem Vortrag über Ugrino im Haus Ida Dehmels folgendermaßen: "Er hat einen schwarzen, bis zum Hals eng geschlossenen Kittel an, der ihm etwas inquisitorisch Finsteres geben würde, wenn nicht sein breites Mongolengesicht in

---

<sup>57</sup> Walter Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses zu Weimar 1919. Faksimiliert in: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933. Köln 1990, S.18f.

dämonischer Freundlichkeit erstrahlte."<sup>58</sup> Werner Helwig, der spätere Freund: "Er trat in einer Art von katholischer Laienpriesterverkleidung auf. Alles war schwarz: der Anzug, das Hemd, das den Hals mit einer Borte, nicht mit einem Kragen umschloß."<sup>59</sup> Ebenso sollten auch die Gräber, die keinen Schmuck tragen und nicht mit Namen versehen werden durften, mit Zeichen markiert werden, die die Toten in ihrer Stellung und Funktion innerhalb Ugrinos auswiesen: ein Heptagramm für die höchsten Beamten, ein Pentagramm für die hohen und ein Tetragramm "*auf alle übrigen Grabstätten*" (SI,106). Allein den Oberleitern war eine individuelle Gravur der Grabplatte erlaubt: ein Zeichen im Stil der Steinmetzsignierungen mittelalterlicher Bauhütten. Daß für die Todesfeiern nur kanonisierte Musiken erlaubt waren, versteht sich von selbst.

Auch der Oberleitung unterstellt, aber gegen diese hierarchische Vertikalität quasi horizontal ausdifferenziert, waren die rechtlichen, verwaltungstechnischen, repräsentativen und finanziellen Ressorts angeordnet. Die *Hauptanwaltschaft* sollte die Rechte als auch die ethische und ästhetische Rückpolsterung der kanonisierten Werke *nach außen*, in der Profanwelt vertreten. Publikationen, wie sie dann in den 'Kleinen Veröffentlichungen' entstanden und in vier Heften 1921-1922 erschienen, waren zu diesem Zweck geplant. Die *Sachverwaltung* kümmerte sich um die finanziellen Angelegenheiten der Religionsgemeinschaft, vom Veto bei Verschwendung von Mitteln oder Veruntreuung über die Ausschreibung von Stellen bis zur Finanzierung von Konzerten und kulturellen Veranstaltungen. Schließlich sollte ein *ordentliches Kapitel*, dem Vorsitz der Sachverwaltung zugeteilt, den Verwaltungsbetrieb übernehmen. Das *außerordentliche Kapitel* hatte über die einzige vorstellbare Rechtssache der Gemeinde zu entscheiden, über die Frage der Absetzung, sprich *Entwürdigung* eines Beamten. Strafrechtliche Vergehen hatten für den religiösen Stand keine Folgen. Juristische Rechtstatbestände konnten also durch das Gewaltmonopol des Staates durchgesetzt werden, nicht aber ein Ugrino-Mitglied in seiner religiösen Stellung *entwürdigen*.

Endlich waren Schulen und Internate für die Kinder der Mitglieder geplant, Stipendien sollten vergeben werden und eine eigene Polizeitruppe sollte für den Schutz der kanonisierten *sacra*: Kirchen, Skulpturen, Orgeln, sorgen. Pferde sollten auf den Weiden grasen.

Außerdem war die Sachverwaltung zum Landerwerb bestimmt, um im Stile traditioneller klösterlicher Selbstversorgung durch primär agrarische Bewirtschaftung eines Teil des Unterhaltes der Gemeinde zu leisten. Die weitere finanzielle Versorgung dachte man sich bald gesichert durch die *Patronatsabgaben* der Mitglieder, durch Mäzenen und Spenden (steuerlich absetzbar).

---

<sup>58</sup> Walter Heinsius, Abend im Dehmel-Haus. In: Der Kreis 12 (1928), S.725

<sup>59</sup> Werner Helwig, Die Parabel vom gestörten Kristall. Mainz 1977, S.11. Die Einführung der Amtstracht ist ein weiteres antiprotestantisches, gleichwohl traditionell religiöses Element in der Ugrino-Religion. Zwingli hatte die Amtskleidung streng verworfen und Luther trug der Doktorrock.

Walter Hölscher erkannte 1922 in dieser inneren und äußeren Anlage des Jahnnschen Projektes, das die Kultur in den Kult zurückzuverwandeln sich vorgenommen hatte, die erstaunlich große Linie: "Was von der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino bis jetzt in die Öffentlichkeit gestellt wurde, atmet das Gleichmaß einer heftig und konsequent vertretenen Gesamtrichtung [...]; jedes Einzelding fügt sich willig dieser Richtung, verrät in seiner bestimmenden Form die gleiche Herkunft. Dies alles ist ein Beginn; das Vollbringen des großen Gesamtwerkes fordert den hingebenden Willen von Tausenden."<sup>60</sup> Die Konsequenz, mit der dieses Projekt durchdacht wurde, ist tatsächlich erstaunlich; aber zu Konsequenzen kam es nicht. 1928 brach das Finanzierungssystem unter den "*Prankenschläge[n] der Ökonomie*" (Bl,801) endgültig zusammen; die Institution schleppte sich um 1931 mit noch ungefähr zehn Mitgliedern und dem Plan eines Grabstättenfonds dahin. 1933 wird Ugrino aufgelöst, 1935 von den Nationalsozialisten verboten.

Der Grund des wirtschaftlichen Zusammenbruchs ist damit nur äußerlich bezeichnet. Er liegt wohl in dem ausschließlich charismatischen Zusammenhalt begründet, dem Ugrino *in personam* Jahnns huldigte. Charismatische Herrschaft aber stützt sich - und dafür ist Ugrino ein Paradebeispiel - nach der Erkenntnis von Max Weber in 'Wirtschaft und Gesellschaft' ökonomisch ausschließlich auf Spenden und Geldmittel, die nicht durch Arbeit erworben sind. Nur aber, wenn eine solch charismatisch konsolidierte Sozialität den Versuch unternimmt, diese ihre Wirtschaftsfremdheit im Prozeß einer Veralltäglichen und partiellen Angleichung an stabile wirtschaftliche Strukturen zu suchen, die ihr ökonomisches Fundament sicherstellen, kann sie sich als charismatische Institution resp. als Glaubensgemeinde *auf Dauer* behaupten. Ugrino und seine Initiatoren scheinen aber einen solchen Versuch erst gar nicht in Erwägung gezogen zu haben. Die Spendenmittel jedoch waren schnell verbraucht und flossen reichlich in den trockenen Sand der Lüneburger Heide.

## II

Versuchte Jahnns Ugrino innerhalb der Weimarer Gesellschaft als Religion zu verankern und der avisierten sakralen Erfahrung einen umgrenzten und streng geregelten Raum zu begründen, so sollte Ugrino in diesem Akt zu aller erst gegen die bestehende Gesellschaft *als Gesellschaft* abgesetzt werden. Darauf verweist bereits die Bezeichnung als *Glaubensgemeinde*: Ziel ist nicht nur die Gründung einer Religion als Religionslehre, sondern darüber hinaus die Entfaltung einer anderen Sozialität auf dem Boden der

---

<sup>60</sup> Walter Hölscher, Von religiöser Kunst. Kultische Kunst / Anmerkungen zum Werk Hans Henny Jahnns und der Glaubensgemeinde Ugrino. In: Freideutsche Jugend. 8.Jg., Hamburg 1922, S.120

Religion, die Konstituierung einer Gemeinde oder *Gemeinschaft*.<sup>61</sup> Jahnn unterstreicht in einem Brief aus dem Jahr 1932 diese soziale Perspektive als Ziel seiner religiösen Intentionen in aller Deutlichkeit: "*Sie haben mir die schwer zu beantwortende Frage nach der ganzen Arbeit der Glaubensgemeinde UGRINO gestellt. Voraus möchte ich eine Erklärung setzen. Streichen sie einmal das Wort Glaubensgemeinde aus Ihrem Bewußtsein und setzen Sie an die Stelle das Wort Gemeinschaft, dann bin ich sicher, daß ich wenigstens einiges getan habe, um eine mögliche Verwirrung zu beschränken.*"<sup>62</sup>

Ferdinand Tönnies hat exakt diese Gegenüberstellung von Gemeinschaft und Gesellschaft zu Titel und Thema seines gleichnamigen Buches gemacht, das zwar schon 1887 publiziert wurde, größere Aufmerksamkeit aber erst zwischen 1912 (2.Auflage) und 1922 (5.Auflage) - also unmittelbar in der Konstituierungs- und Gründungsphase Ugrinos - erlangte. Gesellschaft, so legt Tönnies den allgemeinen Sprachgebrauch des Wortes aus, bezeichnet die schlichte Addition isolierter Individuen, die sich zu Zweckverbänden zusammenschließen, Waren produzieren und tauschen und als allgemeines Äquivalent das Geld besitzen; Inbegriff der Gesellschaft ist die Stadt. Gemeinschaft dagegen bezeichnet alle Beziehungen, deren Intimität ihr Paradigma in der Familie findet und einen irgend organischen Zusammenhalt der Mitglieder meint. Auch hier hilft der Sprachgebrauch, die Bedeutungsopposition evident werden zu lassen: "Ebenso wissen wohl die Getrauten, daß sie in die Ehe als vollkommene Gemeinschaft des Lebens (*communio totius vitae*) sich begeben; eine Gesellschaft des Lebens widerspricht sich selber. [...] Gemeinschaft der Sprache, der Sitte, des Glaubens; aber Gesellschaft des Erwerbs, der Reise, der Wissenschaften. So sind insbesondere die Handelsgesellschaften bedeutend; wenn auch unter den Subjekten eine Vertraulichkeit und Gemeinschaft vorhanden sein mag, so kann man doch von Handels-Gemeinschaft kaum reden. Vollends abscheulich würde es sein, die Zusammensetzung Aktien-Gemeinschaft zu bilden. Während es doch Gemeinschaft des Besitzes gibt: an Acker, Wald, Weide. Die Güter-Gemeinschaft zwischen Ehegatten wird man nicht Güter-Gesellschaft nennen. So ergeben sich manche Unterschiede."<sup>63</sup> Die Gemeinschaft produziert im Gegensatz zur Gesellschaft allein für sich selbst, bestimmt den Arbeitsprozeß als Ganzen und benötigt keinen Tausch: "*Nihil hic emitur, omnia domi*

---

<sup>61</sup> "Gemeinschaft" als Ziel sozialer Bewegung ist ein Topos, ja Schlagwort des Expressionismus. Programmatisch etwa in Martin Bubers gleichlautendem Aufsatz von 1919, der mit den Worten beginnt: "Ein große Begierde nach Gemeinschaft geht durch die Seelen seelenhafter Menschen in diesem Lebensaugenblick der abendländischen Kultur", und fährt fort: "Es gilt die Befreiung des wirklichen Lebens zwischen Menschen und Menschen. Es gilt die Wiedergeburt der Gemeinde. Der Ortsgemeinde, der Genossenschaft, der Kameradschaft, der religiösen Einung." (In: Thomas Anz und Michael Stark (Hg.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente*. Stuttgart 1982, S.260) Denkbar, daß Jahnn, dem Jürgensen Bubers 'Ekstatische Konfessionen' nach Aurland sandte, dieser Aufruf bekannt war.

<sup>62</sup> Jahnn an Ludwig Beuerle, 29.6.1932 [SUB Hamburg]

<sup>63</sup> Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt 1979, S.4f.

giguntur" - Nichts wird gekauft, alles im Haus erzeugt, ist erste Devise. Der οίκος, das HAUS, speziell das Bauernhaus ist Zentrum der Gemeinschaft als Einheit aller Lebensalter, als Ort der Verteilung von Wissen und Aufgaben, als Rahmen der gemeinschaftlichen Arbeit, als Schaltstelle der symbolischen Zuweisung des Platzes durch den Feudalherren, den Patriarchen oder den Priester an der Tafel, an der alle sich zum gemeinsamen Mahl treffen. Ist die kleinste Zelle der Gemeinschaft die Familie, so findet sie ihr kollektives Ideal an der religiösen Körperschaft; "die religiöse *Gemeinde*: diese zugleich der letzte und höchste Ausdruck, dessen die Idee der Gemeinschaft fähig ist."<sup>64</sup>

Keine Frage: Ugrino erfüllt dieses agrarische, patriarchal-feudale Ideal recht eindeutig. Ein Versuch, mit der klösterlichen Abgrenzung gegen die Gesellschaft im Kirchspiel, mit der Aufhebung des Privateigentums, mit dem Rückzug auf Landwirtschaft und Spende, mit der hierarchisch-priesterlichen Organisation und mit der Einigung der Mitglieder an heiliger Stätte eine Gemeinschaft zu stiften, die die äußerliche und additive Trennung der Individuen moderner Produktionsgesellschaften überwindet. Möglich auch, die starke Option Jahnns auf das Haus in diesem Zusammenhang zu lesen; denn das Haus, das er in den frühen Schriften immer wieder beschwört - "*Wir müssen es noch einmal zu einem eigenen Haus und einem Schiff bringen*", heißt es im November 1913 (FS,212), und: "*Ich wünsche mir einen Hund und ein Pferd und ein Haus, darin ich wohnen kann. Ich und die Freunde. - Und Wiesen und Wald und Heide ringsum*" im Dezember 1915 (FS,539) -, wird endlich mit dem Projekt Ugrino in direkten Zusammenhang gestellt: das Haus ist der Inbegriff der Religion, wie die Religion das Gemeinschaftswesen des Hauses als sakrale *communitas* lesbar macht. "*Da sind die hunderten Zettel und Bogen, die ich mit Strichen bemalte. - Ich kann nicht ohne Haus sein. Der Gedanke, daß ich keins habe, keine Orgel, keine Grabkapelle, entwurzelt mich mehr als alles andere. - Ich habe die Welt aufgegeben, ich habe das Königreich aufgegeben, nicht aber Ugrino und Ingrabanien.*" (BI,134) Kurz: "*Wir werden also alles selbst machen müssen: Unser Haus und die Kirche.*" (FS,272)

Ein sicher restaurativer Versuch, ein Versuch, die Hauswirtschaft wieder zu Ehren zu bringen, aber doch ein Versuch, der deutlich die Defizite der bürgerlichen Gesellschaft hervortreten läßt: Arbeitsteilung, Atomisierung des Individuums, partikuläre Beanspruchung seiner Fähigkeiten, Verlust des religiösen Sinns unter der Ägide der Entzauberung. Dagegen ist Ugrino eine Gemeinschaft, die nichts als sich selbst meint: ein existentieller Bund, der sich deshalb vorab gegen jeden Zweckverband definiert und das ganze Leben des Menschen umgreift: "*Wir wollen das Leben nicht in Episoden auflösen, wir meinen es als Ganzes, wir wollen eine Arbeit von jedwedem, die sich als Werk erschließt, nicht als Unnützlich.*" (SI,257)

---

<sup>64</sup> Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*. S.20

## III

Die Volte Ugrinos gegen Profanität als Form der Subordination unter Zwecke wird endlich noch dadurch unterstrichen, daß die Oberleitung der Gemeinde als *Männerbund* konzipiert war: Organisiert, verwaltet, geschaffen, entschieden und kanonisiert wurde nur von Männern. Frauen waren von den Spitzenpositionen der Vereinigung, wie erwähnt, grundsätzlich ausgeschlossen - ein Umstand, den Ugrino mit einem Großteil der historischen Religionen bis hin zum Katholizismus nicht weniger teilte als mit Batailles Geheimgesellschaft 'Acéphale', mit der Architekturklasse des Bauhauses, mit der Bar des Plaza-Hotels New York oder mit den *peñas*, den literarischen Zirkeln Spaniens um 1920.

Die Ugrino-Verfassung begründet diesen Ausschluß lapidar mit dem Umstand, Frauen würden nicht zur Oberleitung zugelassen, weil sie Kinder gebären könnten (§18n). Eine unangenehme Begrenzung, die aber doch die Absetzbewegung Ugrinos konturiert und das Bild der Frau im literarischen Werk Jahnns weiterhin präformiert: als Repräsentantin des Lebens, das auf die Erhaltung ausgerichtet ist, wird die Frau der Familie, der Gesellschaft, der Fortpflanzung und der Reproduktion der Individuen zugeordnet. Ihre Sexualität wird als rein reproduktive Sexualität verstanden. Für Jahnns ist die Frau der gesellschaftlichen Nützlichkeit verbunden; sie unterstellt das menschliche Leben der Erhaltung der Gattung. Damit aber wird deutlich, warum Ugrino als Männerbund konzipiert ist. Wenn auch die Festschreibung der genitalen und reproduktiven Sexualität auf die Frau ein unannehmbarer biologischer Fehlschluß ist, wird doch die Opposition zu den Gesetzen der Gesellschaft evident: Ugrino soll der Ort eines Sakralen sein, das sich der Nützlichkeit verweigert und dem Utilitätsgebot der Gesellschaft als Gesetz ihrer Reproduktion zuwiderläuft.

Das wird noch greifbarer, wenn man sich die um 1920 kurrente Diskussion um den Männerbund vor allem in den Schriften Hans Blüher vergegenwärtigt. Denn Blüher hat in der 'Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft' von 1917 und in dessen Kurzfassung mit dem Aufsatz über den 'Bund der Geistigen' von 1918 eine neue, definitiv männliche Sozialität gefordert, die sich zu aller erst gegen jede Form des Zweckverbandes abgrenzt. Und unter 'Zweckverband' versteht Blüher wie Tönnies Vereinigungen, die einen beliebigen gemeinsamen Zweck verfolgen, nur in Hinsicht auf diesen Zweck assoziiert sind und den einzelnen nur in seiner Funktion für die Durchsetzung dieses Zweckes bestimmen: das reicht von literarischen Teetischen über Aktiengesellschaften bis hin zu politischen Parteien, insbesondere zur Sozialdemokratie, und kulminiert in der Familie. Dagegen opponiere der Bund und - Blüher beruft sich auf

das berühmte Standardwerk von Heinrich Schurz über die 'Altersklassen und Männerbünde' von 1902 - insbesondere der Männerbund. Gegen alle zweckperspektivierten Gesellschaften, die stets das Individuum nur partikular beanspruchten, vertrete der Männerbund und die ihm spezifische Sozialität die "Gerichtetheit auf den ganzen Menschen."<sup>65</sup>

Denn während in der Gesellschaft der andere rational gefaßt, als Sender und Adressat von Botschaften verstanden und auf "Nützlichkeitskonversation"<sup>66</sup> vereidigt wird, stellt sich die spezifische Intersubjektivität des Männerbundes über die erotische Assoziation ihrer Mitglieder her. Der bürgerlichen Addition von Rechtssubjekten wird ein Bund gegenübergestellt, der sich aus der sprachlosen Verfallenheit ihrer männlichen Bündler herleitet: "Ein Mensch tritt einem zweiten entgegen - und verfällt ihm. Sie sprechen kein Wort und sind sich verfallen. Die Gestalt zweier Menschen ergreifen einander und sind ergriffen von ihrem Wesen."<sup>67</sup> Der irrationale Charakter dieser Intersubjektivität, deren der Reproduktion abgewandte Erotik ihr Urbild im Juvenilen habe, schlage sich statt in Kontrakten in Mythen, Ritualen und Symbolen nieder und verkörpere sich in Kadettenanstalten, im Templerorden, in Onaniebünden und Kneip- und Rauchgemeinschaften: zwecklose Bünde.<sup>68</sup>

Aus dieser Quelle nun speist sich nach Blüher die geistige und allein männliche Kraft, die Dome baut, Symphonien schafft und Sprache findet; ja eine mal Kraft, mal Geist getaufte Gabe, die erst die wahre Wissenschaft hervorbringt, die Individuen zur "Kerngesellschaft" zusammenschließt und endlich gar "das ist, was aus zufälliger Menschen-Gesellung den Staat schafft"<sup>69</sup>. Der Männerbund: nichts anderes als eine erotisch-militärische Avantgarde, eine "Kampfgemeinschaft"<sup>70</sup>, die organisatorisch geradezu durch die Biologie talentiert und in der Form kirchlicher Orden oder militärischer Kameraderien dazu berufen ist, die Staatsgeschäfte erst wahrhaft anzugehen. Der Stoßtrupp einer mannmännlichen Geistigkeit, die sich - in der aggressiv-imperialen Wendung Blühers von 1918 - als Vorhut einer am Horizont sich formierenden "Herrenrasse"<sup>71</sup> zu erkennen gibt und sich endlich anschickt, die Macht zu übernehmen. Umstandslos wird die erotische Verfallenheit nun auf den Staat, der sich offensichtlich unmittelbar aus dem Raucherzirkel ergibt, übertragen. Ziel ist die Bildung einer irrationalen Superstruktur, die sowohl die adoleszente Indefinität als auch die Demokratie weit hinter sich läßt. Dem Staat muß der einzelne verfallen wie vormals dem

---

<sup>65</sup> Hans Blüher, Der Bund der Geistigen. In: Kurt Hiller (Hrsg.): Tätiger Geist! München und Berlin 1918, S.16

<sup>66</sup> Hans Blüher, Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. Stuttgart 1962, S.209

<sup>67</sup> Hans Blüher, Der Bund der Geistigen. S.17

<sup>68</sup> Vgl. Hans Blüher, Die Rolle der Erotik. S.319

<sup>69</sup> Hans Blüher, Der Bund der Geistigen. S.35

<sup>70</sup> Hans Blüher, Der Bund der Geistigen. S.26

<sup>71</sup> Hans Blüher, Der Bund der Geistigen. S.27; vgl.S.49

anderen. Damit wird der Staat von Blüher erotisiert. "Zum Staat gehört die mögliche Belanglosigkeit des Einzelwesens, der Dienst am Ganzen, das Opfer und das Übergeordnete. Der Staat ist keine verstehbare Nützlichkeit, sondern ein schlechthin irrationales Schicksal mit unbekanntem Ende und Ziel."<sup>72</sup> Ein mit Karl Kraus gesprochen: irrnationales Schicksal mit inzwischen bekanntem Ende und Ziel.

Auf diesem Hintergrund läßt sich Jahnns Ugrino-Konzept mit seiner männerbündlerischen Führungskaste gut abzeichnen. Denn deutlich teilt Jahnn mit Blüher die scharfe Ablehnung bürgerlich-demokratischer Gesellschaften als additiv-zweckrationalen Vereinigungen; es verbindet beide der Ausschluß der Frau, die auf reproduktive Sexualität und bewahrende Familie festgelegt wird. Beide fordern intensive Gemeinschaften, die sich in Mythen und Ritualen festigen und die allein das kulturelle Leben: Architektur, Musik, Sprache zu entwickeln im Stande sind. Gemeinsam ist beiden weiter die Hoffnung auf die irisierende Macht der Adoleszenz, zeigt doch der allererste Siegelentwurf für Ugrino einen nackten Juvenilen, gerahmt in das Pentagramm mittelalterlicher Bauhütten. Es liegt deshalb nahe und ist sicher vertretbar, mit Blühers Entwurf der Jahnnschen Verfassung einen erotischen Subtext zu vindizieren, den die Verfassung selbst nicht thematisiert.

Benennbar und signifikant sind aber ebenso die Differenzen: Wenn auch die Glaubensgemeinde Ugrino in sich autoritär und hierarchisch organisiert ist, so sitzt sie doch nicht dem seltsamen Kurzschluß auf, aus der anderen Erotik der männlichen Gesellschaft einen Superstaat abzuleiten zu können, dem sich alle Mitglieder wie unter ein Fatum zu bücken hätten. Jahnn entscheidet sich vielmehr für die Religion, und zwar für die Religion "*abseiten des Staates*" (BI,184; 27.5.1920).<sup>73</sup> Zwar teilt der Hamburger die Hoffnung Blühers, dem Männerbund möge die Kultur erst wahrhaft entspringen und ist mit dessen Volten gegen den Historismus und mit dessen Plädoyer für die ungeschichtliche Hochschätzung unwiderrufbarer Werke und Persönlichkeiten *d'accord*; als Gründungsmitglied und erster Präsident beherzigte er sehr spät gar noch dessen Aufruf, die bürgerlichen Universitäten durch freie Akademien zu ersetzen. Und zwar substituierte Jahnn gerne den kanonisierten Kunstwerken nicht nur männliche Schöpfer, sondern männerliebende männliche Künstler, war aber offen genug, 1928 den Kleist-Preis Anna Seghers zu verleihen und für Marie-Luise Fleißer Unterstützung zu sammeln und widersprach derart Blühers George-gestütztem Verdikt, alle Kultur gehe vom Manne aus. So mußte ihm auch Blühers Konzept einer neuen Soldateska des Geistes fremd bleiben; seine Religion wendete sich vom Staate ab, statt kämpferisch die Führungsrolle zu beanspruchen. Und anders auch als die paramilitärische Theorie des Geheimbundes,

---

<sup>72</sup> Hans Blüher, Familie und Männerbund. Leipzig 1918, S.33

<sup>73</sup> Daß Jahnn von Klecken aus einen "Staatenbund" hätte begründen wollen, ist ein Irrtum Elsbeth Wolffheims (Hans Henny Jahnn, S.54).

die Roger Caillois 1938 verfocht<sup>74</sup>, besaß Ugrino nie einen darwinistisch-selektiven Charakter; Asyl sollte dem Bedrängten geboten werden. Endlich sollte Jahnn in seinem literarischen Werk dem Gedanken einer radikalen Alterität der Adoleszenz ungleich treuer bleiben als der Cheftheoretiker des Wandervogels, den es doch nur nach der Bemächtigung der Gesellschaft durch den staatsgründenden Männerbund verlangte. Denn Jahnn nahm die Entmündigung ernst, die die Pubertät dem Menschen antut: der Schwebezustand eines Körper-Geistes, der im Taumel, in der Unsicherheit und in der Unklarheit den sicheren Bezug zur Welt aus den Händen gibt. Hier bleibt die juvenile Revolte der Unabgeschlossenheit und Unhaltbarkeit als Bild der Destrukturierung von Rationalität erhalten. Politische Indienstnahme, gar staatengründerische Mission ist Jahnn, gar seinen Juvenilen völlig fremd. Bis ins letzte Drama hinein stehen die Adoleszenten zu allen staatlichen Instanzen antagonistisch.

#### IV

Der paragraphenscharfen Verfassung mit ihrer organisatorischen, rechtlichen, finanziellen und - zumindest theoretisch - wirtschaftlichen Abwendung vom Staat und der Suche nach einer anderen Sozialität mit der Trias Religion-Gemeinschaft-Männerbund steht ein ausgesprochen unscharfes inhaltliches Programm gegenüber. Denn was will Ugrino? *"Errichten, was wir nicht besitzen, danach jedweden noch nicht Verzagten dürstet"* (SI,54). Wonach es jedweden noch nicht Verzagten dürstet, das ist der Weg *"zum Reichtum des Erlebens durch ein Besinnen auf die Elemente des menschlichen Leibes und die daraus folgende Einschätzung aller Erlebnisse nach ihrem wahren Wert, durch eine neue Prägung des ökonomischen Systems, durch das Aufweisen eines tiefen Glaubens an gewisse Mensch- und Dingvoraussetzungen."* (SI,54) Weiter gründe sich Ugrino auf *"das reife Gefühl, das um Geborenwerden und Sterben weiß, das den erwachten Leib als ein der Bestimmung nach Jenseitiges erfäßt, weil er Ausströmen kann Kräfte, Rhythmen und Adlichkeiten."* (SI,54) Diese Kräfte und Rhythmen gelte es durch das Zusammenspiel von Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik und Dichtung aufzunehmen und spürbar zu machen, und so *"all die verbannten und unterjochten Gefühle und Beziehungen erlösen zu können"* (SI,55). Fixpunkt ist der Tod, auf dem gewissermaßen aufzuruhen und den zu überwinden das Ugrinosche Projekt inszeniert wird: *"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. Die Entfaltung des Wollens Ugrinos beginnt mit der Sepulkralkunst; das Ritual des Glaubens schlägt hier seine*

---

<sup>74</sup> Roger Caillois, Le vent d'hiver. Vortrag im Collège de Sociologie Juli 1938. In: Denis Hollier (Hg.), Le Collège de Sociologie, S.75-98

*tiefsten Wurzeln."* (SI,89) Trotzdem ist die Sepulkralkunst nicht letzter Zweck der Glaubensgemeinde; sie bereitet nur den Boden für den inneren Wandel des Gläubigen, die Veränderung des eigenen Lebens. Ugrino *"ist eine Religionsgemeinschaft und bezweckt das Erwecken einer letzten Konsequenzen umfassenden Gewissenhaftigkeit jedes einzelnen seiner Lebensführung, Lebensgestaltung und Lebensarbeit gegenüber"* (SI,57).<sup>75</sup>

Eine seltsam unbestimmte Konstellation von Körper, Jugendstilerotik, Kunst, Tod und Anti-Ökonomie tut sich auf. Ugrino stellt sich dar als Projekt einer Freilegung verdrängter, verschütteter affektiver Werte, eines 'tausendfältigen Gefühls' (vgl.SI,47), die das gelebte Leben und Erleben in den Mittelpunkt stellt, den zum toten Körper degradierten Leib revozieren will und dessen nicht rational einholbaren Erfahrungen: die von Geburt und Tod als *"Jenseitiges"* feiert. Aus diesen Quellen, die Bataille ja als anthropologische Ursprungsakte der Religionen ausgewiesen hat, speist sich die Kunst: sie gilt dem Körper, dessen Bedrohung und Enteignung "Kräfte, Rhythmen, Adlichkeiten" freisetzt, die aufzunehmen alle große Kunst versucht hätte. Nur so könne es gelingen, eine umfassende und universale Kommunikation wiederherzustellen: die Kommunikation mit den Toten, denen die Glaubensgemeinde nicht weniger zugeeignet ist als den Lebenden; die Kommunikation mit der Natur, die am Körper ihre Macht beweist; die Kommunikation mit der Schöpfung, die von denselben *"Rhythmen"* getragen wird wie der Leib selbst. *"Ich sage es wieder und abermals sage ich es: Es handelt sich um das Schaffen, das Errichten von Wirklichkeiten am Ort, um das Leben, das in eine Einheit gebracht wird mit allen anderen Geschöpfen, mit den Steinen, mit den Dingen, mit der Sonne. Über solchem Werk wird uns Gott begegnen."* (SI,138) Diese Einheit, die den Menschen in die Schöpfung entgrenzt und ihn aus seiner zentralistischen Position herausrückt: die Depotenzierung des *animal rationale*, bedeutet eben den Versuch, den *ganzen* Menschen innerhalb und in Kommunikation mit der Schöpfung zu restituieren. Und die Arbeit oder die Partizipation am künstlerischen Werk, das sich über den Rhythmen des Leibes und der Schöpfung aufbaut, soll die gemeinschaftsstiftende Kraft sein, die sowohl die unterdrückten Affekte freisetzt, wie sie das intensivere und dichtere Gefüge hervorbringt, das der additiven Summierung autonomer Rechtspersonen überlegen sein soll. *"Man müßte an den Verfall allen Erlebens glauben, wenn es nicht möglich wäre, daß eine ähnliche Erregung stattfinden könne mit Weinen, Beten, Rufen, Arbeiten, wie jene, die den Bau so vieler mittelalterlicher Dome begleitete und ausführte"*, heißt es in der 'Approbations-Urkunde "A"' (SI,49). Der Affekt treibt das Werk hervor, das Werk setzt den Affekt frei. Diesen heftigen Gefühlen mit der Gründung

---

<sup>75</sup> Deutliche Anlehnung an die Meißnerformel der freideutschen Jugend vom Oktober 1913: "Die freideutsche Jugend will aus eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, mit innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten. Für diese innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen ein."

der Glaubensgemeinde und der Errichtung von Kultstätten und kultischen Kunstwerken den Platz freizuhalten, den unschöpferischen oder "schwachen" Menschen die Partizipation am Prozeß der Entstehung des einheitsstiftenden Werk zu ermöglichen, ist Ziel Ugrinos. Den affektiven Verkümmern einer domestizierten Moderne die kollektive Erregung und die quasi zum Rhythmus und zur Kunst erstarrte Körperlichkeit entgegenzuhalten, die im Prozeß der rationalen Disziplinierung des Leibes vollstreckte Naturbeherrschung in die erregte Ordnung der Schöpfung zurückzuführen und als absolutes Maß/Unmaß den Tod einzusetzen, läßt sich aus den verstreuten programmatischen Äußerungen der konstitutiven ugrinischen Texte herauslesen. Der gesellschaftlichen Produktion von Sinn als Subordination der menschlichen Handlungen unter Zwecke wurde das Postulat eines unreduzierten Dasein entgegengestellt, das nur sich selbst meinte. Nicht, wie es sich anhören mag und auch behauptet worden ist<sup>76</sup>, der Versuch, einen "ästhetischen Kult" zu inszenieren, das Leben zu plakativieren oder ein parasakral verehrtes Gesamtkunstwerk ins Leben zu rufen, sondern die Anstrengung, das in die Erfahrung einzuziehen, was sich dem normalen, nüchternen und nützlichen Verhältnis zur Welt entzieht; was ausgeschlossen ist, ist die Fluchtlinie dieser Religion. Nicht die Kunst selbst ist das Ziel, sondern ihre Möglichkeit, das Verdrängte, Ausgeschlossene, Wegrationalisierte wieder ins Spiel zu bringen. Eine Kunst des Verdrängten. *"Und 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 Farbvaieurs den Rhythmus bestimmen, Musiken ertönen lassen, Dramen aufführen und viel mehr noch all jener Dinge tun, wodurch ein Wille, ein Geist, ein Müssen, ein menschliches Sein sich offenbaren kann."* (SI,55)

## V

Daß dieses Programm recht vage formuliert und unsystematisch verstreut ist, ist nicht einer unreflektierten Insuffizienz der Verfasser zuzuschreiben; es ist vielmehr programmatisch unscharf. Das zum einen, weil, wie Caillois betont<sup>77</sup>, ohnehin jede Religion ein numinoses Zentrum braucht, ein sprachloses, mysteriöses, unenthüllbares Element, das als Nicht-Sinn die gesellschaftlichen Zwecke zum Schweigen bringt; zum anderen, weil die Ugrino-Stifter die (konventionelle) Sprache überhaupt für ungeeignet halten, die Dimension des Heiligen zu ermessen. Ugrino faßt, so Jahnn, *"eine religiöse Idee ein, die nicht einmal die Verkündigung an den Nachbarn schmätzt, die aber dem*

<sup>76</sup> z.B. Jürgen Hassel, *Der Roman als Komposition*. S.41ff.

<sup>77</sup> Vgl. Roger Caillois, *Bruderschaften, Orden, Geheimgesellschaften, Kirchen*. In: Hollier, *Collège*. S.284

sogenannten ein- oder vieldeutigen Wort mißtrauisch gegenübersteht" (DI,943). Denn das Religiöse ist das, was einem die Sprache verschlägt. Wo Sprache ist, da ist das Heilige nicht; wo das Heilige ist, da fehlt: vor Erstaunen, Faszination, Verwunderung, vor Erschrecken, Entsetzen und Furcht, die Sprache.<sup>78</sup> Schon dem Passagier in 'Ugrino und Ingrabanien' war ja das andere Land eine schreckliche Verführung und vor allem ohne Vergleich.

Deshalb wird der Verfassungstext intentional von Programmatik freigehalten. Denn jedes "Wortverkünden", jedes "Postulat" scheint unbefriedigend; jede Fixierung vergrößert nur den Trug, daß das, was sich der Sprache entzieht, Gegenstand der Signifikation werden könnte. Jahn spürt in der Definition und im Programm schon den Zwang zur Kategorisierung, die das reduzieren muß, was die Jahnnschen Protagonisten der ganz frühen Dramen abstrakt als das "Unnennbare" und "Wortlose" ausrufen. Im Norwegischen Tagebuch findet sich die schöne Eintragung vom 6.März 1916: *"Die wirklichen Dinge, die großen, unfaßbaren, haben keine Worte für sich, man kann sie nicht nennen, denn bald sind sie so und bald anders."* (FS,555) Deshalb mündet der definitorische Eingangspassus des Verfassungstextes in die Erklärung: *"Wir verzichten darauf, schon jetzt eine gründliche Definition der inneren Grundlagen unserer Absichten zu geben, da wir nicht eingeordnet werden möchten als solche, die mit Worten eine Theorie, eine Sentenz, einen Glaubenssatz begründen. Auch wir können der Eindeutigkeit des bloß gesprochenen Postulats nicht mehr glauben. Wir sind uns bewußt, daß man mit Worten, nachdem sie jede symbolische und eindeutige Auslegung verloren, nachdem sie zu demagogischen Zwecken in den tausend parteilichen Institutionen des Lebens gebraucht wurden, jeden Grundsatz verfechten, jeden Sinn zwischen Himmel und Erde beweisen kann."* (SI,56)

Jahn vollzieht im Rahmen der Sprache selbst nochmals jene Disjunktion, die das Heilige vom Profanen scheidet. Er rechnet die (konventionelle) Sprache einer Welt zu, die es auf die Inthronisation der Vernunft, auf die Dominanz der Moral und auf die Verbindlichkeit der Arbeit abgesehen hat: die die Welt als Material und das Denken als Mittel ansieht, das Reale zu beherrschen. Sprache ist nur Instrument der grenzziehenden Gewalt der Vernunft, die die Welt in Dinge und in Verfügung und Verwertung verwandelt und nichts anderes will, als *"die Schöpfung unter sich zu haben"*, wie es in Jahnns Ugrino-Vortrag im Dehmel-Haus 1925 heißt (vgl.BII,1153). Sprache ist der servile Knecht des "Ethos", der

---

<sup>78</sup> "Das religiöse Erlebnis als solches ist selbstverständlich irrational wie j e d e s Erlebnis. In seiner höchsten, mystischen Form ist es sogar das Erlebnis  $\kappa\alpha\tau'$   $\epsilon\zeta\omicron\chi\eta\nu$  und [...] durch seine absolute Inkommunikabilität ausgezeichnet: es hat s p e z i f i s c h e n Charakter und tritt als E r k e n n t n i s auf, läßt sich aber nicht adäquat mit den Mitteln unseres Sprach- und Begriffsapparates reproduzieren. Und es ist ferner richtig: daß j e d e s religiöse Erlebnis bei dem Versuch r a t i o n a l e r Formulierung alsbald an Gehalt einbüßt, um so mehr, je weiter die begriffliche Formulierung voranschreitet." Max Weber, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I. Tübingen 1988, 9.Aufl., S.112

protestantischen Moral- und Arbeitsdisziplin, und nur mehr "*eine abgegriffene Münze*" (SI,37), ein "*Werkzeug*" (SI,38;115). Jahnn in Absetzbewegung von den profanen Sprechern: "*Sie aber führen fort ein geistiges Gerippe ihrer Norm zu schaffen, sie errichteten das philosophische Wort, das Werkzeug, mit dem sie den Ethos, den unerfüllbaren, bedienten.*" (SI,115)

Damit aber erweitert Jahnn die Kritik an der Sprache entscheidend. Er lastet der Sprache seiner Zeit nicht nur ihre Unzulänglichkeit an, die *wirklich großen Dinge* zu erreichen. Er unterstellt ihr vielmehr, sich ganz in den Dienst des Gebrauchs und der Grenze zu stellen und so das Unnennbare schlicht abzustreiten. Sprache hat teil am Prozeß einer Austreibung des Heiligen durch eine Profanität, die sich absolut setzt. Was jenseits ihrer liegt, was sich ihrem ordnenden Zugriff entzieht, was nicht der Kohärenz der Benennung gehorcht, ist nicht länger als Numinosum dem Heiligen zugerechnet, sondern wird als Abfall der Ratio verworfen. Mehr noch. Jahnn versteht die definatorische und registrative Sprache als Teil einer Geschichte der Vernunft, die nicht nur die Differenz zu dem leugnet, was ihr anders ist oder gar das ganz Andere ist, sondern die es auf die Nihilierung des ganz Anderen abgesehen hat. In der Sprache ahnt Jahnn die Mortifikation, die die instrumentelle Zurichtung der Welt antut. Es ist im Sinne Adornos die identifizierende Gewalt des Wortes, also der *philosophische Begriff*, gegen den Jahnn opponiert: zwanghafte und gewalttätige Identität von Signifikat und Signifikant. "*Der oberflächliche Mensch hat das Bedürfnis, die Vorstellung von einer Sache mit einem einzigen Wort auszudrücken und sie damit einzusperren für sich und andere. Bei dieser Methode beruft er sich unverhohlen und mit Recht auf die Wissenschaft, auf die Philosophie, es ist die Forderung schlechthin, die er gegen alle und alles durch die Welt schleppt, um sie zu erledigen, abgetan, eingeordnetsein zu haben als Brocken eines Geistesbesitzes, der irgendwann irgendwie in eine notdürftige Funktion treten wird oder kann. Der feinere Mensch nennt diese Methode das Prägen eines dem Dinge oder der Funktion adäquat-philosophischen Begriffes, und der etwas plumpere nennt das Schlagwort, soll heißen: ich erschlage damit das lebendige Wort, die gebärde, die dem Dinge oder Wesen anhaftet, um sie mir kurz und gefügig zu machen.*" - Eine "*Mordmethode*". (SI,119)

Gegen diesen Prozeß der Rationalisierung, der Identifizierung und der Subordinierung der Welt, die Jahnn nicht nur in der Philosophie und der Wissenschaft, sondern noch in der auf "*Wortverkündigung*" geeichten protestantischen Religion ausmacht, bringt er das "*lebendige*" oder "*symbolische*" Wort ins Spiel, das er mit 'Gebärde', 'Rhythmus' oder 'Kontur' bezeichnet: Chiffren einer Leerstelle der Signifikanz, einem Schwindel des Sinns, um die auf Identifikation und Botschaft eingefrorene, auf Diskursivität vereidigte, gesellschaftlich verbindliche Sprache aufzubrechen. Nicht als Kritik, sondern als Schatten, als Nihil der Sprache. Als der Nicht-Sinn, der sie trägt: "*Gebärde*" als von Rilke entlehnte Chiffre für den Schnittpunkt von Körper und Sprache, "*Kontur*" als Schnittstelle

von Sprache und Lineament, "Rhythmus" als die seit der Jahrhundertwende von Stanislawski geforderte (und weiterhin in allen Künsten höchst beliebte) Verwandlung von Sinneinheiten in Proportionseinheiten.

Deshalb die Hochschätzung der Künste innerhalb des Ugrino-Projektes. In ihnen sah Jahn die Möglichkeit, den zurichtenden Sinn abzuwerfen, den die (konventionelle) Sprache über die Welt wirft. Ist der direkte Zugang zur Natur, zum Tier, zum Kind verstellt, die doch "*alle eine Sprache haben und reden*" (SI,43), weil okkupiert von der Mordmethode der Signifikation, dann erlauben die Künste mit ihrer an den Körper, an das Material, an den Ort, an die Sinne gebundenen *anderen* Sprache, die Leerstelle zu erzeugen und freizuhalten, die die Welt nicht länger auf den Begriff reduziert. Die Künste bieten die Chance, gegen alle Bürgerlichkeit, Konventionalität und kalkulierende Vernunft das Wechselspiel von Leib und Rhythmus zu spielen und damit die Disjunktion profan/sakral zu restituieren. Jahn geht es um "*jene tiefe Kunst, die mit den Mitteln ihrer Sprache (Herv. R.N.) als letztes Ziel vereint: dinghafte Kraft, die unserm Leib anhaftet, dem Lagern und Zeugen - und Geistigkeit, die rhythmisch klärt zu unabwandelbarem Kontur - rücksichtslos und in Feindschaft mit dem Alltag, mit dem Handel, mit der Vernunft und der Oberflächensinnlichkeit.*" (Jahn/Harms SI,435)

Wegen dieses sprachskeptischen Ansatzes ist es nötig, Jahns Konzept der Künste, die er in Ugrino zusammenfassen wollte, einzeln nachzuzeichnen. In ihrer *je anderen Sprache* soll sich das Inkommensurable sinnhaft niederschlagen, das sich dem Wort entzieht. In ihnen inkorporiert sich, was der Vernunft laut Jahn nicht faßbar ist. So entfalten die Essays zur Baukunst, zum Orgelbau und marginal zum Theater die Bestimmungen des Heiligen je konkret, weil es sich allgemein und programmatisch nicht sagen ließe, ohne nicht gleich dem Unglück der Abstraktion zu verfallen. Die Essays sind Formen des indirekten Sprechens von dem, wovon ansonsten nur zu Schweigen wäre. Keine Nebenprodukte im Leben eines mehrfach begabten autodidaktischen Künstlers, die getrost den Fachwissenschaften übergeben und überlassen werden könnten, sondern Texte, die zugleich die Innenaustattung des Sakralprojektes Ugrino liefern, wie sie in der bisweilen fachwissenschaftlichen Montage und Demontage kurrenter Architektur-Theorien und Orgelbau-Praktiken das Heilige, um das es ihm zu tun war, zur Sprache bringen. In diesem doppelten Horizont möchte ich nun Jahns Bemühungen um die Planung von Kultstätten, um Architektur, Orgelbau, um Musik und Musikeditionen, um Dichtung und Theater lesen.

## B.2. Die Künste

### α Die Architektur

"Unser Architekturwollen ist nur Religionwollen."  
(Bruno Taut)

I

Als wichtigste Aufgabe der Religionsgründung sah die Ugrino-Oberleitung die Planung von urban angelegten Kultstätten und monumentalen Bauwerken an, die schon rein topographisch das religiöse Zentrum der Gemeinde bilden sollten. "*Unser Hauptwollen erstreckt sich auf die Errichtung eigener Kultstätten, die mit Monumentalbauten ausgestattet werden sollen*"<sup>79</sup>, schreibt die 'Sachverwaltung der Vereinigung zur Wahrung der Glaubensgemeinde Ugrino' im November 1923 an den Regierungspräsidenten von Schleswig-Holstein. Und §4 der Verfassungsschrift betont: "*Eine ihrer vornehmsten Aufgaben erblickt die Gemeinschaft darin, Bauwerke zu schaffen und zu errichten.*" (SI,59) Jahn projizierte eine Art vatikanischen Religionsstaates: eine rechtlich und wirtschaftlich autonome Glaubensgemeinde, die städtebaulich Kirchen und Säulenhallen, Theater- und Musiksäle, Produktionsbetriebe, Verwaltungs-, Wohn- und Ausbildungsstätten, Elektrizitätswerke und Pferdeställe umfassen sollte. Diese Gebäudeensembles nannten Jahn, Harms und Buse *Kirchspiele*, also Pfarrbezirke, für deren erstes Jahn in Norwegen die Vorarbeiten leistete und für die er 1919/20 einen umfassenderen und für weitere Kirchspiele kanonischen Plan vorlegte: "Architektur, die nicht gebaut wurde".<sup>80</sup>

Auch hier zeigt sich in Anlage und Terminologie das Jahnsche Sakralprojekt als ein Unternehmen, das umstandslos die Zeichen traditioneller, weitgehend christlicher Religion übernimmt, um das eigene und unchristliche Konzept von Leib und Kunst sakral zu inszenieren. Schon die 'Approbations-Urkunde-"A"' hatte ja den konfessionellen Hintergrund in Wort und Stil zitiert. Nicht anders ist die Kultstättenplanung dem Vorbild überlieferter Religion terminologisch verpflichtet. Darauf verweist eben der Begriff des Kirchspiels, darauf verweist der Entwurf eines Gebäudes, das als 'Grabkapelle' bezeichnet wird, darauf bezieht sich das große Projekt der Hauptkirche als architektonischem Zentrum der ersten Kultstätte. Denn auch der Begriff der 'Hauptkirche', darauf hat Sandra Hiemer hingewiesen, stammt aus dem christlichen

<sup>79</sup> SUB Hamburg

<sup>80</sup> So der Titel von Josef Pontens Buch über phantastische Architektur von 1925.

Kirchenrecht: als 'Ecclesia matrix' ist eine Hauptkirche der Ausgangspunkt für neu zu gründende, nationale und internationale Filialkirchen.<sup>81</sup> Auch hier also die Anleihe bei traditioneller Sakralität. Ein Umstand, dessen sich die Ugrinische Oberleitung durchaus bewußt war: *"Diese Gebäude werden bestehen aus Sälen, Säulenhallen, Gärten, Höfen, Kapellen, Kirchen. - Die Worte werden zur äußerlichsten Verständigung übernommen werden, zumal gegen ihre Bedeutung nichts einzuwenden ist."* (SI,45)

Das setzt sich in der konkreten Konzeption der einzelnen Bauwerke fort: In intensiver Rezeption archäologischer und bauhistorischer Literatur<sup>82</sup> schreibt Jahn seinen Bauentwürfen überdeutlich ihre Herkunft aus dem zwar teilweise exzentrisch anmutenden, doch aber stets traditionellen Tempel- und Kirchenbau hauptsächlich ägyptischer, armenischer, georgischer und romanischer Provenienz ein, die er auch theoretisch in angestrengt bildungsbeflissener Weise zu begründen und zu vereinen versucht.

Diese städtischen Anlagen mit ihren Kultstätten sollten nun die anderen Künste einfassen. Sie sollten die Orgeln beherbergen, die Jahn entwarf, die Skulpturen Franz Buses aufnehmen, in ihnen sollten von Harms edierte Musikwerke zur Aufführung gebracht werden; ein Theaterbau war für die Inszenierung ausgewählter dramatischer Werke geplant. Ugrino sollte buchstäblich der Ort werden, der dem gesellschaftlichen Imperativ der Utilität mit erhabener Gebärde und sinnferner Sprache entgegenstehen sollte. Deshalb die Definition: *"Kultstätten sind grundsätzlich: Werke, die als architektonische Gebilde ihre Sprache reden; das Mal, in Stein errichtet, Kirchen, Hallen, Kreuzgänge, raum- und massenschwere Schöpfungen, die keinem unmittelbaren Nützlichkeitsprinzip untergeordnet sind, sodann Stätten, an denen kanonisierte Musikwerke aufgeführt werden, kanonisierte Dichtungen verlesen oder sonstwie verkündet, gespielt werden, Glocken- und Orgelhäuser. Statuen, Bilder, Mosaiken, Musikinstrumente, Manuskripte, andere Schöpfungen, die einem kanonisierten Lebenswerk angehören oder geweiht sind. Sodann Grabanlagen.*

*Approbierte Werke, falls keine Zweckbauten oder Dinge, gehen zu den Kultstätten ein."* (SI,84)

Die Jahnnschen Bauwerke bilden derart sinnfällig den baulich-sakralen Rahmen aller Künste. Aber die *Sakralarchitektur* ist für Jahn nicht allein die äußere Realisierung, quasi

---

<sup>81</sup> Vgl. Sandra Hiemer, Die Kultstätte Ugrino. Magisterarbeit unpubl., Hamburg 1985, S.37. Im Gegensatz zu Hiemer scheint mir der Aspekt der Adaption traditioneller Sakralität entscheidender als der angebliche Impetus Jahnns, mit der 'Hauptkirche' in Konkurrenz zur etablierten Kirche zu treten (vgl. SII,828). Vgl. auch Gerd Rupprecht, Ugrino, Hans Henny Jahnns Jugendutopie. Magisterarbeit FU Berlin 1982, unpubl., S.114: "So heidnisch sich das Programm der G[laubensgemeinde] U[grino] auch gibt: ihre Organisation ist bis ins Detail jener der christlichen Kirche nachgebildet."

<sup>82</sup> Nachweisbar nicht nur durch das späte Bornholmer Verzeichnis der Jahnnschen Bibliothek, sondern auch durch ein inzwischen verschollenes und in Abschrift vorliegendes 'Bücher-Verzeichnis, Ugrino,-Bauhütte', durch ein handschriftliches Literaturverzeichnis Jahnns (s.SII,921f.) wie durch die noch existierenden Entleihscheine der Hamburger Staatsbibliothek [SUB Hamburg].

das Gehäuse seiner Idee des Heiligen, sondern rückt in die Position des Heiligen selbst ein. Sie soll selbst vermitteln, was die ugrinische Religion ausmacht. *"Ich muß, daß man mich recht verstehe, mein endliches Konklusium voraussetzen; dieser monumentale Baustil ist nicht von dem zu trennen, was ich das oder ein religiöses Gefühl nenne."* (SI,216) Keinem Gott baut Jahn seine Kultstätten, sondern der Erfahrung des Göttlichen. Diese Erfahrung aber bindet er an die Orte und an die Bauwerke, die sie einmal verbürgt hatten. Dies um so mehr, als die anwachsende archäologische, architekturhistorische und religionswissenschaftliche Literatur seit der Jahrhundertwende an frühesten und fremden Kulturen die tiefe Verwandtschaft von Bau und Religion, von Konstruktionsgesetzen und sakraler Symbolik aufdeckte. Kirche und Tempel waren nicht nur Orte, sondern auch Gegenstände der Verehrung. Sehr schön wies Bruno Taut 1923 darauf hin, daß das Wort 'erbauen' sowohl die Bedeutung religiöser Erfahrung als auch die der Schaffung von Bauwerken besitze.<sup>83</sup> Und nicht nur Jahn rekurrierte auf früheste und fernste Architektur als Zeugen eines Sakralen, das vor dem Einbruch des protestantischen Rationalisierungsprozesses bestanden hatte, sondern auch die zeitgenössischen Architekten der Gläsernen Kette; die Brüder Luckhardt etwa wählten sich den Tempel von Angkor Vat als zentrale bauliche Reverenz. Rückbezug auf steinerne Zeugen einer Religiosität, die noch kein Bilderverbot kannte und das Sakrale noch nicht vom Ort getrennt und in die Wortverkündigung aufgelöst hatte; Rückbezug auf architektonische Konzepte, die die Proportionseinheiten der Bauwerke, die Grundrisse und die Ausmaße der Innenräume nach einer sakralen Mathematik berechneten und in die Architektur das Bild der Schöpfung einzeichneten.

Jahn wäre aber nicht Jahn gewesen, wenn er nicht selbst und intuitiv die heiligen Proportionskanones entdeckt hätte, die nicht weniger in seinem eigenen, mit Albert Paris Gütersloh gesprochen, inneren Erdteil aufzufinden sein mußten wie in der Geschichte der Architektur überhaupt. Er entdeckte diese Gesetze zunächst in der Ordnung der Massenverteilung als der Gliederung von Raumvolumen und Massenvolumen nach dem Verhältnis 1:1: *"Ich rang damals [...] mit den Elementen einer Kunst, die nicht mehr bestand, und von der Werke mir nie zu Gesicht gekommen waren, ich stellte das Gewußte, Erlernte, das Dünne, Schwache, von mir, ich vergrub mich in mir, um Lösung zu finden. Ich weihte schon damals mein Werk der Sepulkralkunst, nicht wissend, daß Jahrtausende vor mir große Baumeister ähnlich fühlten. Ich schuf erneut aus mir den elementarsten Gedanken der tätigen rhythmischen Baukunst, die Grundrißlösung im Quadrat, mehr, die Massenverteilung nach dem Schachbrett"* (SI,201), schreibt Jahn 1921 in 'Kurze Einführung in die ersten Bauwerke der Glaubensgemeinde 'Ugrino''. Und eine weitere grundstürzende Erfahrung in Norwegen eröffnet ihm tiefere

---

<sup>83</sup> Bruno Taut, Wollen und Wirken. In: Annegret Nippa (Hrsg.): Bruno Taut. Eine Dokumentation. Magdeburg o.J. [1995], S.132

Schichten architektonischer Ewigkeitswerte und beschert einen weiteres und rhythmisches Proportionsgesetz: *"Ich begann von vorn und verfiel zum ersten Mal auf das Verhältnis 5:7, das mich jetzt noch beherrscht und für mich den Inbegriff der architektonischen Schönheit darstellt. Viele ägyptische Tempel, zum Beispiel der von Karnak, viele romanische Bauwerke in Deutschland, Frankreich sind auf dieses Verhältnis gebaut, aber davon wußte ich damals noch nichts. Ich habe es ganz aus mir gefunden, aufgrund unendlicher vieler Versuche, nach endlosem Abwägen des einen gegen das andre. Obschon mir dieses Verhältnis im Blut lag, kostete es mich die größte Mühe, den langwierigsten Weg, bis ich es erkannte. Es ist mein Schönheitsbegriff."* (G,119) Beide Kanones werden in seinen eigenen Bauentwürfen zur Anwendung kommen. Die Primzahlen 1,3,5, und 7 werden ihm zum Himmel auf Erden<sup>84</sup>; sie garantieren ihm die Übereinstimmung von *ordo rerum* und *ordo hominum*: ein fundamental religiöser Ansatz.

Folgerichtig und konsequent wird dann die Architektur grundsätzlich nach dem Modell der Disjunktion von profan und sakral aufgespalten. Die ugrinische Baukunst wird auf den Sakral- und Sepulkralbau festgelegt und natürlich gegen den profanen "Zweckbau" (SI,594), gegen die *"Fabriken, Putzfassaden, expressionistische[n] Glashäuser"* (SI,407) abgesetzt; der "Tempel" gilt Jahnn als Gegenteil zu allem, *"was heute Gebäude heißt, weil er die positive Seite alles Zweckmäßigen, Profit bringenden ist, weil er eine große Wirklichkeit ist, die sich nicht einzwängen läßt"* (SI,124). Heißt: Die herrschende zeitgenössische Architektur ist profane Architektur, weil sie als Stellvertreter eines übergreifenden Prinzips gesellschaftlicher Reproduktion fungiert. Sie dominiert die Gegenwart. *"Nun aber besitzen wir keine Kultstätten mehr. Bauwerk ist ein Zweckbau, wird aus Zweckgründen errichtet, sein Entstehen wird von wirtschaftlichen Kämpfen umwittert."* (DI,895) Vormacht eines Prinzips, das keinen Überfluß, kein Geheimnis mehr kennt. Schon 1915 findet sich der Tagebucheintrag: *"So oft ich über die Wohnstätten der Menschen denke, überkommt mich eine große Traurigkeit, denn ich bin sicher, daß sie es sind, die uns daran hindern, das Leben voll und ganz zu kosten. Sie schrecken die geheimnisvollen Dinge fort, daß sie nicht mehr zu uns kommen können.- Ich spreche von Städtten und ihren Häusern. Ich selbst bin in solcher Stadt groß geworden und mußte mich glücklich schätzen, denn es gab da einen Garten und ein eigenes Haus. Aber was für ein Haus war dieses! Ein neues Haus mit dünnen Wänden, ohne Stil, nur auf Nützlichkeit eingerichtet, dessen Geheimnisse man als man zehn Jahre zählte vollständig ausgeschöpft hatte."* (FS,506)

Ist die sakrale Architektur, die Jahnn mit Ugrino zu verwirklichen versucht, derart gegen Utilität, gegen die Unterordnung unter ihre reproduktive Funktion abgesetzt, so wird ihr endlich und ebenfalls in konsequenter Fortführung der Verfassungsvorgaben der

---

<sup>84</sup> Vgl. Sandra Hiemer, Ugrino. S.16

obligate sprachkritische Grundcharakter attestiert. Ihre Sprachferne ist ihre Dignität: *"Die Baukunst steht deshalb so sehr im Vordergrund alles zu Erschaffenden, weil sie aus dem Urgefühl der Masse mit ihrer Sprache redet"* (SI,59); der Stein selbst, mit dem gebaut wird, widersetzt sich seiner Aufhebung in die Konventionalität der Zeichen. *"Die Glaubensgemeinde muß ihre Kultstätten in Stein errichten, um die Flut der vergewaltigten und aufgedämmten Gefühle einer Lösung entgegenzuführen. Wir können die Sprache des Steins, die mit den tiefsten Symbolen und Kräften verkündet, nicht in ein Wort übersetzen."* (SI,219)

Ist die Architektur derart nach innen gegen ihren Verfall an die profane Wohn- und Arbeitswelt abgedichtet, so ist sie auch nach außen als religiöse Stätte gegen die verwerfliche Umwelt abgegrenzt. Die Abwendung von der Gegenwart manifestiert sich bereits in der Jahnnschen Passion für die Mauer. Deshalb das erste Gebot: *"Die erste Hilfe würde es sein, wenn man begänne, die Häuser aus 1 oder 2. oder 3m dicken Mauern zu bauen. Das würde vorerst die dreifachen Kosten bereiten und die dreifache Arbeit - aber es würde 50 Mal länger halten."* (BI,130) Deshalb der Plan, die frühe Grabkapelle von 1916/17 mit einer 12m hohen<sup>85</sup> Mauer ebenso einzuschließen, oder besser: auszugrenzen, wie das Kultstättenensemble von 1919/20. Die Verve gegen das alltäglich Profane, die Begründung kirchlicher Souveränität und klösterlicher Geschlossenheit, schließlich die Allusion auf den heiligen Bezirk, den Témenos: das ist die Funktion der Mauer und das Konzept der Glaubensgemeinde Ugrino. Sie errichtet die Grenze, die überschreiten muß, wer in den Bezirk sakraler Erfahrung Einlaß finden will.<sup>86</sup> Hier ist alles heilig.

## II

Diese religiöse Reformulierung der Baukunst als buchstäblich einheitsstiftendes Gehäuse der Künste und als Zeichen ihrer sakralen Bedeutung ist nicht nur in den Schriften Jahnns zu finden; sie wird zum Signum der Weltkriegsgeneration und kennzeichnet besonders die Zeit von 1914 bis in die frühen zwanziger Jahre, mithin die Zeit der Konstituierungsphase des Ugrino-Projektes. Der religiöse Gedanke hatte Konjunktur. Um 1914 bereits entstanden von Erich Mendelsohn Skizzen, die mit 'Festhalle' oder 'Sakralraum' überschrieben waren und später von Wenzel Hablik und Scharoun im Umkreis des Architekten-Geheimbundes 'Die gläserne Kette' (1920) in großer Anzahl

<sup>85</sup> Noch das Betonfundament ist inklusive Betonmischmaschine von Jahnns höchstselbst geplant und entworfen. S. Sandra Hiemer, Die Kultstätte Ugrino. S.11

<sup>86</sup> Die Polysemie des Zeichens 'Mauer' hat Sandra Hiemer herausgearbeitet (Die Kultstätte Ugrino, S.56). Im signifikant übertitelten frühen Drama 'Die Mauer' von 1915 heißt es: *"Es ist eine Mauer gezogen zwischen uns und den Menschen."* (FS,706) Vgl.auch BI,130.

entstehen sollten. Adolf Behne erklärte in dem 1918 entstandenen, ein Jahr später erschienenen Buch 'Die Wiederkehr der Kunst' apodiktisch: "Es ist die tiefste Wahrheit, daß alles andere unwesentlich ist neben dem Bauen!"<sup>87</sup> Die Bautätigkeit erlaube nicht nur, die Künste wiederzuvereinigen, sondern auch jene gesellschaftliche Homogenität erneut zu stiften, die die traditionellen Religionen zur Grundlage gehabt hätten. Architektur müsse der "Schaffung eines einheitlich empfindenden Volkes"<sup>88</sup> dienen. Ihre entscheidende Aufgabe sei mithin der "Bau eines Gotteshauses"<sup>89</sup>. Otto Bartning wußte 1918, alles Bauen strebe grundsätzlich dem unendlichen, für ihn gotischen Raum zu. Dieser "immer aber über alle Notdurft und Zweck hinausgehende Urtrieb alles Formens und Bauens" müsse deshalb "ein religiöser Trieb genannt werden".<sup>90</sup> 1922 entwarf Bartning seine 'Sternenkirche', ein gotisch inspirierter Zentralbau, der über einem Siebeneck errichtet war.

Auch Walter Gropius' Bauhausgründung nimmt den architektur-religiösen Gedanken auf. Das Bauhausmanifest von 1919 wird bekanntlich von einem Titelholzschnitt Lyonel Feiningers illustriert: Eine gotische Kathedrale, deren Turm von drei Sternen umleuchtet wird als Zeichen der Einheit von Malerei, Skulptur und Architektur. Das berühmte Manifest proklamiert den "großen Bau", das "Einheitskunstwerk" und appelliert nicht ohne Pathos: "Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens."<sup>91</sup> Und in Bruno Tauts Zeitschrift 'Frühlicht', die als Beilage zur 'Stadtbaukunst alter und neuer Zeit' erscheint, findet sich 1920 der Aufsatz eines 'protestantischen Pfarrers' unter dem Titel 'Der heilige Bau'. Die Frage nach dem Sakralbau, so der anonyme Autor, setze voraus, "daß wir Sehnsucht nach ihm haben". Im Sinne von Max Webers Religionstheorie sieht er die Krise der Architektur im Lichte der protestantischen Rationalisierung der Lebensführung. Was die Reformation in ihrer Bilderfeindlichkeit, in ihrer Kritik an allen religiös magischen Relikten und mit ihrem Postulat der Wortverkündigung ausgelöst habe: die Ablösung der Religion vom Ort, von der kultischen Handlung und vom Symbol, habe jede religiöse Affektivität erlöschen und die profane Dominanz von Industrie, Wissenschaft, Wirtschaft, Staat und Kunst entstehen lassen. Dagegen lehne sich die Sehnsucht auf. "Wir ahnen, daß Religion, Frömmigkeit, Hingebung an das Heilige ausschließlich eine Sache des Gefühls ist, und daß sich dieses Gefühl nicht in Begriffen und in verstandesmäßiger Ausgestaltung

---

<sup>87</sup> Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst. Leipzig 1919

<sup>88</sup> Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst. S.99

<sup>89</sup> Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst. S.106

<sup>90</sup> Otto Bartning, Vom neuen Kirchenbau (1918). Cit. nach Julius Posener, Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur II. In: Arch+, Heft 53 (1980), S.74

<sup>91</sup> Walter Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. In: Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933, S.18f.

offenbaren kann, sondern nur die Veranschaulichung in Gleichnissen und Bildern malerischer, plastischer und baulicher Art als alleinigen Weg der Verkündigung kennt."<sup>92</sup> Die Hingabe des frommen Gefühls dränge deshalb zum 'heiligen Bau', in dem sich die fromme Gemeinschaft als Verkörperung "ihrer idealen Gesinnung"<sup>93</sup> zusammenfinde. Besonders aber Bruno Taut hat die dezidiert religiöse Neubestimmung des expressionistischen Bauens gefordert und visioniert. Schon in der 'Stadtkrone', die zwischen 1915 und 1917 entsteht, wird die Aufgabe der Architektur in diesem Sinne definiert. In der Abkehr von jedem Anspruch, praktische Forderungen und Bedürfnisse des Alltags zu befriedigen, soll die Architektur eben jenen Platz im Leben der Menschen wieder einnehmen, den vormals die Kathedrale in der Stadt sichtbar besetzt hielt: sie soll das Zentrum des Gemeinschaftslebens als sakrale Einheit bilden. Die historischen Sakralbauten nämlich zeigen nach Taut, "daß die Spitze, das Höchste, die kristallisierte religiöse Anschauung Endziel und Ausgangspunkt zugleich für alle Architektur ist"<sup>94</sup>. Erst die architektonisch neu definierte und geklärte Grenzziehung zwischen "dem Großen und dem Kleinen, dem Sakralen und dem Profanen"<sup>95</sup> durch die Schaffung eines Zentralbaus aus Glas, Farbe, Licht erlaube die Restituierung einer religiös verbundenen Gesellschaft, die so im Glauben gipfelt, wie in der mittelalterlichen Stadt die Häuser der Kathedrale zustreben. Der Architekt wird für Taut zum Priester, seine Arbeit zum "priesterhaft herrlichen, göttlichen Beruf"<sup>96</sup>. Als göttlicher Baumeister hat er ein Gebäudeensemble, eine neue Stadtkrone zu entwerfen, die von der Peripherie zum Zentrum, von den Nebengebäuden der Lesehallen und Bibliotheken - eine Art Pufferzone der Kommunikation - zum Kristallhaus, von der Welt der Arbeit zum leeren Raum des sakralen Schweigens drängt. Dem Menschen, der zu diesem Bau hinaufsteigt, verblaßt nach Taut die Haftung an die Welt realer Lebensbewältigung; es entsteht im leeren Raum der Architektur und "ganz und gar abgewandt den Tageszwecken"<sup>97</sup> die Empfindung der "Religiösität"<sup>98</sup>, des mystisch entleerten Subjektes.

Taut hat den Gedanken des zwecklosen Sakralbaus im siebten Heft des 'Frühlicht' 1920 weitergeführt. Die kosmische Dimension des Bauens unterstreichend, titulierte er den Zentralbau nun mit 'Haus des Himmels' und unterlegt dem imaginären Bau im Grundriß die heiligen Zahlen 3 und 7: das Gebäude ist ein Abbild der Sterne und Gruß an die Sterne zugleich. Ein "Gefäß für das Göttliche"<sup>99</sup> schon in der Anlage. Aber nicht mehr der Einzelne und seine mystische Erfahrung steht hier im Zentrum. Das Haus ist nun zum

---

<sup>92</sup> [Von einem protestantischen Pfarrer]: Vom heiligen Bau. In: Frühlicht. Heft 9 (1920), S.142

<sup>93</sup> Vom heiligen Bau, S.144

<sup>94</sup> Bruno Taut, Die Stadtkrone. Jena 1919, S.52

<sup>95</sup> Bruno Taut, Die Stadtkrone. S.52

<sup>96</sup> Bruno Taut, Die Stadtkrone. S.60

<sup>97</sup> Bruno Taut, Die Stadtkrone. S.69

<sup>98</sup> Bruno Taut, Die Stadtkrone. S.69

<sup>99</sup> Bruno Taut, Haus des Himmels. In: Frühlicht. Heft 7 (1920), S.109

Versammlungs- und Aufführungsraum für Massen geworden; das farbige, gläserne, durch eine Orgel mit Fernwerken zum Klingen gebrachte Gebäude dient einem Versammlungs"zug". Der Sprecher oder Redner ist zwischen riesige Säulen postiert, die Hörer harren davor: Phantasma einer sich in der Aufführung von Theater und Politik selbst feiernden Gemeinschaft. Schon die 'Stadtkrone' endete in der Apotheose des Capitols in Washington: Anzeichen dafür, daß bei Taut der durch die russischen Anarchisten gestützte 'soziale Gedanke' die mystisch-einsame Erfahrung zusehends ablöste. Konsequenter tritt Bruno Taut ein Jahr später (1921) das Amt des Stadtbaurates in Magdeburg an und wird zum Apologeten des Siedlungsbaus: das Soziale feiert sich in der Architektur als heilig. Was für Durkheim das Fest war: das entscheidende Band, das die Sozialität garantiert, das wird hier von der Architektur erwartet.

Deutlich, daß es kaum ein Element in den Jahnnschen Architekturtheorien gibt, das nicht ein Gegenbild in der Zeit zwischen 1910 und 1925 fände. Schon der Anspruch, die Architektur müsse unter ihrem ganz realen Dach die Künste vereinen, ist den Architekten des Expressionismus tägliches Brot. Sie allein gibt den Künsten den festen Rahmen, sie allein überführt den Geist in die Wirklichkeit, die Fiktion in die Realität. Veränderung, so schien es nicht nur Jahn, müßte über die Architektur führen.

Und unter der Führung eines Baumeisters in Angriff genommen werden. Auch der elitäre Gestus des Architekten, als priesterlicher Mittler zwischen göttlicher Schöpfung und profan verkürztem Leben den entscheidenden Wandel zu vollbringen, zu "erlösen", war nicht nur bei Jahn zu finden. "Derjenige", vermerkt Adolf Behne anläßlich Bruno Tauts, "ist kein Architekt, der nicht Führer sein will."<sup>100</sup> Daß Taut selber für die Architektur und sich selbst die künstlerische und parasakrale Führerschaft für die Durchsetzung neuer Lebensformen und Identitäten forderte, darauf war bereits verwiesen. Julius Posener hat das mit den erstaunten Worten kommentiert: "Taut, den wir doch als einen Sozialisten kennen, vertritt in Köln einen elitären Anspruch, er spricht von der Pyramide, an deren Spitze die originellen Geister stehen und geht so weit, die Einrichtung einer Kunstdiktatur zu fordern."<sup>101</sup>

Auch dem Bauen eine soziale Dimension zuzuschreiben: die nämlich, an die Stelle einer additiv aufgeperlten Gesellschaft eine über das Werk vermittelte, intensive Gemeinschaft zu setzen, also: innerhalb der Künstlerriege einen verschworenen Künstler-Geheimbund in Form des Führungstriviums Jahn/Harms/Buse zu gründen und außerhalb zu einer neuen, gütergemeinschaftlich organisierten Sozialität zu gelangen, war an der Zeit. Außerhalb Ugrinos findet sich der konspirative Männerbund der Künstler bereits in Gestalt vom 'Arbeitsrat für Kunst' von 1918, den Gropius als "Verschwörung"

<sup>100</sup> Adolf Behne, Bruno Taut. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 2.Jg, Heft 1 (1919/20), S.14

<sup>101</sup> Julius Posener, Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur II. In: Arch+, Heft 53, S.43

deklarierte, bis zur Gläsernen Kette, deren Mitglieder sich Pseudonyme für ihren halböffentlichen Briefwechsel zu- und sich eigene Regeln der Geheimhaltung auferlegten; die Aufnahme des Dramatikers Alfred Brust in die Gilde der Architekten verweist darauf, daß hier ebenfalls an eine Kooperative der Künste gedacht war. Auch die Dimension des Gemeinschaft stiftenden Werkes, das primär in der Arbeit am gemeinsamen Bau wurzeln sollte, findet sich nicht nur bei Jahn, sondern auch in Form von Tauts 'sozialem Gedanken', der dem Kristallhaus entspringen sollte oder, nur als ein weiteres Beispiel von vielen möglichen, in Wenzel Habliks Vision der 'Neuen Stadt': Unter der Leitung von 12 Meistern und 120 Altgesellen sollten eine Million Handlanger zu "Mitarbeitern am großen Werk" digniert werden, um sich im Bau selbst das "Höchste und Heiligste" zu schaffen.<sup>102</sup>

Berief Jahn sich für diese verschwörerische Gemeinschaft auf die mittelalterlichen Bauhütten: auf die orale Tradition der Weitergabe von Proportionsgeheimnissen beim Bau, auf die Verzahnung von Handwerk und Kunst, auf die Verbindung von Architekt und Arbeiter, so finden sich auch hier bekannte Parallelen: Besonders das Bauhaus hatte sich die Bauhütten zum Vorbild genommen, und noch Scharouns Philharmonie in Berlin von 1963 ist das Bauhütten-Pentagramm als Siegel eingestempelt. Freilich: die Bauhäusler verbanden keine irgend dogmatisierten, kanonisierten Zahlengeheimnisse mit den Bauhütten. Auch fanden sie bereits 1922 Abstand und schwenkten sukzessive auf die Verbindung Kunst/Technik anstelle von Kunst/Handwerk ein. Folge war die klare Ausrichtung auf die Herstellung von Gebrauchsgegenständen und Profanbauten - eine deutliche Gegenposition zu Jahns symbolischer Gesetzestreue.<sup>103</sup>

Was aber nicht heißt, daß die Ausrichtung an festen Formen und kanonisch verstandenen Zahlengesetzen für Jahn spezifisch wäre. Im Gegenteil. Die von Jahn mühsam errungenen und einer vergessenen Tradition von den ägyptischen Tempelanlagen bis zu den Bauhütten zugeschriebenen Proportionsgesetze des Bauens hatten auch andere dort schon gefunden. "Klare mathematische Gesetzmäßigkeit und dunkelstes Geheimnis innerer Kräfte ist der Inhalt jedes ägyptischen Kunstwerkes", stellte bereits Paul Thiersch<sup>104</sup> fest, und Hendrik Petrus Berlage propagierte schon 1908 das Proportionsverhältnis 5:8, das er für den Pyramidenschnitt hielt und ihm "der Schlüssel aller Verhältnisse, das Geheimnis aller wirklichen Baukunst" zu sein schien.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Wenzel August Hablik, Die neue Stadt. In: Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986, S.166/168. Vorteil übrigens dieser sozialintegrativen Kraft des Bauens nach Hablik: keine Streiks. Für wen das nicht langt, gibts noch die Polizei: "Unwürdige und Faulenzer" nämlich werden "unbarmherzig von der Gemeinschaft ausgeschlossen." (S.168)

<sup>103</sup> Zum Verhältnis von Jahns Rezeption der Bauhütten und der des Bauhauses vgl. Sandra Hiemer, Die Kultstätte Ugrino. S.40-45

<sup>104</sup> Cit. nach: Wolfgang Pehnt, Altes Ägypten und neues Bauen. In: Die Erfindung der Geschichte. München 1989, S.80

<sup>105</sup> Wolfgang Pehnt, Altes Ägypten. S.81. Vgl. auch den sensiblen Exkurs zum Zusammenhang von Kirchenbau und Zahlengesetz, den Franz Hessel 1922 seinen Künstler Wörner machen läßt: "Wenn es noch

Aber auch die Jahnnsche Massenverteilung nach dem Schachbrettmuster 1:1, das als Urbaurhythmus deklarierte Verhältnis 5:7, die dann im Orgelbau dignierten Zahlen 1,3,5,7 waren als "heilige Zahlen" im Expressionismus bestens gegenwärtig. Besonders Bruno Taut gründete seine phantastischen Architekturen wie etwa das 'Haus des Himmels' auf der Sieben und auf der Drei, die auch im Glashaus von 1914 Anwendung fanden. Die Zahlen sollten, wie bei Jahn, die Architektur zum Spiegel des Kosmos<sup>106</sup> machen und die Erde in den Stern zurückverwandeln, der sie ist. Die kosmologische Mathematik trat an die Stelle der Form, und Taut betont: ">Stil< nicht durchs Formensuchen [...], sondern durch Weltanschauung, Religion. Heute der Kosmos. Verständlichstes Zeichen: der Stern. Zahlen: 3,5,7,12."<sup>107</sup> Überhaupt: "Kristallformen, sternenförmige Grundrisse und mineralische Dekorationen sind in den expressionistischen Jahren Legion"<sup>108</sup> - ob in den Entwürfen Wenzel Habliks, Peter Behrens', Wassili Luckhardts oder exzessiv in den Projekten Otto Bartnings - in der Sternenkirche und im Haus Wylerberg -, stets erhielt die Architektur ihre sakrale Dignität durch die Referenz an Regeln, die bewußt allen Nützlichkeitsabwägungen entzogen sein und eben jenen Zahlen- und Symmetriegesetzen gehorchen sollten, die sich dank der Photos Karl Blossfeldts in den Strukturen der Pflanzen, dank der Mineralogie im Aufbau der Steine und Kristalle aufgefunden hatten.

Im Gegensatz zu Taut, Hablik oder Bartning aber entwarf Jahn keine Bauwerke, die über stern- oder pflanzenförmigen Grundrissen hätten erbaut werden sollen; seine Zahlensymbolik galt strikt den Proportionskanones und sollten ihre Realisierung in Bauten finden, die ägyptisch oder romanisch, auf jeden Fall traditionalistisch und vor allem monumental geplant waren, denn, so Jahn, "*erst beim monumentalen Baustil beginnt die Kunst der Architektur.*" (SI,217) Jahn affirmierte, wie die Repräsentanten der Gläsernen Kette, die "prägnanten Gesetze"<sup>109</sup> der Naturformen, verband sie aber der traditionellen, steinernen Monumentalität der Jahrhundertwende, von der der Expressionismus in der Architektur sich betont abhob (vom Stein, nicht von der

---

die echte Arbeit gäbe, den Dienst am Werke! Könnte ich in mein Handwerk beschlossen, eingeschlossen sein, wie die Tafelmaler und Steinmetzen des Mittelalters! Die hatten nichts auszudenken, die durften nicht neu erfinden. Für jede Nische, jedes Portal, jedes Fenster bestimmte die Kirche, das Dogma, welche Gestalt oder Begebenheit des alten oder neuen Bundes dahingehörte, jeder Prophet hatte seine vorgeschriebene Haltung, jeder Apostel sein Attribut und seine Gebärde. Jede Wölbung und Ecke war bedeutungsvoll. Auch das Wieviel von allem war festgesetzt. Ein Maß faßte die maßlose Sehnsucht. Die Zahl war ein Heiligtum. Der geheiligte, namenlose Künstler konnte nichts dazutun als das wunderbare Zuviel im Notwendigen, den Überfluß, der eben nicht überfließt. - Aber wir, wir leben ja wie außer der Zeit oder gegen die Zeit. Wir haben kein Maß. Noch dürfen wir das Chaos nicht abtun. Wir können nicht einfach sein." Franz Hessel, Von den Irrtümern der Liebenden und andere Prosa. Paderborn 1994, S.50

<sup>106</sup> Wassili Luckhardt sah das Ziel seiner Bemühungen darin, "in der Baukunst ein Abbild des Kosmos zu geben" (Die Briefe der Gläsernen Kette, S.30) und durfte sich mit den architektonisch Mitverschworenen sicher einig wissen.

<sup>107</sup> Bruno Taut, Brief vom 26.12.1919. In: Briefe der Gläsernen Kette, S.26

<sup>108</sup> Wolfgang Pehnt, Expressionismus. S.38

<sup>109</sup> Wenzel August Hablik. In: Die Briefe der Gläsernen Kette, S.142. Vgl. Taut, op.cit., S.184.

Monumentalität); war bei Jahn die Masse, die Schwere, die Solidität gefragt, so dort die Transparenz, die Leichtigkeit, die Fragilität; hier der Ernst, dort die Ironie und das Spiel. Jahn beerbte in diesem Punkt, historisch gesehen, noch die Vorkriegszeit. "Monumentalität hieß um 1910 (Herv.R.N.) das Gebot der Stunde. >Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit<", wußte Peter Behrens."<sup>110</sup> Der "Wille zum Imposanten", so Wolfgang Pehnt, brach sich Bahn bei Architekten wie Wilhelm Kreis, Paul Bonatz, bei Bruno Schmitz mit Bismarckturm und Leipziger Völkerschlachts-Allerlei. Und speziell die Reverenz an den ägyptischen Sakralbau als Sepulkralarchitektur greift eine Tendenz auf, die noch hinter den Expressionismus in den Wilhelminismus zurückfällt: eine Reverenz, die Pehnt als typisch für die Vorkriegszeit beschreibt und sich besonders bei Peter Behrens und Paul Bonatz findet, der gar eigens eine Ägyptenreise unternahm.

So wäre Jahnns Architekturtheorie entschlüsselbar als Amalgam aus konservativen Vorkriegselementen und expressionistischen Versatzstücken. Die entscheidenden Pfeiler seiner architektonischen Theoreme finden sich auch anderswo. Von der paradigmatischen Funktion ägyptischer Sepulkralkunst über die symbolisch und zahlenmystisch gestützte kultische Bedeutung des Baus, vom charismatischen Weltbau-Architekten bis hin zur kunst-einenden, sozialintegrativen und kosmozentrischen Kraft des Bau-Werks: nichts Neues unter der Sonne. Aber es gibt *doch* einen spezifischen Unterschied, der Jahn von aller Architekturtheorie seiner Zeit trennte und der, einmal in den Blick bekommen, umgekehrt selbst die historisch ererbten und konventionellen Elemente seiner Architekturtheorie umwertet. Eine Differenz, aus der Jahn alle auch historischen Elemente seiner Theorie überhaupt erst herleitete. In dieser Differenz aber gründet das Heilige oder das "*religiöse Gefühl*" (SI,216), das die Ugrinische Architektur bestimmen, bewahren und auslösen sollte.

### III

Man bekommt allerdings diese Differenz nur dann in den Blick, wenn man die Jahnnsche Abwendung von aller Zweckbestimmung der Architektur über die nicht eben bestechenden Volten gegen Expressionismus und Wohnungsbau hinaus ernst nimmt. Denn Jahn bezieht seine Opposition gegenüber der zeitgenössischen Architektur im letzten nicht aus dem Entwurf einer *anderen* Architektur, sondern aus nichts Geringerem als aus der Überwindung der Architektur überhaupt - sofern man unter 'Architektur' die Planung und Konstruktion von Raum verstehen kann. "*Ich lehnte den Begriff der*

---

<sup>110</sup> Wolfgang Pehnt, Expressionismus. S.63

*Raumvorstellung, weil nicht sinnlich faßbar, als unkünstlerisch ab.*" (SI,253)<sup>111</sup> Erst dieser Schritt kappt grundsätzlich und radikal das Band, das die Architektur mit der Welt der Reproduktion der Arbeitskraft und Arbeitswelt verbindet. Jahn verwirft die Subordination des Materials unter die Planung von (Wohn-, Arbeits-, Vergnügungs-)Raum; er opponiert der Architektur als symbolischer Herrschaft über die Welt; als Unterwerfung des Materials unter den menschlichen Zweck. Hier wird es zum benutzbaren Ding: es bestimmt sich stets nur *für anderes*, dem es zu dienen hat. Dieser Verdinglichung aber hatte Ugrino gerade den Kampf angesagt.

Deshalb muß Jahn zuallererst das Material aus dem Joch des Gebrauchs befreien; es soll nicht länger für anderes verwendet werden, sondern *für sich* stehen. Architektur hat deshalb nicht länger die Aufgabe, Raum zu erschaffen, sondern einzig das Ziel, das Material *als Material*, als stumme Welt dessen, was der Mensch *nicht* ist, zu evozieren. So ist, in einer kühnen Umwendung des architektonischen Selbstverständnisses seiner Zeit, für Jahn der Stein nicht für den Raum da, sondern der Raum für den Stein: Er trennt die Masse, um sie dem Menschen so zugänglich zu machen wie die Felsspalte den Berg. Architektur: das ist die sinnliche Begegnung des Menschen mit der Materie, die durch die Interpunktion der Leerstelle (des Raumes) spürbar gemacht wird. Sie soll die Kommunikation mit dem Nichtmenschlichen ermöglichen; nur deshalb ist sie sakral.

Jahn hat diese Material-Architektur repetitiv auf eine eigene frühe und entscheidende Kindheitserfahrung zurückgeführt: auf das sinnlose Verrücken und Türmen des puren Steins. In seinen frühen Tagebüchern nicht weniger als in frühen autobiographischen Notizen wird dieser Ursprung der Architektur aus dem kindlichen Spiel immer wieder unterstrichen. Eine Eintragung vom 14. September 1915, also noch vor der Zeit der ersten konkreten Ugrino-Pläne, belegt das in aller wünschenswerten Deutlichkeit: *"Wie gut verstehe ich es jetzt, daß ich nie etwas tun konnte, das allgemein und nützlich war. Wohl das ich die mannigfaltigsten Arbeiten machte, aber sie waren zwecklos, wenn man annimmt, daß Zweck haben der Ausdruck für die Gebrauchsfähigkeit zu nützlichen Dingen ist. Nein, man hat sie nicht verkaufen können um irgend einen Preis. Sie haben auch nicht als Prunkstück auf irgend einem Tisch stehen können. Sie haben immer nur tief in mir gestanden und eine Richtung gezeigt. Es begann mit der Entfaltung elementarer Muskelkraft, die nicht darumhin konnte, schwere Steine zu bewältigen und zu türmen, die immer wieder und über ihre Kraft hinaus Werke hinstellen wollte, allein und ohne Hilfe. [...] Sie hob aus der Tiefe des Bodens herauf einen großen Stein, auf den man durch einen Zufall gestoßen war. Es war der Wille da, ihn fortzubringen von seinem Platz*

---

<sup>111</sup> Jahn steht mit dieser Kritik nicht völlig allein. So findet sich in Hans Gerhard Evers' martialisch übertiteltem, zu anrühiger Zeit erschienenem, gleichwohl seriös und besonnen argumentierendem Buch 'Tod, Macht und Raum. Als Bereiche der Architektur' (München 1939, S.11), die Feststellung: "Die Interpretation, daß Architektur Raumkunst sei, bedeutet die ärgste Verengung, die von der gelehrten Auffassung der Architektur jemals getan worden ist."

*irgendwohin. Und als dann endlich die eigene Kraft versagen mußte, wurden andere Willenlose in den Dienst gespannt und er ging den Weg, den er gehen mußte. Aber wenn ihr fragt, was erreicht war, was wert wäre behalten zu werden, so ist es nichts als ein zerbrochenes Gitter und eine zerfetzte und zerstoche Hand und ein Haufe Unwille, denn alle Arbeit war schlecht verwandt. Ich aber sage, daß unnütze Arbeit allein wert ist, getan zu werden, weil sie einen verborgenen Sinn hat, der bei einem einzigen liegt. Arbeiten aber, die gemeinhin nützlich sind, werden bald abgegriffen und verbraucht sein."* (FS, 438f.)

Mit diesen Sätzen schert Jahn aus dem kunsthistorischen und nationalen Kontext aus. Kaum ein Passus, der den theoretischen Überlegungen Georges Batailles so nahe kommt. Denn *in nuce* findet sich hier ein Programm, das die Architektur auf die Verausgabung von Energie zurückführt. Architektur hat nicht den Bau zum Ziel, das fertige Produkt, den umgrenzten Raum; Architektur ist vielmehr der Vorgang des Bauens, der Akt des Schaffens, die Taktilität der Materie. Dieser sinnliche Akt aber ist der Akt eines sinn- und nutzlosen Bewegens von Stein und Masse; eine Verausgabung menschlicher Energie für nichts.<sup>112</sup> Architektur ist für Jahn nicht als Arbeit im konventionellen Sinne zu verstehen, sie stellt keine Dinge oder Objekte her. Im Gegenteil, sie definiert sich grundsätzlich eben gegen die Produktion von Dingen und Objekten, die dem Gebrauch unterworfen sind. Architektur ist für den Zwanzigjährigen, der da seine Kindheit Revue passieren läßt, eine Arbeit, in der der Mensch sich selbst verliert; nur so kommuniziert er mit dem, was er nicht ist. Nichts bleibt übrig. Nichts ist vorzeigbar. Nichts, was sich anschließend verkaufen ließe oder der Repräsentation (des Zeichens, der Kultur, der Klasse) dienen könnte. Zurück bleibt am Ende nur das Verbrauchte und Zerstörte, nicht das Produzierte und Hergestellte: die verausgabte Kraft, das zerbrochene Gitter, die zerschrammte Hand. Die nutzlose Verausgabung häuft nicht an, sondern sie häuft auf.

Mehr noch. Auch die soziale Dimension des Bauens ist hier bereits impliziert. Denn wo die eigene Energie nicht hinreicht, die Verrückung des Steins durchzuführen, werden andere beteiligt. Das wird für Jahn zum Programm Ugrinos: Zentrum der Religion ist eine gemeinsame, sinnlose Arbeit; die gemeinsame Zerstörung von Energie, die Partizipation an der Verausgabung. Denn aus der sinnlosen Arbeit entsteht der getürmte Stein, der Bau, die Burg. Schon im Juni 1914 vermerkt Jahn mit einer Volte gegen Bildung und Kultur, die er stets beibehalten sollte: "*Ich habe nie solche Bücher gelesen;*

---

<sup>112</sup> Eine Passion, die nicht nur ontogenetisch, sondern auch phylogenetisch soweit zurückzureichen scheint, daß schon der Mythos sie aufgeklärt denunziert. Denn im Bericht von Sisyphos' Bestrafung wird ja die nutzlose, energieverschwendende Arbeit bereits mit den Augen der produktiven Gesellschaft gesehen: in Sisyphos wird eine Arbeit als Hölle denunziert, die auf nichts denn auf Verausgabung aus ist. Eine Perspektive, die übrigens auch Camus nicht als ideologische Lesart unproduktiver Verschwendung durchschaut; er verlegt recht modern die Freiheit in die Freizeit.

*ich habe Steine gewälzt, die übergroß für mich waren und baute Burgen daraus." (FS,315)<sup>113</sup>*

Zum Inbegriff der unproduktiven Verausgabung und der zwecklosen Aktivität wird also der Stein selbst. *"Es ist eine Liebe zum Stein, die so ungewöhnlich ist, daß sie dem 12 Jährigen Schelten und Beanstandungen einbringen mußte. Große Teile der verfügbaren Jugendzeit hat Jahn damit zugebracht, riesenhafte Steine zu suchen, zu ergraben, zu transportieren. Er vollbrachte, nimmt man die gebundenheit seiner Kräfte, zieht die vollständige Isolierung eines Kindes im ökonomischen System in betracht, revolutionäre Wunderwerke."* (SI,10)<sup>114</sup> Alle Baugedanken gehen vom Stein aus, der nicht symbolische, sondern reale Verausgabung von Energie meint; und nicht schlicht mit Verhärtung, gar mit gesellschaftlicher oder psychologischer gleichzusetzen wäre. Deshalb wahre Adorationen der Fauna: *"Der Stein, der wilde, große, tragende, atmende, der millionenfach kristallene, den sehen wir beleidigt"* (SI,151), so der oberste Baumeister Ugrinos. *"Ich liebte gewachsene Steine. Granit. Basalt"*, heißt es an anderer Stelle, und Jahn fügt hinzu: *"Und schwere Metalle. Ich stahl Messing. Vergrub es."* (SI,587)<sup>115</sup> Wieder wird das Material, das Objekt, das Ding entwertet und zerstört. Wie bestimmte Riten dem mittelalterlichen Feudalherren geboten, ostentativ seinen Reichtum zu verschwenden, sein Geld in ein umgepflühtes Feld zu säen, seine Pferde zu verbrennen, so hier Jahn: Steine wälzen, Metalle vergraben heißt unnütze, unproduktive Arbeit tun.<sup>116</sup> Formen einer Verausgabung, die keinen Sinn kennt, keinen Zweck will, nur für sich steht und vernunftfern, kindlich, über alles Maß hinausgeht.<sup>117</sup>

Jahn deckt derart in der Passion für die Architektur eine ganz andere Passion auf, nämlich die Passion für die Verausgabung und den Verlust; eine Passion, die nach Bataille alle vorkapitalistischen Gesellschaften auszeichnet und ihre spezifische Differenz zur Akkumulations- und Fortschrittsgesellschaft markiert: *"In Gesellschaften, die von der unseren verschieden sind - wir scharren Reichtümer zwecks ständiger Vermehrung zusammen - galt das gegenteilige Prinzip, den Reichtum zu verschenken oder zu zerstören, ihn zu vergeuden oder zu verlieren. [...] Das Zusammenscharren der*

---

<sup>113</sup> Vgl. FS,183.

<sup>114</sup> Siehe auch: G,7f.

<sup>115</sup> Vgl. G,2: *"Ich habe als Kind nie Briefmarken oder Ähnliches gesammelt, wohl aber etwas anderes: Metalle. Wo ich ein Stück aufreiben konnte, eignete ich es mir an und vergrub es im Garten. Warum, weiß ich nicht. Die Stücke müssen jetzt noch in der Erde liegen. Die Leidenschaft zu den verschiedensten Metallen habe ich jetzt noch."*

<sup>116</sup> Völlig zu Recht vermerken Jochen Hengst und Heinrich Lewinski, daß Jahns Begriff der Arbeit "in einem ganz eigenen, archaischen und vorzivilisatorischen Sinne eine große Bedeutung" zukomme. (Ugrino, S.84)

<sup>117</sup> Vgl. auch den Brief vom 12. Dezember 1915 an Jürgensen, der einen Fjordausflug mit Harms Revue passieren läßt: *"Aber es geschah, daß ich mir anmaßte, was unsinnig war. Da gab es ein Felsstück, das so schwer war, daß ich es nicht bewegen konnte. Ich aber wollte es in den Fjord rollen lassen. An diesem Unsinnigen wollte ich mich beweisen. Wenn es mir gelänge, sagte ich mir, wollte ich an ein Unmaß in mir glauben. Ich arbeitete, daß mir der Schweiß aus allen Poren trat. Friedel, der im Boot saß, erriet mit Angst, was ich mir gestellt hatte und wagte nicht abzuraten. - Nun, und ich bezwang den Stein."* (BI,86)

Reichtümer hat nur einen untergeordneten Wert, das Verschwenden oder Zerstören von Reichtümern gewinnt dagegen in den Augen des Verschwenders oder Zerstörers einen souveränen Sinn, es dient nichts anderem als eben dieser Verschwendung oder dieser faszinierenden Zerstörung. Ihr gegenwärtiger Sinn, ihre Verschwendung oder ihre Verschwendung, ist ihr letzter Existenzgrund, und dadurch kann ihr Sinn plötzlich nicht mehr auf später verschoben werden, muß sich im Augenblick erfüllen. [...] Das kann prachtvoll sein: Wer den Verbrauch zu schätzen weiß, ist betört, aber übrig bleibt nichts."<sup>118</sup> Ja, Bataille hat schon in einem frühen Aufsatz diese seltsamen Zerstörungsriten als *dépense*, als Verausgabung definiert, vorab gegen allen Begriff von Nützlichkeit (der Produktion, der Gesellschaft, der Familie) abgesetzt und darauf hingewiesen, daß die Formen der Verausgabung nicht nur im religiösen Opfer, sondern in der Produktion und Konsumtion von Luxus, im Krieg, im Spiel und in der Kunst aufzufinden sind. Und insbesondere die Errichtung von Prachtbauten und Kirchen bedeutet ihm die reale Verschwendung von Arbeit, Energie und Besitz. Im 'Verfemten Teil' führt Bataille aus: "Der Ausdruck der Intimität in der Kirche entspricht dagegen der nutzlosen Verzehrung der Arbeit: von Anfang an ist das Gebäude durch seine Bestimmung der materiellen Nützlichkeit entzogen. [...] Der Bau der Kirche bedeutet ja nicht eine gewinnbringende Verwendung verfügbarer Arbeitskraft, sondern der Verzehrung, der Zerstörung ihrer Nützlichkeit."<sup>119</sup> Die Zerstörung aber heiligt, was die Zerstörung oder Verausgabung herausfordert. Was vergraben wird, was verschwendet wird, fällt dem sakralen Bereich zu. Deshalb ist überhaupt die Kirche ein Sakralraum: als Inkarnation verausgabter menschlicher Kraft. Exakt das ist aber die Erfahrung der frühen Jahre, die Jahn bereits mit der sinnlosen Anstrengung des Steinetragens macht und die im Ugrinischen Postulat: die Kultstätte definiere sich durch ihre Zwecklosigkeit, wiederkehrt. Das, was ihm später approbierte Sakralräume sein werden, bezieht seine Sakralität aus der Verausgabung, die ihm innewohnt. Möglich, noch in der Passion besonders für die Krypta dieses Motiv zu entdecken, ist sie doch verstehbar als vergrabener und also geheiligter Stein.

Das ist auch der Tenor der großen Abhandlung über 'Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst', publiziert in den 'Kleinen Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino' 1921. Denn Jahn versucht in dieser Untersuchung, eine Brücke von den unbehauenen Steinen: den Dolmen und Hünengräbern über die Felsengräber und Pyramiden bis zum grusischen und romanischen Kirchenbau zu schlagen, um eine architektonische Tradition nachzuzeichnen, die nicht als Raumkunst,

---

<sup>118</sup> Georges Bataille, Gilles de Rais. Leben und Prozeß eines Kindermörders. Gifkendorf 1986 (6.Aufl.), S.74f.

<sup>119</sup> Georges Bataille, Die Aufhebung der Ökonomie. S.168

sondern nur als Massenkunst verstanden werden kann.<sup>120</sup> Alle architektonischen Elemente nun: ob Säule, ob Pfeiler, ob Gewölbe, aber auch alle Proportionskanones sind ihm nichts als Hilfsmittel, die Materialität des Steins selbst hervorzutreiben<sup>121</sup>: rhythmisierte Masse, die offensichtlich das Prinzip einer in der Moderne verdrängten, sprachlosen Verausgabung wieder ins Spiel bringen soll: *"Die Glaubensgemeinde muß ihre Kultstätten in Stein errichten, um die Flut der vergewaltigten und aufgedämmten Gefühle einer Erlösung entgegenzuführen. Wir können die Sprache des Steins, die mit den tiefsten Symbolen und Kräften verkündet, nicht in ein Wort übersetzen."* (SI,219) Das aber mußte für Jahn heißen - und hier baut er die Brücke zu Batailles Anti-Ökonomie -, *"jenseits der Dinge zu stehen, die ein ökonomisches System des Alltags bringt"* (SI,215).<sup>122</sup> Die Architektur, die Jahn vorm inneren Ohr hat, läßt sich mit dem Rechenstab der kalkulierenden Vernunft nicht in Übereinstimmung bringen. Daran ist Ugrino denn auch ökonomisch gescheitert.

Jahn revoltiert deshalb gegen die Architektur als Konstruktion von Raum, weil er darin noch die rationalisierte Form der Herrschaft über die Natur erahnt. Dagegen setzt er die These, Architektur sei überhaupt nichts anderes als eben *die* Form der menschlichen Tätigkeit, die frei von Zweck und Nützlichkeit den Stein als Stein erfahrbar machen müßte. Kein Raum, kein Wohnen, kein Bahnhof, keine irgend gesellschaftliche Bestimmung der Architektur. Sie hat einzig die Aufgabe, die Erfahrung des Steins zu ermöglichen. Diese Erfahrung aber ist nur zu machen um den Preis der Verausgabung. Auf andere, mythologische oder biblische Begründungen verzichtet Jahn ostentativ.<sup>123</sup> Aus dieser bodenlosen Prämisse leitet sich alles weitere ab. Sie ist das Ferment, das den fest gefügten Bau der Welt zum Einsturz bringen soll. Der Stein, den der Baumeister verwirft, soll zum Eckstein werden.

### *Exkurs: Pyramide*

Paradigmatisch für die kollektive Verausgabung, die ihm die Architektur bedeutet, steht für den frühen Jahn nicht weniger als für Bataille der ägyptische Pyramidenbau. "Wer die fanatische Kunstform einer Pyramide nicht würdigen kann, möge Jahn's Werk in

---

<sup>120</sup> Zur Erinnerung: Auch der von Jahn 1917 entworfene und 1919 realisierte Anbau der Heidekate in Eckel bestand aus Findlingen.

<sup>121</sup> Vgl. Sandra Hiemer, Ugrino. S.14ff.

<sup>122</sup> Daß Ugrino nicht *"mit Rücksichten ökonomischer Art"* vereinbar sei, betont die Verfassung (SI,55); auch dem kindlichen Spiel mit dem Stein wird die Differenz von Verausgabung und 'ökonomischem System' bescheinigt (vgl.SI,10). Daß er an die Möglichkeit und Notwendigkeit *"der Umgestaltung des ökonomischen Systems"* glaube, schreibt Jahn am 27.Mai 1920 an Jürgensen (BI,184).

<sup>123</sup> S. dazu den Aufsatz über 'Stein und Steingewalt in der Architektur' in: Evers, Tod, Macht und Raum. S.63-92

Ruhe lassen", verkündete Gottlieb Harms apologetisch.<sup>124</sup> Die zentrale Architekurreverenz des selbsternannten Baumeisters von Ugrino galt denn auch der Stufenpyramide von Sakkara; eine Stufenpyramide zeigt auch der zweite und vorletzte Siegelentwurf für die Glaubensgemeinde. Sicher besaß der eigentümliche ägyptische Sakralbau für Jahn mehrfache Bedeutung: Die Option auf Verewigung der Körpers, die monumentale Versiegelung und Sicherung des Toten, der der Welt bewahrt bleibt, die Stein gewordene Apotheose des Herrschers, die Manifestation des genialen Architekten und das Ausnahmegesetz des Genies. Zugleich aber und nur auf dem Hintergrund der Tagebuchaufzeichnung verstehbar, speist sich die Passion für die Pyramide auch aus der Passion für die reine Verausgabung von Energie und Material. Sie ist Inbegriff eines Mißbrauchs von Tätigkeit, die anders vernünftiger, also zu Erzeugung von nützlichen Dingen hätte eingesetzt werden können. Die Pyramide spottet aller Ökonomie. Bataille: "Aber eine Gesellschaft kann auch zur vollständigen Konsumtion ihrer Produkte veranlaßt sein. Dann muß sie den Überschuß an verfügbaren Ressourcen auf irgendeine Weise vernichten. Müßiggang ist das einfachste Mittel. Der Müßiggänger vernichtet die zu seiner Unterhaltung notwendigen Produkte nicht weniger gründlich als das Feuer. Der Arbeiter, der am Bau einer Pyramide arbeitet, vernichtet diese Produkte ebenso nutzlos: aus dem Gesichtspunkt des Profits ist die Pyramide ein Moment des Irrtums. Ebenso könnte man ein riesiges Loch graben, es wieder zuschütten und die Erde feststampfen."<sup>125</sup> Nicht nur aus dem Gesichtspunkt des Profits, sondern auch aus dem Blickwinkel des Bedürfnisses oder der sozialen Gerechtigkeit. Vorwürfe, die man Jahn denn auch gemacht hat. Im ersten Teil der 'Elementarsätze über die monumentale Baukunst' erinnert sich Jahn: "*Ich hätte beinahe einmal in meinem Leben einem Architekten eine Ohrfeige gegeben, weil er die Ansicht verfocht, eine solche Arbeitsverschwendung, wie die Erbauung der Pyramiden sie darstelle, müsse bestraft werden, es müßten Gesetze verfertigt werden, die eine monumentale Bauwut einfach unterbänden (als ob sie es nicht wäre!).*" (SI,223f.)

Aber der Pyramidenbau gilt Jahn nicht nur als verfemter Teil, als gesellschaftlich geächtete Verausgabung, sondern auch als Form sozialer Interaktion. Befremdlich für seine Zeitgenossen, behauptet Jahn, daß die Mitarbeit am großen Bau nicht mit Begriffen demokratischer Gesellschaften zu fassen sei. "*Wir können uns kaum eine Vorstellung dieser Kunst machen, gefühlsmäßig sie abgrenzen schon garnicht, die es vermochte, Pyramiden von so ungeheurer Dimension zu erbauen; die Anlage der Steinbrüche, der Bau von Kanälen zur Erleichterung des Transports, alles ist Zeugnis dessen, daß man zum Ziele eine Aufgabe hatte, die man höher setzte als das Leben; aber*

---

<sup>124</sup> Gottlieb Harms, Hans Henny Jahn: Pastor Ephraim Magnus. In: Gottlieb Harms (Hg.): Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino. Drittes Heft, August 1921, S.50

<sup>125</sup> Georges Bataille, Die Aufhebung der Ökonomie. S.153

*es ist nicht das Wissen um den Willen, der uns, falls wir nicht verbildet sind, befriedigt, sondern allein das Werk selbst".* (SI, 234) Auch das ist nur auf dem Hintergrund des initiatorischen Kindheitserlebnisses zu verstehen: Arbeit heißt hier die Partizipation an einem Werk, das nur um seiner selbst willen, ohne Zweck und Nutzen existiert. Das aus der Verausgabung entsteht. Das unterscheidet Jahnns Gedanke von der Sozialität, der Taut seine Bauten dedizierte: beim Magdeburger Baustadtrat wird sie am Werk überhaupt nicht beteiligt gedacht. Nur der Bau, nicht das Bauen ist wichtig. Tauts sakrales Haus referiert nicht auf die Kirche, sondern antizipiert die Orte der Massenvergnügungen: das Theater und das Kino, das er denn auch später in Berlin bauen sollte. Eine expressionistisch-idealistische Inszenierung, die im besten Fall die humanitäre Brüderlichkeit zwischen den architektonisch ästhetisierten Subjekten zu leisten hätte - eine typische Architektur-Ideologie. Es unterscheidet Jahnns auch von den Bauhaus-Konzepten der Arbeit an der Kathedrale, wird doch der göttliche Bau der Bauhäusler zusehends als soziales Miteinander an der künstlerisch und handwerklich rational kontrollierten Herstellung zum Leben notwendiger Dinge verstanden; der Umzug nach Dessau deckt die sich abzeichnende, schnell auch industrie-kooperative Intention auf die Welt produzierter und brauchbarer, gut gearbeiteter Dinge auf; eine Richtung, die in Ugrino nirgends absehbar ist. Die wenigen Realia, welche von der Glaubensgemeinde hergestellt wurden, waren Luxusgegenstände: die bibliophilen Musikausgaben alter Meister etwa oder die restaurierte Orgel von St.Jacobi.

Die Querstellung, die Jahnns Auffassung von Sinn und Funktion des Pyramidenbaus besonders gegenüber allen sozialen Konzepten bedeutete, ist von seinen Zeitgenossen durchaus bemerkt worden. Sie führte zu einer Kontroverse, die Walter Hölscher in seinem Aufsatz über den Schriftsteller und Religionsgründer Jahnns, Titel: 'Von religiöser Kunst' (1922) folgendermaßen klarsichtig zusammenfaßte: "Er glaubt nicht an die soziale Geste der Menschenfreunde. Man vergleiche, um diese Einstellung recht zu sehen, was Kurt Hiller, typischer und entschiedener Vertreter der Geistig-Sozial-Gerichteten über das Thema Pyramide äußert (Der neue Merkur, Heft IV, 1921) mit den Anschauungen Jahnns: für Hiller ist die Kunstform, das abstrakte Ding Pyramide nichts, einem Kieselstein gleich an Wert, wenn seine Formung möglich wurde erst unter dem dumpfen Jammer einer tierisch geknechteten Sklavenherde - für Jahnns gilt über alles die weite und überragende Potenz des genialen Baumeisters, der dies Werk schuf; für ihn steht und fällt ein Ding mit der Tiefe der metaphysischen und nicht menschlichen Gründe, es wächst mit der für es aufgewendeten Hingabe."<sup>126</sup> Den Gedanken vom genialischen Baumeister einer Künstlerelite einmal zurückgestellt, stimmt die Abgrenzung; bei Jahnns wächst die Bedeutung mit dem Verlust, aus dem das Werk entsteht, mit "der für es aufgewendeten Hingabe". Und er denkt diese Hingabe, hierin wiederum nah am Collège

---

<sup>126</sup> Walter Hölscher, Von religiöser Kunst. In: Freideutsche Jugend 8 (1922), S.119f.

Batailles' und Caillois', als eine Sozialität der Erregung, der Ansteckung, der Aufruhr, die sich an der Verausgabung entzündet. Wer am Bau mitarbeitet, partizipiert an den heftigen Gefühlen, die der nutzlose Bau auslöst. In der 'Approbationsurkunde-A' heißt es: *"Man müßte an den Verfall allen Erlebens glauben, wenn es nicht möglich wäre, daß eine ähnliche Erregung stattfinden könne mit Weinen, Beten, Rufen, Arbeiten, wie jene, die den Bau so vieler mittelalterlicher Dome begleitete und ausführte. [...] Man wagt neben das Bild, das die Errichtung vieler Dome beschrieb, dasjenige zu stellen, das die Erbauung der Ägyptischen Tempel und Gräber weiß"* (Sl,49). Dann könnte die Jahnnsche Passion für den Pyramidenbau als Wunsch gelesen werden, den Ursprung der (erregten) Sozialität aus dem Fest herzuleiten. Und es wäre kein Zufall, daß die phantasmatische Vergegenwärtigung gelungener Sozialität, wie sie die Approbationsurkunde am Beispiel des Pyramidenbaues imaginiert, auffällig der Beschreibung und Auslegung gleicht, mit der Alfred Metraux die kollektive Aufrichtung von steinernen Statuen auf den Osterinseln 1934/35 kommentiert und eben gegen den ägyptischen Sakralbau ausspielt. Denn Metraux hält fest: *"Trotzdem darf man nicht das uns wohlvertraute Bild vom Bau der ägyptischen Pyramiden in den Pazifik übertragen. Die Statuen sind nicht durch Sklavenherden an ihren Platz geschafft worden, sondern durch freie Männer, die glücklich waren, an einem Unternehmen mitzuwirken, das dem Stamm oder der Familie den größten Ruhm einbrachte. Wir müssen, wenn wir uns das Bild vergegenwärtigen wollen, uns das fröhliche Durcheinander eines Festes vorstellen."*<sup>127</sup> Man muß sich den Jahnnschen Pyramidensklaven als einen glücklichen Menschen denken. *"Die Arbeiter am Werk der ägyptischen Grabhäuser sind nicht unglücklich gewesen; verzweifelt ist nur der Arbeitende am Kleinen, Schwachen, Dünnen, denn es zerfällt, vergeht."* (Sl,223)<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Alfred Metraux, Die Osterinsel (1941). Frankfurt/Main 1989, S.144

<sup>128</sup> Hillers nicht eben origineller moralischer Vorwurf ist von der Jahn-Forschung übernommen worden. S. etwa Elbeth Wolffheim, Hans Henny Jahnn. S.53, und Andrea Mebus, Kampf mit der Mauer. Die Figuren in Hans Henny Jahnns frühen Dramen zwischen Rebellion und Anpassung. Frankfurt a.M. 1992, S.102.

## β Musik und Orgel

I

Ist mit der Standortwahl für das erste 'Kirchspiel' in der Lüneburger Heide der geographische Raum umgrenzt, auf dem sich die Kultstätten erheben sollen, ist mit der Verfassung der institutionelle Rahmen geschaffen, der die Organisation des Ugrino-Projektes regelt, und ist endlich mit der Architektur buchstäblich das Gehäuse des Heiligen entworfen, das selber in seiner konstruktiven Anlage Heiliges symbolisieren soll, so bettet Jahn nun die anderen Künste in seine Sakral-Bauwerke ein. *"Es war mir, als sei mir Aufgabe geworden, die heimatlos gewordene Musik und Bildhauerkunst in meinen Bauwerken aufzunehmen. Unter dieser Dominante stand von da an mein Schaffen."* (SI,202) Die Kultstätten sollten Plastiken und Skulpturen beherbergen, Glocken und Orgeln aufnehmen und Raum für periodische Musik- und Theateraufführungen bieten. Die Sakralbauten werden mit Formenelementen ausgestattet, die ihrerseits wiederum dem Formenrepertoire historischer Religionen entnommen oder ihnen angelehnt sind. Denn die Einbeziehung von Bauplastik, von Skulpturen und Statuen entspringt nicht weniger traditioneller Sakralität als die Aufnahme von Glocken und Orgeln, galten doch die Glocken der 'Religion in Geschichte und Gegenwart' schlicht als "Zubehör der Kirchengebäude"<sup>129</sup> und definierte dasselbe berühmte Lexikon die Orgel trocken als "lange Zeit das einzige in der christlichen Kirche zugelassene oder gebrauchte Musikinstrument"<sup>130</sup>: Hinweise auf die weitgehend christliche Herkunft der Jahnnschen Sakralausstattung, Hinweise aber auch auf die innere Konsequenz des Jahnnschen Unternehmens als Projekt der Resakralisierung. Musik- und Theateraufführungen darf man schließlich als ästhetische Nachfolger traditioneller kultischer Handlungen wie etwa der Liturgie lesen. So entspringen aus dem sakralen Gehäuse die (kultischen) Künste. Was zunächst nur Architektur war, wird mit traditionellen Elementen der Sakralität aufgeladen und entwickelt sich sukzessive zu einem Zusammenspiel aus Klang, Skulptur und Bauwerk, dem religiöse Verbindlichkeit eignen sollte. Konsequenter wird der Versuch, nicht nur eine Religion, sondern eine Kirche neu zu begründen, über die Architektur hinausgetrieben. Jahn über den fast phantasmatischen Entstehungsprozeß der Hauptkirche von 1920/21: *"Die Proportionen aller Details waren von einem Entwurf zum*

---

<sup>129</sup> Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Tübingen 1907-1913, Bd.II, Spalte 1462. Hans Jürgen von der Wense formuliert weniger prosaisch: "Die Glocke ist Gottes Stimme und verkündet seine Anwesenheit." (Mappe Musik, unpubl. [Nachlaß Dieter Heim]) Jahn hat sich mit dem Glockenbau auseinanderzusetzen versucht (BI,183), nachdem ihn die Besichtigung der Gloriosa im Erfurter Dom "Schauer von Furcht, Erhebung und Glück"(BI,182) hatte erleben lassen. An den christlichen *sacra* entzündeten sich Jahnns Passionen immer wieder.

<sup>130</sup> Bd.IV, Spalte 1008

*anderen in Fluß gewesen, kein Gefühl war zurückgestellt worden. Noch einmal zerrann alles über dem alten Grundriß zu einem anderen Bild; Mauern wichen Säulenfluchten, Licht strömte durch bronzegefaßte Gläser herein. Noch einmal ward der Bau erweitert, um Raum für Orgel, Chöre, Instrumentalisten zu schaffen, Arkaden an den Wänden, Statuen aufzunehmen. In dieser letzten Form ward der Bau approbiert." (SI,203)*

Daß dabei der Musik überhaupt und der Orgel insbesondere neben der Baukunst die entscheidende Rolle eingeräumt wurde, ist leicht einzusehen. Denn zum einen verkörpert die Orgel prototypisch den Wiederanspruch der Kunst auf den Kult. Welches Instrument wäre gleichermaßen Inbegriff von Sakralität? Kein Zufall, daß der Orgelbau der Zwanziger Jahre mit Regelmäßigkeit einen Ausspruch Oswald Spenglers plagiierte, dem gemäß Dom und Orgel eine symbolische Einheit bilden wie Tempel und Statue. So auch bei Jahn: Der Oberleiter der Bauhütte Ugrino fühlte sich nicht genuin zum Orgelbauer berufen, sondern fand erst über die Planung der Kultstätten zu dem großen Aerophon; es gehört zur Innenaustattung eines Heiligen auf christlicher Grundlage: *"Zur Orgel bin ich eigentlich zufällig gekommen, wenigstens zur Orgelforschung. Ich hatte ein Kultbauwerk gezeichnet, in das auch eine Orgel eingezeichnet werden sollte. Ich wollte daher wissen, wie lang, hoch und dick eine Pfeife sei, um die Maße richtig zu halten."* (G,128f.)<sup>131</sup> Deshalb weisen die frühen Norwegischen Orgelentwürfe auch technische Elemente auf, die Jahn später heftig verwerfen sollte. So verwendete er zum Beispiel die standardisierten starren Mensurberechnungen für Orgelpfeifen nach dem Standardhandbuch Johann Gottlob Töpfers und stattete die Orgeln mit elektrischer Traktur und Kegelladen aus<sup>132</sup>: ein Tribut an den zeitgenössischen Stand des Orgelbaus, der nur unterstreicht, daß es Jahn mit der Orgel zunächst allein darum gegangen war, auch im Inneren der Kultbauten die Option aufs Sakrale augen- und ohrenfällig zu machen.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Freilich hatte Jahn sich schon zuvor amateurhaft bei Kirchenbesuchen für die Orgel interessiert (FS,77,254,269), sich selbst bereits 1913 als *"Orgelbauer, Mauertürmer"* (FS,87) ausgezeichnet und die Orgel in einem 'Requiem' in mäßigen Versen von 1914 dem Göttlichen verbunden (*"Und bricht ein Herz, dessen letztes/ Aufzuckendes Beben in/ Großer Liebe einem andern/ Galt, so hebt ein seltsam Singen/ Und Jubilieren an, und/ Saiten klingen süß und Orgeln/ Brausen laut [...] dann kommt das/ Göttliche."* (FS,377)). Auch spielt die Orgel in den frühesten Dramen eine wichtige Rolle. Vgl. Rüdiger Wagner, Hans Henny Jahn, Revolutionär der Umkehr. Murrhardt 1989

<sup>132</sup> *"Ich selbst habe noch bis vor zwei Jahren mich sehr stark an die Töpfer'sche Theorie angelehnt"*, heißt es selbstkritisch rückblickend noch 1925 und weiter: *"Ich selbst bin viele Jahre hindurch ein Anhänger der Kegellade gewesen."* Hans Henny Jahn, Gegen die moderne Orgel. Diskussions-Zuschrift an die 'Zeitschrift für Instrumentenbau', 45.Jg. 1924/25, S.762. Im Nachlaß findet sich u.A. der Entwurf eines Positivs, das für eine Grabkapelle bestimmt sein sollte; Jahn fordert das *"Mensurverhältnis aller Pfeifen 1:  $\sqrt[8]{8}$ "*, also noch streng nach Töpfer, und elektrische Traktur für ein Werk von 8(!) Registern.

<sup>133</sup> *"Jahn geht immer wieder davon aus, daß es sich bei der Orgel als Kultinstrument um etwas Heiliges handelt, dessen Bau von Anfang an von den jeweiligen Künstlern der Zeit mit Begeisterung ausgeführt wurde als eine Tat im Dienste des Ewigen."* Hedwig Wilms, Aufzeichnungen zur Hamburg-Lübecker Organistentagung 6.-8.Juli 1925. Typoskript unpubl.,S.2 [Werner Walcker-Meyer]

Die Orgel signifizierte aber nicht nur in traditioneller Weise Sakrales, sie machte es auch hörbar; sie war der sakralen Musik unterstellt. Sie sollte Dienerin einer Kunst sein, die sakral war, weil sie aller Zweckhaftigkeit entzogen war. Die berühmte Definition aus dem großen Aufsatz über 'Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges' benennt diesen Sachverhalt präzise: *"Ich fasse die Orgel als ein Instrument zur Hervorbringung musikalischer Klänge auf, die als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufnehmen soll. Die Musik, der ich sie untergeordnet fühle, ist sich Selbstzweck, ist kultisch; deshalb ist der Platz einer Orgel an einer Kultstätte zu denken."* (SI,437)

Die Musik nun ihrerseits mußte einen ausgezeichneten Platz im Ugrino-Projekt einnehmen, weil sie für Jahnn das entscheidende Kriterium erfüllte, das die Verfassung dem Heiligen attributierte: der konventionellen Sprache, also der Sprache als Botschaft, der Herrschaft des reinen Wortes, der Macht des Logos abgewandt zu sein. Damit steht Jahnn nicht allein; auch Adorno hat die Musik einmal als Sprache bezeichnet, aber als eine Sprache um den Preis des Sinns. Musik ist für Jahnn das Inbild einer Kunst, die keine *message* kennt und keine Abbildfunktion besitzt. Sie ist ohne Begriff. Musik ist *das* Residuum gegen die Vormacht der diskursiven Sprache; ihr attestiert Jahnn die Macht, den Zwang des zurichtenden Begriffes zu zerbrechen: *"Erst durch die Musik wird der Sinn philosophisch-theologischer Logik zerstört"* (SI,433).

Genau darin aber wird sie als Mosaikstein im Konzept der Resakralisierung lesbar, sah doch Rudolf Otto in seiner Schematisierung der affektiven Reaktion auf das Heilige eine Analogie zur Erfahrung der Erotik und zur Apperzeption der Musik: das Heilige, die Erotik und die Musik verwehren das *begriffliche* Verstehen und halten darin dem sprachübermächtigen, wortlosen ganz Anderen den Platz frei.<sup>134</sup> Das Heilige ist das, was dem konventionellen Code die Sprache verschlägt.

Musik ist deshalb für Jahnn die Sprache des ganz Anderen oder die andere, *starke* Sprache, die den Identitätszwang abwirft und jene verdrängten und unterjochten Gefühle freizusetzen vermag, deren Entfesselung die Verfassung forderte; eine Sprache der *Seele*, deren Tradition es zu bewahren und die es zu beerben gilt: *"Die Werke Bachs, Buxtehudes, Palestrinas"*, so paragraphiert die Verfassung, *"verkünden in der Urgewalt der Sprache, die den Gesetzen der Seele Genüge tut. Ein schaffender Musiker muß diese ungeheure Sprache fortsetzen können"* (SI,72f.).

Diese Forderung nach einer musikalischen Sprache, die sich an Palestrina, Bach und Buxtehude zu orientieren habe, läßt nochmals erkennen, wie unverhohlen, aber auch wie stringent Jahnn das historische Repertoire des Sakralen zur Kennzeichnung Ugrinos als Ort des Religiösen beerbte. Denn die musikalische Präferenz Ugrinos gilt nicht zufällig

---

<sup>134</sup> Rudolf Otto, Das Heilige. S.63-65 und S.163

der großen Periode der Sakralmusik,<sup>135</sup> einer Musik also, die ihren Aufführungsort primär in der Kirche hatte und von Musikern ausgeführt und komponiert wurde, die ein kirchliches Amt besaßen. Musikgeschichtlich terminiert Jahn zwischen dem Renaissance-Madrigal und dem norddeutschen Orgel-Barock, zwischen Palestrina, Binchois, Dufay, Ockeghem, Josquin, Jannequin und Jan Pieterszon Sweelinck, Samuel Scheidt, Vincent Lübeck, Dietrich Buxtehude und schließlich Johann Sebastian Bach. Auch das ist durchaus logisch, referiert er doch derart auf eine musikhistorische Epoche, die bis hin zu Bach noch heute in konservativen Kreisen für die Einheit von Kirchenraum und Musikraum, von Musikamt und Kirchenamt, von musikalischer Aufführung und kultischer Einbettung, im weitesten Sinne als Übereinstimmung der *ordo rerum* mit der *ordo hominum* entsteht: die Musik als bindendes und eingebundenes Teil eines geschlossenen religiösen Universums.<sup>136</sup>

Ja, Jahn und Harms kanonisierten noch jene Kompositionstechnik, die gerade mit der Kirchenmusik unabdingbar verknüpft ist und die mit der Heraufkunft der Wiener Klassik fast vollständig verloren geht: die Polyphonie. Das erklärt sich zum einen und oberflächlich aus dem Ugrinischen Versuch, in einer Rückwärtswendung zu den Wurzeln der Kirchenmusik zurückzukehren und den konservativ als Degeneration verstandenen Einbruch der Subjektivität in die Musik zu eliminieren. Zum zweiten deutet sich in der Präferenz des polyphonen Satzes die Intention an, auch in der Musik die neuzeitliche Rationalität zu hinterschreiten, hat Max Weber doch zu Recht darauf hingewiesen, daß die Entwicklung musikalischer Kompositionsverfahren im Okzident Teil des alles umspannenden Prozesses der Rationalisierung ist. Der Dreiklang mit Terzaufbau, die funktionale Beziehung der Akkorde, der Generalbaß, die Notenschrift, die Sonatenhauptsatzform, die Orchesterentwicklung auf der Grundlage des Streichquartetts sind Formen, das musikalische Material kompositorisch zu organisieren<sup>137</sup> und kommen mit der Entwicklung des Bürgertums und des Konzertsalles in der Klassik zu sich. War Jahns Anliegen also die sakrale Alternative zur rationalisierten Moderne, so liegt es auch hier nahe, auf die (tendenziell) vorrationale, also vorklassische Polyphonie noch hinter Bach zurückzugreifen. Endlich fanden die Ugrino-Gründer - und damit schließt sich der Kreis - im mehrstimmigen Satz eben jenes musikalische (ästhetische) Kompositionsverfahren, das grundsätzlich alle begriffliche Diskursivität abgeworfen hat. Das leuchtet insofern ein, als die gleichzeitige Realisierung selbständiger Stimmen nur in der Musik möglich ist; in der Sprache müßte sie zum

---

<sup>135</sup> Bruno Taut dagegen rekurrierte in seinem Kölner Glashaus auf die musikalische Spätromantik und das neudeutsche Biedermeier: auf Bruckner und Pfitzner.

<sup>136</sup> Karl Straube hat in der Neuausgabe der 'Alten Meister', die sich in vielen Fällen mit dem Ugrino-Kanon deckt, betont, daß es sich hier um musikalische Werke handele, "die in ihrer Ruhe und Größe mit dem Religiösen wurzelhaft verbunden sind." Hinweis darauf, daß die Gleichsetzung 'Alte Musik' gleich 'Sakrale Musik' in den zwanziger Jahren Konsens war.

<sup>137</sup> Max Weber, Protestantische Ethik. S.2

Verlust der Botschaft führen. Deshalb wird der mehrstimmige Satz für Ugrino zum Inbegriff der sakralen Musik und probates Mittel gegen die rationale Herrschaft der Sprache, verstanden als Dominanz der Botschaft und des Textes. "*Angesichts der Polyphonie wird es unzweideutig klar, daß der musikalische Gedanke nichts mit dem logischen, dem reflektierenden oder handgreiflichen, zu schaffen hat*" (SI,414). Diese sprachkritische Intention der Polyphonie wird, das sei kurz angemerkt, im literarischen Werk an viel späterer Stelle rückblickend nochmals deutlich unterstrichen. In 'Fluß ohne Ufer' nämlich scheidet der Komponist Gustav Anias Horn Palestrina aus seinem musikalischen Universum aus; in einem Brief von 1934 an Walter Muschg bezeichnet Jahn ihn gar als Epigonen Josquins (vgl. BI,754). Das überrascht zunächst, gehört doch Palestrina zu Ugrino-Zeiten noch zu den kanonisierten Meistern, wird aber erklärlich, wenn man bedenkt, daß das Tridentiner Konzil in Fragen der Kirchenmusik 1562 die exuberante Mehrstimmigkeit und Expressivität der Josquin und Gesualdo wie einen Heckenwuchs beschneiden und auf klare Textverständlichkeit festlegen wollte. Zu diesen Beratungen aber soll Palestrina hinzugezogen, für dieses Dekret soll er seine 'Missa Papae Marcelli' komponiert haben. Palestrina erklärte sich mit der tridentinischen Reform konform. Indem also der Jahnnsche Komponist seine Abneigung gegen den italienischen Tonsetzer erklärt, wird deutlich, daß sich Jahn/Horn auf die Polyphonie berufen, *insofern* Polyphonie nicht dem Text subordiniert ist. Im Gegenteil. Musik und Text/Sprache sind für Jahn grundsätzlich gegenläufig, und in dem späten Aufsatz über 'Abstrakte und pathetische Musik' aus den fünfziger Jahren attestiert er der Niederländischen Polyphonie in aller Deutlichkeit, es werde "*in jener Kunstübung [...] niemals der Versuch gemacht, den Text auszulegen, zu untermalen; er wird im Gegenteil vergewaltigt, aufgelöst, unkenntlich gemacht.*" (SII,687)

Schließlich findet sich der Anspruch auf sakrale Dignität noch in der Buchgestaltung der kanonisierten Musik wieder, welche die Verlagsabteilung Ugrinos publizierte: in den Ausgaben der Werke Vincent Lübecks, Samuel Scheidts, Dietrich Buxtehudes, Arnolt Schlicks. Man publizierte nicht nur das in der Musikgeschichte Vergessene und Entlegene, man publizierte es auch in einer Art und Weise, die in der Wahl von Material und Druck den "heiligsten Werken" gerecht werden sollte. Den sakralen Kunstwerken gebührten die besten Materialien: Einband, Papierwahl, aufwendige und nach Ausgaben individuelle Gestaltung, Mehrfarbigkeit, Schriftgröße und Schriftwahl signalisieren den kultischen Wert des Werkes. Das wird besonders evident am Vorwort der Scheidt-Ausgabe von 1923. Es überrascht durch eine unkonventionelle Typographie, Zeichensetzung und Textordnung. Der dreiseitige Text ist in Capitalis gesetzt, verwendet statt der konventionellen Interpunktion Querstriche und Hochpunkte und verzichtet auf Überschriften und Abschnitte. Das aber sind sakrale Reverenzen. Denn die römischen Capitalis wurden nicht auf Papyrus geschrieben, sondern in Stein gehauen wie die

ägyptischen Hieroglyphen; sie wurden für Epitaphen verwendet und für die Aufbewahrung religiöser Überlieferungen. Sie manifestieren die ewige Gültigkeit des Aufgezeichneten. Damit aber definieren sie sich gegen die profanen Schriften, gegen die Flüchtigkeit und Schnelligkeit unzialer Gebrauchsschriften und ihrem weniger widerstandsfähigen Zeichenträger, eben dem Papyrus. Das Scheidt-Vorwort erscheint deshalb wie ein Epitaph oder wie ein ägyptischer Sakraltext und wie in Stein gemeißelt; ein Gesetzestext, der Autorität und Bestand haben und die überzeitliche und absolute Bedeutung des kanonisierten Kunstwerkes in der Anspielung auf die unpraktische Steinschrift und im wertvollen Material dokumentieren soll. Mehr noch: Die Versalien signifizieren einen typographischen Trennstrich gegen alle Gebrauchsschriften, also gegen alle jene Schriften, die der Regelung und Verwaltung der Gesellschaft, der Koordinierung von Erkenntnissen und Funktionen dienen und deshalb auf Lesbarkeit, Verständlichkeit, Effizienz und schnelle Ausführbarkeit angelegt sind; Schriften, in denen die Botschaft dominiert und das Material nur mehr Zeichenträger ist. Schriften, die der ökonomischen Verwaltung und Rationalisierung der Arbeitszeit gehorchen. "Wir schreiben alles klein, denn wir sparen zeit damit", lautete die Maxime Herbert Beyers am Bauhaus; eine Maxime, die das puritanische 'Zeit ist Geld' auf die Schrift überträgt; Protestantismus der Kleinschreibung als Gewinnmaximierung. Dagegen stehen die Versalien und die teuren Materialien: Gegen die typographische Rationalisierung repräsentieren sie Bestand, Dauer, Autorität und die Undiskutierbarkeit dessen, was nur ehrfürchtig als Numinosum verehrt werden darf. Das ist, nochmals und im Reich der Buchstaben, die Disjunktion von profan und sakral: die Trennung eines luxuriösen, rituellen, repräsentativen Bereiches gegen die Welt des Nutzens, der Ökonomie, der Arbeit, der Koordinierung, der Botschaft.

Kurz: Ugrino bezieht auch seinen musikalischen Anspruch auf religiös-autoritativ Überzeugungskraft aus traditioneller Sakralität. Die Auswahl der für verbindlich erachteten musikgeschichtlichen Epochen, die Kanonisierung bestimmter Komponisten, die Festschreibung auf eine bestimmte musikalische Kompositionstechnik, die Gestaltung der kanonisierten Druckwerke mittels sakral denotierter Typographie und luxuriöser Materialien, schließlich die Wahl der Orgel als entscheidendem kultischen Instrument: alles findet seine Begründung in der *religiösen* Konzeption und Auszeichnung der Glaubensgemeinde.

Dieser konzise innere Zusammenhang der Ugrinischen Musikkonzeption ist von der Forschung bisher übersehen worden. Der Jahnnschen Zeitgenossenschaft aber ist er nicht entgangen. So zeichnet Herbert Birtner bereits 1932 in einem hellsichtigen Resümee der Orgelreformbewegung die erstaunliche Konsequenz des Jahnnschen Sakralisierungsprojektes ebenso nach, wie er die Logik begreift, mit der Jahn über die

Musik zur Orgel finden mußte.<sup>138</sup> Denn Birtner erkennt klar, daß die Rückführung der Kultur in den Kult Ausgang des Jahnnschen Unternehmens ist; er sieht in dem Ugrino-Oberleiter einen exzentrischen Exponenten der Orgelbewegung, "der den Weg zur Orgel der Vergangenheit nicht aus historisch-wissenschaftlichem Erkenntnistriebe fand, sondern aus einer im Kreise der 'Ugrino'-Gemeinde lebendigen und gepflegten Auffassung der Musik als einer in sich und in ihrem Wesen kultischen Erscheinung."<sup>139</sup> Daraus erklärt sich für Birtner schrittweise das Jahnnsche Musik- und Orgelkonzept: Die Revokation kultischer Kunst bedinge die Abwendung von der säkularisierten Musik der Wiener Klassik. Aus der Abwendung von Beethoven und Wagner folge die Ablehnung der Homophonie und die Zuwendung zur Polyphonie. Sie führe zur musikalischen Vormoderne des mehrstimmigen Satzes der Palestrina-Zeit. Nun betreibe aber Ugrino, erkennt Birtner völlig richtig, programmatisch die Kritik an der Sprache; die Glaubensgemeinde vertrete "eine verhüllte Abneigung *gegen das Wort* und gegen die Bindung der Musik ans Wort."<sup>140</sup> Folglich muß die Polyphonie in Gestalt der klassischen *Vokalpolyphonie* zurücktreten. Konsequenterweise werde deshalb der Übergang zum Barock und insbesondere zur norddeutschen *Orgelmusik* vollzogen; das Band zum Logos werde mit dem Rekurs auf die Instrumentalmusik, insbesondere auf die Orgel endgültig zerschnitten, denn sie kündige auf, was als Gesangstext das Madrigal mit der Sprache verbinde. Folge: "Der Begriff der kultischen Musik bei H[arms]", erkennt Birtner, "gipfelt schließlich mehr oder weniger deutlich in einem *Mythos um die Orgel*, und die Werke 'für das schier grenzenlose Instrument der Orgel' gehen 'zu den kultischen Werken der Musik ein.'<sup>141</sup> Alle technischen Forderungen und Erkenntnisse Jahnns, die Birtner durchaus zu referieren und zu schätzen weiß, seien mithin "nur möglich durch eben dieses religiöse Fundament."<sup>142</sup> Niemand, der bisher so klar den Zusammenhang zwischen dem Ugrino-Programm, dem Musikkonzept und der Orgelforschung hergestellt hätte: die Geburt des Jahnnschen Orgelbaus aus der religiösen Konzeption und der Sprachkritik, die ihr innewohnt.

## II

Die Orgel also sollte die Intention auf Sakralität im Ugrino-Unternehmen musikalisch vertreten; "*die heiligste bis jetzt verkündete Musik*" (SI,207) sollte auf ihr zur Aufführung

---

<sup>138</sup> Oskar Walcker hat diesen Aufsatz als "wichtigsten Artikel" in Sachen Orgelbewegung bezeichnet (an Jahn, 18.7.1932) und als das beste, was zum Thema veröffentlicht sei (an Ellinor Jahn, 21.7.1932). [Beide Briefe SUB Hamburg]

<sup>139</sup> Herbert Birtner, Die Probleme der Orgelbewegung. In: Theologische Rundschau, 4.Jg.1932, S.47

<sup>140</sup> Herbert Birtner, Probleme der Orgelbewegung. S.51

<sup>141</sup> Herbert Birtner, Probleme der Orgelbewegung. S.51

<sup>142</sup> Herbert Birtner, Probleme der Orgelbewegung. S.51f.

gebracht werden. Aber Jahn ging noch weiter: Nicht nur die Musik, auch das Instrument Orgel selbst sollte, wie schon die Architektur, der Konzeption der Resakralisierung gehorchen. Analog zu den Leitlinien der Verfassung, die das Profane vom Sakralen kanonisch und paragraphisch abtrennen und daraus ihre sprach- und rationalitätskritische Perspektive gewinnen, rehabilitiert Jahn die Orgel als "Kultorgel" oder "Kultinstrument"; als ihr profanes Gegenstück macht er das romantische Orgelideal und die Kinoorgel aus. Der zeitgenössische, moderne Orgelbau, so Jahn, sei nichts anderes als *"ein treffliches Ausdrucksmittel für die Unrast, für die Oberflächlichkeit, für die Alltäglichkeit, für das Virtuositentum unserer Zeit"* und habe sich gegen den Geist, gegen die Einfalt und den überhistorischen Anspruch der *"großen Meister vergangen"* (SI,449). Es galt, das sakrale Instrument aus den säkularen Räumen der Kulturindustrie, des bürgerlichen Konzertwesens, der unverbindlichen Vergnügen der Kinos, der Kunst als Unterhaltung herauszulösen und in den sakralen Rahmen zu reimportieren. Das aber mußte bedeuten, die Einmaligkeit des Hier und Jetzt, die unlösliche Einheit von Aufführung, Kunstwerk, Raum und Instrument wiederherzustellen, die nicht zu beachten oder aufzulösen Ziel aller technischer Neuerungen in der Kunst ist; zumindest Walter Benjamin wird exakt diese an den Raum und die Zeit gebundene Kunst in seiner berühmten Untersuchung über 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' als 'kultisch' ausweisen (und als historisch obsolet kritisieren). Kein Zufall also, daß Jahn sich nicht nur als Orgelkonstrukteur, sondern auch als Orgelarchitekt verstand und die je einmalige und also nicht reproduzierbare, nicht vom Ort abtrennbare Beziehung zwischen dem Raum und dem Instrument zu verwirklichen versuchte. Und wenn Walter Benjamin das (obsolete) kultische Moment des Kunstwerks als dessen 'Aura' bezeichnet und die Aura des Kunstwerkes mit den berühmten Worten definiert als die *"einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen"*<sup>143</sup>, so korrespondiert das auffälligst mit Jahns Beschreibung eines überwältigenden musikalischen Erlebnisses; er könne den befremdlichen Klang einer Barock-Orgel nur vergleichen mit den *"kühlen, übersatten Abendfarben des nördlichen Skandinavien, mit seinen Perspektiven, die immer nahe scheinen und doch in entrückter Ferne stehen."* (SI,502) Sollte Jahns Aufsatz dem Benjaminischen Begriff der Aura Pate gestanden haben?

Die Erforschung der Orgel zumindest ist zu verstehen als Reauratisierung des Kunstwerkes: als Entfaltung eines Klangideals, das mit nichts der gesellschaftlichen Arbeit und Produktion verbunden und in keiner Weise reproduzierbar ist. Deshalb mußte

---

<sup>143</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt 1977, 10.Aufl., S.15

Jahnn sich gegen den zeitgenössischen Orgelbau richten. Gerade in ihren technischen und klanglichen Idealen erkannte er den säkularisierenden und domestizierenden Einfluß der Gesellschaft, den Übergriff des Profanen. Es galt folglich eine Orgel zu rehabilitieren und zu (re)konstruieren, die sich gegen die technische Domestizierung zur Wehr setzen konnte.

### III

Jahnn hat das Projekt der Reauratisierung sukzessive in der Formulierung und Lösung technischer Probleme des Orgelbaus und in Absetzung gegen das technizistisch-säkulare Orgelideal seiner Zeitgenossenschaft entfaltet. Der Entwicklungsweg ist rasch nachgezeichnet. Bereits in Norwegen beginnt Jahnn's Rückwärtswende in die Vormoderne konkrete Züge anzunehmen. Auch die Vorstellung vom Orgelbau wird einem Blick auf die Kultur untergeordnet, dessen perspektivischer Fluchtpunkt in großer Unschärfe das Mittelalter darstellt. Jahnn fordert bereits in seinem Brief vom 22.10.1916 an Friedrich Lorenz Jürgensen (Bl,119f.) die Rekonstruktion einer (hypothetischen) Bach-Orgel und die Wiederverwendung barocker Register und wertvoller Materialien. Der ungestüm-unpräzise Überbau dieser knappen Forderungen wird nun im weiteren Verlauf der autodidaktisch angeeigneten orgelbautechnischen Kenntnisse zusehends durch praktische, historische, physikalische, technische und zahlenspekulative Erfahrungen und Erkenntnisse ausgearbeitet und differenziert. Auf dem Hintergrund der Arbeiten an der Arp Schnitger-Orgel St.Jacobi in Hamburg, die er als seine eigentliche Lehrzeit betrachtete, und den Restaurierungsarbeiten an der Schnitger-Orgel von St.Pancratius in Neuenfelde, dann in Auseinandersetzung mit Willibald Gurlitts Rekonstruktionsversuch einer Orgel nach Angaben des Michael Prätorius in Freiburg rückt zunächst ausschließlich die Orgel des Frühbarock und deren Musik- und Klangwelt in den Vordergrund; sie bietet Jahnn sukzessive die Möglichkeit, Front gegen den vorherrschenden orchestral-romantischen Orgelbau zu beziehen. In Anlehnung an Reformvorschläge Albert Schweitzers und an die historischen Forschungen Willibald Gurlitts bündelt Jahnn alle Bestrebungen, die sich als Reform des Orgelbaus zaghaft und gegen bedeutenden Widerstand zu formulieren versuchten, und faßt sie zu einem vollständigen Katalog von Reformvorschlägen zusammen. Die Forderungen sind allgemein bekannt: Verlangt wird eine Rückkehr zum Werkscharakter der Orgel, also zu einer Reform der Registerzusammenstellungen in Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk, Rückpositiv und Pedal zu klar kontrastierenden Klangklimaten, orientiert am Obertonaufbau der Orgel; die Wiedereinführung der mechanischen Traktur, die die Klaviaturtaste über ein System von Abstrakten mit dem Spielventil auf mechanische

Weise verbindet; die Wiederverwendung von Schleiflade und Tonkanzelle als spezifischer Windlade, auf der die Pfeifen je eines Tones postiert sind; die deutliche Herabsetzung des Winddruckes; die Wiedereinführung barocker Register, repetierender Mixturen und Aliquote; der Verzicht auf Rollschweller und Crescendowalze; die Entwicklung variabler Mensuren für die Berechnung der Pfeifenmaße in Durchmesser, Länge, Aufschnittbreite und Höhe; die Reduzierung des gesamten Klangkörpers auf maximal 70-80 Register.

Nicht nur in Details, sondern in der gesamten konstruktiven Konzeption des Orgelbaus opponierten diese Forderungen dem seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland dominanten und ausschließlich praktizierten Orgelideal romantischer Provenienz, das zwar den Werken Regers, Viernes oder Widors angemessen, aber der von Jahnn präferierten Barockmusik unsachgemäß oktroyiert worden war: die Disponierung der Register ausgerichtet auf den 8<sup>1</sup>-Äqualklang der menschlichen Stimme, die Trennung der Werke nach dynamischen, nicht nach kontrastiven Gesichtspunkten; die Verwendung der elektropneumatischen Traktur, die die Ventilöffnung mittels Relais<sup>144</sup> elektrisch steuert; die Verwendung von Kegellade und Registerkanzelle, bei der alle Pfeifen je eines Registers auf der Windlade stehen<sup>144</sup>; die Forcierung des Winddrucks vor allem für Hochdruckregister; die Verwendung von Streicherstimmen, die die Instrumentenfarben des romantischen Orchesters zu imitieren versuchten; die gut handhabbare, aber starre Mensurierungspraxis der Pfeifen nach der Töpferschen Formel  $1:\sqrt[3]{8}$ ; die Vergrößerung des Instrumentes auf bis zu 400 Register.

Hatte Jahnn also mit seinen Forderungen teils an bereits bestehende Reformvorschläge angeknüpft, teils sie vorangetrieben und drastisch zugespitzt, so beginnt er ab 1925 bereits über das Ideal der Barockorgel produktiv hinauszugehen. In technischen Experimenten entwickelt er den sogenannten Pneumatischen Balancier, der den Druck aufs Spielventil entlasten soll und noch heute im Orgelbau Verwendung findet, lässt sich mit Gottlieb Harms eine selbstentworfene Zylinderschleiflade patentieren, die inzwischen allerdings von glücklicheren Lösungen überholt ist, und untersucht aufwendig die physikalischen Vorgänge bei der Tonbildung sowohl in bezug auf die Klangfunktion der Windladen als auch auf die einzelner Register (etwa der Rohrflöte). Ziel dieser Versuche ist die Erforschung der synthetischen Zusammensetzung von Tönen, daraus folgend ihre Mischbarkeit und mithin die Erzeugung neuer Klangfarben. Den Klang selber differenziert Jahnn in die Parameter von Kraft, Schärfe und Fülle aus, die je unterschiedlich zu berechnen seien und gleichermaßen der Bestimmung des eigentümlichen Klangcharakteristik der einzelnen Pfeife, der Disposition der Register als auch zur exakten Abstimmung von Klang und Raum dienen sollten. Eine barock

---

<sup>144</sup> Es war immer nur die Kegellade, gegen die Jahnn die Schleiflade ausspielte, nie etwa gegen die noch ältere, sehr seltene und wunderbare Springlade, wie Elsbeth Wolffheim meint. (Hans Henny Jahnn, S.62)

inspirierte Teilung noch innerhalb der einzelnen Werke der Orgel in einen Weit- und einen Engchor (bei Jahn: Prinzipale, Rohrwerke und Mixturen versus weit mensurierte Flöten), die er als feminine und maskuline Register bezeichnete, ist die Folge; eine Konsequenz, die Jahn in späten Jahren aufgeben sollte.

Diese Forderungen und Erkenntnisse waren nun keineswegs rein technisch gedacht. Eingezwängt zwischen den auf technische Machbarkeit und finanzielle Kalkulierbarkeit fixierten Orgelbau seiner Zeit, zwischen die musikhistorischen Forschungen Willibald Gurlitts, dem es nur um die je zeitgebundene Bestimmung des Klangideals in den unterschiedlichen Epochen ging, zwischen den liturgischen Reanimationsversuch der Orgel, den Christhardt Mahrenholz betrieb, und die aufführungspragmatischen Überlegungen Günther Ramins und Erwin Zillingers betrieb Jahn sein Geschäft des Orgelbaus und die Lösung seiner technischen Probleme und Fragestellungen als Spurensuche nach der sakralen Erfahrung. "Das Packende und Fortreißende bei Jahns Vortrag war", so berichtet Max Drischner von der Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst von 1926, "daß er alle wissenschaftlichen und technischen Probleme des Orgelbaus [...] immer wieder der einen Idee unterordnete: Nicht dies ist die Hauptsache, sondern das Metaphysische; Endziel aller Orgelbaukunst muß sein, ein Instrument zu schaffen, das uns höchste Offenbarungen vermittelt."<sup>145</sup> Schätzte Jahn an Albert Schweitzer, daß er "*die klanglichen Wünsche mit technischen Fragen verknüpfte*" (SI,963), so handelte er selbst nach dieser Maxime.

### III,1

Diesem Zweck diente bereits das Plädoyer für die *mechanische Traktur* der Orgel, denn nur sie garantiert den leibhaften Kontakt des Organisten von der Taste zur Pfeife. Nur die mechanische Öffnung der Pfeifenventile und die spürbare Überwindung des Druckpunktes verknüpft die in den Fingerspitzen konzentrierte Sensitivität des Musikers mit dem, was der junge Jahn als die "Stofflichkeit" des Tones bezeichnet: die Verbindung von Instrument und Körper, nicht von Instrument und (musikalischem) Sinn oder gar musikalischem Programm. Nur die mechanische Traktur ermöglicht, das große *Tasteninstrument* buchstäblich als *Tast-Instrument* aufzubewahren; als ein Refugium der Sinnlichkeit. Deshalb mußte er sich gegen die pneumatischen, elektropneumatischen oder elektrischen Trakturen entscheiden, löst doch hier Luftdruck oder Strom automatisch den Ton aus; für Jahn eine Maschine, die unstatthafter Weise zwischen den fühlenden Musiker und den stofflichen Ton geschaltet, nur mehr der Bedienung einer technischen Apparatur glich. Sensibel für die technologische Reduktion aller sinnlichen Erfahrungen, sensibel für die Geschichte als fortschreitendem

---

<sup>145</sup> Zeitschrift für Musik, Heft 10 (1926), S.557

Abstraktionsprozeß spürt er die Konsequenzen noch in den technischen Details des Kircheninstrumentes auf. Mit der ihm eigenen Konsequenz wurde deshalb der Kampf für die Reformierung technischer Elemente der Orgel zur Frage nach der Alleingültigkeit und Vorherrschaft der sich technisch aufrüstenden Moderne. Die Rationalität wird in der Technik angegriffen, die sie hervorbringt. Deshalb mußte Jahnn die nicht zufällig mit der Industrialisierung entwickelte und sogleich in Deutschland auf breiter Front durchgesetzte elektro-pneumatische Traktur verwerfen: sie repräsentiert die Dominanz der musikalischen Botschaft über die Materialität des Instrumentes und die Sensivität der Tonauslösung<sup>146</sup>.

### III,2

Zog also mit der mechanischen Traktur die technisch unterdrückte Sinnlichkeit wieder in die musikalische Aufführung ein, so dienten die Untersuchungen zur Raumakustik, zur Schleifenwindlade, zur synthetischen Klangerzeugung der Erforschung und experimentellen Erkundung des Klanges selbst und der Reaktionen, die er auslöst. Denn Jahnn ging es auch hier um eine Verabschiedung der Romantik. Das orchestrale Klangideal der romantischen Orgel, daraus folgend die Entwicklung und Bevorzugung von Streicherregistern, die Betonung des Äqualklangs und also die Orientierung der Musik an der menschlichen Stimme waren ihm ein "*ästhetischer Greuel*". Er lehnte ein Klangideal ab, das die Homogenität: die Verschmelzung aller differierenden Stimmen zu einer orchesterähnlichen Klanggewalt zum Ziel hatte - also zu eben jenem "*Brausen*" der Orgel, das die romantische Literatur topisch als quasi sakrale Überwältigung feierte. Dieses Ideal sah er realisiert in der nicht länger auf Kontraste, sondern auf dynamische Steigerung angelegten Disponierung der einzelnen Werke zueinander, in der obligaten Benutzung der Crescendowalze oder des Rollschwellers, der das Zu- oder Abschalten von Registern qua Fußauslösung in kürzester Zeit bewerkstelligt, endlich und vor allem in der Verwendung der Kegellade und der Registerkanzelle. Denn die Registerkanzelle versammelt auf einer Windlade alle Pfeifen eines Registers, trennt dadurch die gleichzeitig erklingenden Register akustisch voneinander und verunklart die musikalische Linie. Die Durchhörbarkeit des Stimmengeflechtes läßt nach, die einzelne Stimme ist nicht mehr präzise gegen die anderen abgesetzt und tendiert zwangsläufig zum Gesamtklang. Die Folge ist eine Homogenisierung des Klangbildes, das der homophonen und dynamisch betonten Musik der Romantik ausgesprochen entgegenkommt, die polyphone Linienführung früherer Musik aber unglücklich eintrübt.

---

<sup>146</sup> "Bei der mechanischen Traktur muß beim Niederdrücken ein sogenannter Druckpunkt überwunden werden. Man spürt in ihm die plötzliche Überwindung des Druckwiderstandes beim Öffnen des Spielventils. Damit fühlt der Finger genau den Zeitpunkt des Toneinsatzes, was dem Spieler gerade bei verwickelten, polyphonen Sätzen ein beglückendes Gefühl der Sicherheit gibt." Hans Klotz, Das Buch von der Orgel. Kassel u.a. 1988, 10. Aufl. S.39

Dagegen opponierte Jahn wissenschaftlich höchst dezidiert 1931 mit seiner Arbeit über die Schleifenwindlade und ihre Wirkung auf die Tonbildung der Orgel.<sup>147</sup> Er erkannte, daß das Prinzip der Tonkanzelle, alle Pfeifen eines Tones auf einer Windlade zu postieren - so daß alle gezogenen Register eines Tones eine gemeinsame Windzufuhr besitzen -, nicht auf die Funktion als Windverteilungssystem zu reduzieren ist, sondern zwischen den unterschiedlichen Pfeifen eine untergründige "akustische Vernetzung"<sup>148</sup> oder einen "akustischen Mitnahmeeffekt"<sup>149</sup> herstellt. Die Tonkanzellen sind nicht schlicht technische Elemente unter anderen, sondern wirken "als vollkommene akustische Apparate"<sup>150</sup>; ein Vorgang, der bei der Registerkanzelle gerade verhindert wird. Kommunizieren in der Tonkanzelle die akustischen Röhren durch die Assimilation der Druckspiegel miteinander und tendieren dadurch zur "Synchronizität"<sup>151</sup>, unterbindet die Registerkanzelle die Kommunikation, oder anders ausgedrückt: leistet nichts für die spezifische Tonbildung des Instrumentes Orgel. Entscheidend: "Die Tonkanzelle schafft zwischen Pfeifen derselben Taste nicht nur eine gemeinsame pneumatische, sondern auch eine akustische Verschmelzung. Es kommt demzufolge zu einer optimalen Klangverschmelzung und einer Steigerung der Eigenakkumulation der Pfeifenresonanzräume."<sup>152</sup>

### III,3

Die *spezifische* Klangwelt der Orgel zu erforschen und zum Klingen zu bringen, war Jahnns Ziel; immer wieder betont er, daß es dem Orgelbau darum gehen müsse, die klanglichen Möglichkeiten der Orgel für immer neue "Überraschungsmomente"<sup>153</sup> zu erweitern. Ein "Maximum an variablem Klangreichtum" (SI,974) ist das Ziel, "das Überraschungsmoment, die Valeur der Farbe, die bis zum Unvorstellbaren, Ungeahnten, Traumhaften gesteigert werden darf." (SI,1008) Zwar soll die Orgel, parallel zur

<sup>147</sup> Emile Rupp hat Jahnns Essay lt. Oscar Waleker als "das beste, was bisher über die Schleiflade geschrieben worden" ist, bezeichnet. An Ellinor Jahn, 1.2.1932 [SUB Hamburg]

<sup>148</sup> Christian Lobback, Die Restaurierung der Jahn-Orgel der Heinrich-Hertz-Schule in Hamburg. Hans Henny Jahn und sein Bild von der Orgel. Vortrag anlässlich des Jahn-Symposiums in Hamburg am 14.Mai 1993. Typoskript, unpubl.,S.8. Jahn spricht von der Tonkanzelle als von einem "vollkommenem akustischen Apparat". Vgl. Jahn an Hans Curjel, 21.Juli.1932 [SUB Hamburg] und SI,1045

<sup>149</sup> Jahn an Christhard Mahrenholz, 3.März 1933 [SUB Hamburg]

<sup>150</sup> Jahn an Hans Curjel, 21.Juli 1932 [SUB Hamburg]

<sup>151</sup> Christian Lobback, Die Restaurierung. S.9

<sup>152</sup> Christian Lobback, Die Orgel der Heinrich-Hertz-Schule in Hamburg. In: Die Hans-Henny-Jahn-Orgel in der ehemaligen Lichtwarkschule jetzt Heinrich-Hertz-Schule. Herausgegeben vom Förderverein Hans-Henny-Jahn-Orgel e.V. Hamburg o.J. [1991], S.29. Diese "Verschmelzung" hat nichts mit der romantischen Klanglichkeit zu tun: sie verschmelzt die einzelnen Töne eines Werkes, um sie optimal *gegen die andere[n] Stimmen des polyphonen Satzes* abzuheben. Die optimale Verschmelzung ist die Voraussetzung für die *Differenz* der musikalischen Linien. Klangverschmelzung, nicht Linienverschmelzung ist das Ziel.

<sup>153</sup> SI,580,964,991,1008,1018. Ziel des Orgelvortrags Freiberg 1927 sollte der Nachweis sein, "daß die stärkste Wirkung der Orgel im Klanglichen durch Überraschungsmomente bewirkt wird". Jahn an Gottfried Schlecht, 26.Dezember 1926 (BI,289)

Publikationstätigkeit des Ugrino-Verlages, "*versunkene Klangwelten*" wiedererwecken; aber es ist zugleich ihre Aufgabe, "*andersgeartete*", fremde, unerhörte Klangvorstellungen zu realisieren. Gerade an der Orgel wird deutlich, daß Jahnns Interesse zusehends aus der Reaktivierung historisch untergegangener Klangwelten ausschert und konsequent auf die experimentelle Erzeugung neuer, unbekannter und unvorhersehbarer Klänge einschwenkt.

Die akustische Erforschung der Schleifenwindlade, die Theorie variabler Mensuren, die differenzierte Bestimmung der Parameter von Schärfe, Kraft und Fülle in jeder einzelnen Pfeife<sup>154</sup>, die Forschungen zur synthetischen Klangerzeugung und die spätere Theorie eines harmonikalen, nach ganzzahligen Proportionen berechneten Aufbaus der Orgeldisposition<sup>155</sup> dienen einer Ästhetik der Überraschung, einer Ästhetik, die die konventionellen Hörgewohnheiten und traditionell vorbestimmten Klangerwartungen der Hörer plötzlich und unabsehbar außer Kraft setzen soll; eine höchst konzise Form der Dezentrierung des Subjekts, die nun aber nicht über die Steigerung der Klangwucht und über die Quantität der Einzelregister erreicht werden sollte, sondern auf der intensiven Auslotung der klanglichen Möglichkeiten weniger Register basierte. Deshalb die Ausdifferenzierung des Klanges in die Parameter von Kraft, Schärfe und Fülle; sie dienen einer Ästhetik, die über die Kenntnis des Teiltonaufbaus der einzelnen Orgelstimmen und die Unendlichkeit der erzeugbaren Farben den Schock, die Intensität, den Wechsel, den Kontrast und die Überraschung mit den nur der Orgel möglichen technisch-physikalisch-klanglichen Voraussetzungen zu verwirklichen versucht. Mir scheint es kein Zufall zu sein, daß Jahn als neuen Klangparameter über die Töpferschen von Schärfe und Kraft die Fülle bestimmte, ist sie doch als eben die Eigenschaft der Pfeife definiert, den Klang zerfallen und ihn in diesem Zerfall in Kommunikation mit den anderen Pfeifen und besonders mit dem Raum treten zu lassen; eine wunderbar verdeckte Einführung der ästhetischen Kategorie der Dezentrierung.

Es ging Jahn im Orgelbau, so Christian Lobback in Paraphrase der Schlußbetrachtung von 'Das schriftliche Bild der Orgel' um "die Konzentration einer beispiellosen Vielgestaltigkeit geblasener Klänge, die sinnlich unvorstellbare Kombinationen und unvorstellbare Gegensätze innerhalb dieser Kombination bildet."<sup>156</sup> Die "*Erzeugung synthetischer Klänge, soll heißen, die Wirklichkeit von Tonqualitäten, die nicht voraussetzungslos durch Vorgeschmack vorstellbar*" (SI,965f.) sind, ist das Ziel. Anders

<sup>154</sup> Die dazu führt, daß Jahn auf seinen Mensurblättern die Zahlenwerte nicht in Oktaven angibt, wie im Orgelbau üblich, sondern einzeln ausschreibt und im Fall der Lichtwark-Orgel 13.500 Einzeldaten aufweist. Vgl. Lobback, Die Restaurierung der Jahn-Orgel. S.17

<sup>155</sup> Vgl. Lobback, Die Restaurierung der Jahn-Orgel. Und: Christian Lobback, Der Orgelbauer Hans Henry Jahn und das harmonikale Gesetz. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): Orgelbauer bin ich auch. Hans Henry Jahn und die Musik. Paderborn 1994, S.11-19

<sup>156</sup> Christian Lobback, Der Orgelbauer Hans Henry Jahn. S.13ff. Vgl.SII,746 Außer von Christian Lobback ist in den einschlägigen Schriften zum Orgelbau Jahnns auf die zentrale Bedeutung vom Klang und seiner Wirkung auf den Hörer vor lauter Harmonik überhaupt nicht hingewiesen worden.

formuliert: die Hervorbringung von Klängen, die das geregelte und kulturell codierte Verhältnis von Hörer und Musik aushebelt.

An der Orgel enthüllt sich die Wirkungsabsicht der Jahnnschen Kunstauffassung: die Erregung heftiger Reaktionen und Emotionen, die das Subjekt aus sich heraustreiben und durch den Selbstverlust, durch die Intensität des Kunstwerkes an dem partizipieren lassen, was von der Vernunft nicht erreichbar ist. Wie Bataille wird Jahn den affektuellen Tumult der Kunst, ja speziell der Orgel auf den Begriff der Verschwendung bringen; und die Verschwendung, die die Dezentrierung des Subjektes und seine Öffnung für (nicht Sicherung oder Abschottung gegen) die *"Sturmfluten der Seele"* bedeutet, gegen jede ökonomische, sprich: auf Rentabilität, Kalkulierbarkeit und Nützlichkeit angelegte Vernünftigkeit abgrenzen. Diesem Ziel, die exzessiven Seiten des menschlichen Daseins durch die Kunst einzulassen, gilt Jahnns Werk überhaupt und nicht weniger die paradoxe, weil nicht zweckgebundene Zweckmäßigkeit des Orgelbaus. *"In einem Satz möchte ich voraussagen, daß die Zweckmäßigkeit, von der ich im Zusammenhang meines Referats sprechen werde, ganz der großen Orgelkunst untertan sein soll, daß andere zivilisatorische Organisationen sie nicht beeinflußt haben, daß ich also davon abrücke, Gesetze ökonomischer Art hineinzurühren in eine Angelegenheit, die ganz einem menschlichen Erlebnis der Verschwendung zugewiesen werden muß. - Sollten wir daraufhin zielen müssen, auch in unsern Kunsterlebnissen uns als arme Leute zu gebärden, uns bescheiden zu müssen vor den Sturmfluten unserer Seele, wir wären nicht wert, daß die Gesetze dieser Welt vor uns Gesetze blieben."* (SI,914)

Dieser Ansatz einer nicht-homogen gedachten, nicht auf Übermacht, sondern auf Intensität, Spannung, Farbe und Kontrast beruhenden Ästhetik hat zur Folge, daß Jahnns Orgeln zwar auf *"eine erschütternde Bedeutung im Klanglichen"* (SI,995) abzielen, daß aber diese Erschütterung aus einem antiromantischen, "unsentimentalen"<sup>157</sup> Klangideal resultiert. Nicht zu Unrecht, aber doch überraschend ist die Orgelästhetik Jahnns in den Zwanziger Jahren in den Umkreis neusachlicher Strömungen etwa Hindemiths gerückt worden. Gleichwohl ist Jahnns Ästhetik von einer Subjektferne getragen, die sie wiederum von aller Sachlichkeit trennt; ein Klangbild nicht der Objektivität, sondern der Heterogenität. Keine Ernüchterung, sondern Befremdung und Faszination. Das aber unterscheidet Jahn nicht nur von der Neuen Sachlichkeit in der Musik, sondern macht ihn im Diskurs um die Orgelreform in den Zwanziger Jahren zum Solitär. Die Orgel als das 'Kultinstrument' und als Organon des Heiligen zu denken, ist üblich. Aber das Heilige als das Nicht-homogene, durch seine technisch auskalkulierte Differenz Zerreißende zu

---

<sup>157</sup> Hugo Leichsenring, Wege und Ziele des Orgelbaus. In: Neue Musik-Zeitung Heft 2 (1926), S.39: "Als Verfechter der Idee der unsentimentalen Orgel, des Kultinstrumentes im wahren Sinne des Wortes, sei hier besonders *Hans Henny Jahn*, einer der Oberleiter der Glaubensgemeinde 'Ugrino', genannt."

bestimmen, ist seiner Zeitgenossenschaft völlig unbekannt und wurde 1925 bei der Organistentagung Hamburg-Lübeck mit eben dem Schock quittiert, den Jahn intendierte.

Jahn ist dieses Klangideal einer intensiven Heterogenität an der Praetorius-Orgel des musikwissenschaftlichen Instituts in Freiburg aufgegangen - exakt datierbar auf den 22. Juli 1922 in einem Konzert Karl Straubes. Der Aufsatz, den Jahn für die Allgemeine Künstler-Zeitung 1923 über die Orgel und das akustische Erlebnis des Konzertes verfaßt, wiederholt *in nuce* Jahns Fundierung der Orgelforschung auf dem Projekt der Resakralisierung und die Bedeutung, die dem Klang der Orgel dabei zukommt. Denn zunächst konstatiert Jahn auf dem Boden der disjunktiven Scheidung profan/sakral die historische Übermächtigkeit der Profanität als Rationalität; "*ein zivilisatorisch-rationelles Prinzip überwuchert [...] die Konstante des Religiösen*" (SI,486). Von einer verbindlich religiösen Tradition ist deshalb für Jahn nicht mehr auszugehen. Der Rückgriff auf die Vor-Moderne im Orgelbau jedoch wird als Chance verstanden, die Profanisierungsgeschichte zu durchbrechen. Denn zwar ist "*das Kultinstrument [...] zerbrochen*" (SI,486), aber in der frühen Musik und im frühen Instrument ist gleichwohl ein Potential des Undomestizierten zu entdecken, das als "*Barbarisch-magisches*" Relikt gegen alle Klassizität erst noch auszuspielen ist. Hier liegt für Jahn die Möglichkeit, "*jenseits eines zivilisatorischen Prinzips noch andere Kräfte zu entdecken*" (SI,496); ihnen, den unzivilisierten Affekten, soll das rekonstruierte Barockinstrument Gehör verschaffen.

Dieses weniger vor- als a-moderne Sprengmittel ist der Klang, genauer gesagt: der barocke Spaltklang. Das Freiburger Instrument verspricht denn auch die Rückkehr der Kultinstrumentes jenseits des romantischen Musikrausches. "*Man hat gewagt, einen unerhört gespaltenen Klang den Hörern zu demonstrieren. Man hat gefordert, daß sie sich der Musik näherten, die nur stofflich belastet war, hat nicht gewährt, daß die Musik wie ein unklarer, bewegter Rausch in sie hineingegossen wurde.*" (SI,497) Und dann beschreibt Jahn, wie dieser starre, zentrifugale Klang auf ihn selbst wirkte. Über Straubes Vortrag heißt es: "*Es begann mit dem Orgelhymnus 'a solis ortus' des Michael Praetorius. Die Komposition klang so überraschend, unsagbar >fremd<, wenn man dies Wort gleichzeitig in der Bedeutung des Schlick und Praetorius nehmen will. Die Orgel erwies ihre besten Seiten. Man wurde mitten hineingestellt in die Realität neuen und schönen Klanges, der die Mitte hielt zwischen Kälte und Bezauberung.*" (SI,500) Und über Jean Titelouzes Orgelhymnus 'Pange lingua': "*Die Klangmittel blieben nahezu dieselben, nur zu spalten schienen sie sich, die Klangfarben setzten sich härter gegeneinander, bekamen eine größere Unbestechlichkeit, größere räumliche Weite.*" (SI,500) Überraschend und befremdend, bannend und bezaubernd, kontrastierend und eröffnend: Attribute einer Klangerfahrung, die sich durch ihre Ambivalenz auszeichnet,

durch ihren paradoxen Charakter: abzustoßen und anzuziehen. Diese Ambiguität der Affekte, welche die Orgel auslöst, wird Jahnn drei Jahre später etwas domestizierter und theatraler anlässlich eines Konzertes an der Schnitger-Orgel St.Jacobi gegen alle Kritik als letzte Rechtfertigung anführen: Lachen und Weinen seien ununterscheidbar gewesen, *"Ja, es sind sich Menschen weinend in die Arme gefallen vor Entzücken, vor lauterer Freude, die gleichzeitig Trauer war."*<sup>158</sup> Die ambige Erfahrung, die Jahnn beschreibt, ist nichts anderes als jene paradoxe, zerreißen Erfahrung, die Rudolf Otto 1917 als *fascinans* und als *tremendum* beschrieben hat: die affektiven Reaktionen auf das Heilige. Das Klangideal der Befremdung, der Intensität, des Übermächtigen, das Jahnn formuliert, ist das Programm einer Ästhetik, die es auf die affektiven, zerreißen, unauflöslich ambivalenten Reaktionen anlegt. Die die Kunst als den Ort sieht, an dem der Mensch aus den restriktiven Fängen der nüchternen Vernunft herausgebrochen wird.<sup>159</sup> Entscheidend aber, daß Jahnn diese Befremdung und Überwältigung nicht als äußere und homogene Klangmacht, sondern als innere und intensive, heterogene Klangintensität versteht. Die Eigentümlichkeit, die er seinen Orgeln selbst attestierte, liegt denn auch in ihrem kleinen, kontrastreichen, auf Spaltung und Fremdheit angelegten Klang. Das umschreibt das von Jahnn topisch verwendete Attribut: salzig. Verweis auf eine sehr sinnliche, zugleich aber befremdliche, unerträglich-leibhafte Erfahrung. Nie verlieren dürfe *"der Orgelklang das ihm Eigentümliche, das ich als etwas Salziges wahrnehme, das man auch als Glanz oder Sprödigkeit bezeichnen könnte"*, schreibt Jahnn am 3.November 1942 an Oscar Walcker.<sup>160</sup>

Deshalb mußte Jahnn schließlich und konsequent auch hierin den großen Instrumenten abschwören. Sein Klangideal ließ die äußere Klanggewalt gleichsam ununterbrochen schrumpfen; es erfüllte sich in einem kammermusikalischen Instrument<sup>161</sup>, im *"intimsten"* Orgeltypus (SI,528), der im besten Fall 25-40 klingende Stimmen aufweisen sollte; er allein erlaube *"den größten allseitigen Reichtum trotz der Kleinheit"*(SI,940). Selbst für *"große und größte Räume"* (SI,941) sollten nach Jahnn 28-50 Stimmen hinreichen - eine Provokation für den zeitgenössischen Orgelbau, der sein Heil in einer

---

<sup>158</sup> Hans Henny Jahnn, Nachwort zur Organistentagung Hamburg-Lübeck. In: Lübeckische Blätter Nr.43, 67.Jg. (1925), S.507

<sup>159</sup> Sybille Grüter-Harms über Jahnn's Orgel der St.Ansgar Kirche in Hamburg-Langenhorn: "Es ist dein schönstes Werk von denen, die ich kenne. Ich war ganz erschlagen und wonnevoll, schon nach den ersten Tönen. [...] Aber die Ansgarorgel drängt mit jedem Ton bis in mein Tiefstes Innere, wie wenn ich plötzlich in die Augen des Schicksals blickte, das ich bis in die tiefste Seelentiefe sofort erfüllte und begriffe, wie eine Schneeflocke die Flamme begreift, in die sie stürzt." Sybille Grüter-Harms an Hans Henny Jahnn, o.A. [SUB Hamburg]

<sup>160</sup> SUB Hamburg

<sup>161</sup> Heutzutage wieder an der Jahnn-Orgel der Heinrich-Hertz-Schule, früher Lichtwarkschule dank ausgezeichnete Renovierung überzeugend nachvollziehbar.

Art technischer Rekordsucht suchte.<sup>162</sup> Jahnn aber erkannte in der technischen Aufrüstung hellstichtig nichts anderes als das orgelbauerische Pendant zu einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung, die als "*Maschinenordnung*" (SI,646) das Leben überhaupt zu beherrschen versuchte; die romantische Orgel verstand er als instrumentenbaulichen Ausdruck gesellschaftlicher Gewalt. Deshalb zog der heterogene, liniendifferenzierende Klang Konsequenzen in der Berechnung, der Technik und im Aufbau der Orgel nach sich, die der gewalttätigen Orgel das ideologische Substrat austreiben sollten. Er fand das Gegenmittel eben im heterogenen Klangbild und in der Diminuirung des Klangvolumens. Angesichts der Fertigstellung der von ihm konstruierten, 1932 mit der Orgelbaufirma Sauer erbauten Orgel der Hamburger St.-Pauli-Kirche berichtet Jahnn an Christhardt Mahrenholz stolz: "*Klanglich ist die Orgel vollkommen gelungen. Die Lautstärke ist auf ungefähr die Hälfte gegenüber dem üblichen herabgedrückt.*"<sup>163</sup> Die Erhabenheit romantischer Klangmacht mußte der Verführung durch den intimen Klang weichen. Über die Orgel des Esajas Compenius in Hilleröd heißt es: "*Ich bin überzeugt, es werden dort sehr viele erschrecken darüber, wie bezaubernd schön, wie leise, wie unaufdringlich, wie diamanten das klingt.*" (SI,1026) Kein Zufall und auch nicht allein Folge der Weimarer Wirtschaftskrise, wie Jahnn meinte, sondern innere Logik der Sache, daß die Lichtwarkorgel im Abnahmegutachten von 1929 als "Kammerorgel" bezeichnet wurde und daß Jahnn 1932 mit Oscar Walcker eine *Kleinorgel* konstruierte. Äußerlich einem Flügel oder einer Sargtruhe angenähert, auf "*daß der Vergleich mit einer Kirchenorgel sich schon durch den Anblick verbot*" (SI,1056), zweimanualig angelegt mit Schleifladen und mechanischer Traktur, plädiert Jahnn mit diesem Hausinstrument für einen "*nach innen gerichteten Bautyp*" der Orgel. (SI,1055) Eine "*leise Orgel; ein Instrument, das auf den dynamischen Radius der romantischen Orgel bewußt verzichtete, dafür aber die Reinheit der Farben wie die Klarheit der Linienführung, die Deutlichkeit in der Wiedergabe einer Mehrstimmigkeit eintauschte.*"<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Einige der großen Orgeln, deren Bau Jahnn kaum entgangen sein dürfte: Hamburg, St.Michaelis (Walcker, 1912); 163 Register; Passau, Dom (Steinmayer, 1927), 208 Register; Atlantic City, Convention Hall (Midmer-Losh, 1929), 290 Register; Nürnberg, Kongreßhalle der Reichsparteitage (Walcker, 1935/36), 220 Register; Breslau, Jahrhunderthalle (Sauer, 1928), 222 Register.

<sup>163</sup> Brief an Christhardt Mahrenholz, Hamburg, 6.Mai 1932 [SUB Hamburg]

<sup>164</sup> Hermann Roth, Die Volkshochschule bei Hans Henny Jahnn. Vorführung der neuen Hausorgel. O.A. [SUB Hamburg]; Jahnn an Erwin Zillinger, 7.September 1926 bereits: "*Es scheint mir mehr und mehr so zu sein, daß nur auf einem größeren Absatz ganz kleiner Orgeln der zukünftige "Orgelbau" basieren kann.*" [SUB Hamburg]

*Exkurs: Reichsparteitagsorgel*

Diese Entwicklung von einer Orgel, die für die Krypta Ugrinos noch auf "*ungebändigte Kraft*" angelegt war und "*barbarisch*" und "*todbringend*" (SI,454) wirken sollte, hin zu einem Instrument, das "*an die Stelle einer dumpfen Gewalt Kraft, Durchsichtigkeit und Beugsamkeit*"<sup>165</sup> setzt und das durch die radikale Beschränkung der Stimmgattungen und die Differenzierung des Klanges "*gleichsam von außen nach innen verlegt wird*" (BII,1229), scheint mir selbst dann kein Zufall, wenn Jahnn die Orgeln für das Konzerthaus Göteborg 1934 (unausgeführt) und den Rundfunk Ostberlin (realisiert) 1956 auf knapp 100 klingende Stimmen disponierte. Es liegt in der Fluchtlinie einer "inneren" Erfahrung, daß sich die Intensität nicht durch die äußere Mächtigkeit des Klangvolumens herstellt. Gerade die äußerliche und auf Effekt angelegte Gewalt des romantischen Orgelbaus sollte ja unterminiert und durch die Heterogenität des Klanges selber ins Innere des Subjekts verlagert werden. Jahnn war es nicht um die Liquidierung des Subjekts zu tun, sondern um die Spannung, um den Riß.

Deshalb verschlägt es auch in der Sache wenig, wenn Jahnn am 18. April 1936 Oscar Walcker zum Auftrag für den Bau der Reichsparteitagsorgel Nürnberg gratuliert und bemerkt: "*Sehr gerne hätte auch ich bei einer Arbeit solchen Ausmaßes mitgewirkt*" (BI,905).<sup>166</sup> Man kann das, wenn man mag, als Charakterschwäche auslegen; nicht aber als Verwandtschaft *in organis*. Denn in der Sache gibt es Differenzen, die die Unvereinbarkeit des Jahnn'schen Konzeptes mit dem auch in Sachen Orgelbau megalomanen der Nationalsozialisten unabwendbar und unabweisbar machen. Das zeigt sich gerade an dem von Oscar Walcker als op.2500 erbauten Orgelwerk für die Kongreßhalle der Reichsparteitage Nürnberg.

Die Richtlinien nämlich, die der Leiter des NS-Reichs-Symphonie-Orchester Franz Adam für die Disposition der Orgel vorgab, forderten 1., daß die Disposition sich der Möglichkeit ihrer technischen Reproduzierbarkeit qua Lautsprecher unterzuordnen habe; Jahnn dagegen erkennt bereits 1929 die restriktiven Auswirkungen, die eine technische Wiedergabe von Orgelmusik (übrigens bis heute) mit sich bringen muß: "*Es fällt bei der Übertragung aus den Klangfarben der bunteste, outrierteste Teil der Palette aus.*" Also das Herzstück des Jahnn'schen Versuchs, die Orgel soweit mit dem Material zu

---

<sup>165</sup> Hans Henny Jahnn, Entwurf und Gutachten für eine Konzertorgel im neuen Konzerthaus zu Göteborg, 3. Juli 1937. Typoskript, S.2 [SUB Hamburg]

<sup>166</sup> Werner Bauer, der für den Druck einiger Ugrino-Musikpublikationen zuständig war, vermißt denn auch Jahnn mit dem Brief vom 14. April 1936 [SUB Hamburg] unter den Konstrukteuren der Reichsparteitagsorgel und fragt an, ob nach Jahnn's Grundsätzen gebaut würde. Es wurde nicht. Für die Nationalsozialisten gebaut hat Jahnn dagegen 1934 die Orgel für die Albert-Forster-Schule, Schulungsstelle des Nationalsozialistischen Handlungsgehilfenverbandes; außerdem verhandelte er wegen des Baus der Orgel für die SS-Ordensburg Crössin-See bei Falkenburg (nicht realisiert).

verschmelzen, daß ihre Reproduzierbarkeit verunmöglicht wird<sup>167</sup>. "Weiter, das Eigentümliche des Orgelklanges neben der Farbe, die >unhörbare< Komponente eines Tones, sein Raumteil, von der eine gute Pflöfe geradezu strotzt (deshalb nämlich vermag sie große Räume mit Tonmasse zu füllen), rinnt vom Mikrophon ab wie Wasser vom Gefieder einer Ente." (SI,990); 2. sei der Zweck der Orgel, "das Orchester zu unterstützen und zu füllen oder Massengesang zu begleiten."<sup>168</sup> Gegen die Subordinierung der Orgel unter die Vorherrschaft des Orchesters und gegen die auch historisch völlig illegitime Begleitfunktion der Orgel beim Gemeinde-, erst recht beim "Massengesang" hatte Jahn sich stets zur Wehr gesetzt; 3. Um die Übertragung qua Lautsprecher möglichst günstig zu gestalten, seien die Aliquot-Register und die Mixturen einzuschränken - also eben jene Pfeifenreihen, die Jahn besonders Mitte der Zwanziger Jahre heftigst propagierte; 4. Die Orgel müsse stets erweiterbar und vergrößerbar sein - eine Forderung, die bei der lapidaren Anzahl von 220 Registern, 16000 Pfeifen und fünf Manualen nicht eben kleinlich ist; Jahn aber hatte "Riesensorgeln von mehreren hundert Registern ohne Mixturen" (SI,547f.) als sentimentalen Pomp des Kleinbürgers verworfen und 1942 Oscar Walckers Planungen für "Siegesorgeln" auf die Zeit nach dem Krieg mit deutlichen Worten opponiert<sup>169</sup>; 5. Die Orgel habe mit der "Urgewalt des Orgelklanges" als "aktive HelferIn"<sup>170</sup> der Partei zu dienen - ein Gedanke, der beim frühen Jahn noch ganz ähnlich geklungen hatte, im Zuge der Verinnerlichung der Orgel aber zusehends aus dem Konzept gefallen war. Wenn man aber nun noch weiter bedenkt, daß die Reichsparteitagshalle 180m lang, 60m breit und 25m hoch gebaut war und sich damit für Jahn als den Monumentalisten der kleinen Proportionen von selbst verbat; wenn man weiter weiß, daß die Orgel (zwangsläufig) nur durch elektrische Traktur bedienbar und der Spieltisch, den Jahn sich idealiter geradezu mystisch zwischen die Werke eingespannt dachte, 20 Meter vom Orgelwerk entfernt und wie ein vorgeschobene Gefechtsstand in die Riesenhalle hineingeschoben war; wenn man sich endlich vergegenwärtigt, daß nicht nur die Größe, sondern auch die Disposition exakt an jener deutschen Orgelromantik orientiert und für die Aufführung jener romantischen Orgelmusik bestimmt war, deren Vormacht und rauschhafte Gewalt Jahn durch einen zusehends kleinen Orgeltyp abzulösen angetreten war, - die Reichsparteitagsorgel war darauf angelegt, "dem dynamischen Klangideal der deutschen Orgelmusik der

---

<sup>167</sup> Was bei Jahn und in bezug auf das Instrument Orgel kulturkonservativ klingen mag, findet sich nicht weniger im Konzept des Streichquartetts (1980) von Luigi Nono wieder, der sicherlich kaum zu den reaktionären Komponisten wird gezählt werden können. Auskomponiert ist ein Musizieren, das durch die unterschiedlichsten Techniken der Tonproduktion nie in gleicher Weise wiederholbar wäre; deshalb auch nicht reproduziert werden könnte.

<sup>168</sup> Das Orgelwerk für die Kongreßhalle der Reichsparteitage Nürnberg der Stadt der Reichsparteitage. O.A., S.3 [Bildarchiv Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz Berlin]

<sup>169</sup> S. Brief Jahns an Oscar Walcker vom 3.November 1942 [SUB Hamburg]

<sup>170</sup> Das Orgelwerk, S.3

Jahrhundertwende, insbesondere der Kunst Max Regers und ihrer Nachfolger voll gerecht zu werden"<sup>171</sup> -, dann wird klar, daß in dieser Art Orgelbau für Jahnn nicht einmal ein Blumentopf zu gewinnen war. Sein ganzes Konzept: von der Beschränkung auf die barocke Orgelliteratur über die autonomistische Konzeption des großen Aerophons und seiner Befreiung von Liturgie und Gemeinde, von den obertönig disponierten Werken und der sukzessiven Verkleinerung der Registerzahl bis zur mechanischen Traktur, von der Konzeption eines heterogenen Spaltklangs zugunsten der polyphonen Linie bis hin zu den raumbezogenen und nicht reproduzierbaren synthetischen Klängen steht den nazistischen Konstruktionsauflagen für die Reichsparteitagsorgel konträr.

Darin zeichnet sich eine Entwicklung ab, die *mutatis mutandis* auch für den Jahnn'schen Architekturbegriff gelten kann: bewegt sich Jahnn auch im Terrain des historisch Sakralen (der Orgel, des Monumentalbaus), dessen technifizierte Version die Nationalsozialisten sich zu eigen machten, und setzt er in der frühen Zeit wie dann später die braunen Machthaber auf die "*Urgewalt des Orgelklanges*", so macht er doch das, was als sakrale Macht geplant war, im Zuge einer ständigen Differenzierung und vermittels der Injektion esoterischer Theorien unbrauchbar. Jahnn zersetzt zusehends die Gewalt, die in der historischen Sakralität sedimentiert ist. Er minimiert und entideologisiert. Jahnn spielt die privaten Mythen eines künstlichen Paradieses gegen die Parteidoktrin aus. Soweit, daß die Hörschaft schließlich nicht mehr größer als die Teilnehmerschaft der Volkshochschule Hamburg und das Instrument geschrumpft war auf die Sarggröße der Hausorgel; während dorten die Orgel zum Massengesangs-Begleitinstrument degradiert wurde und Günther Ramin vor 4-5000 Hörern - so genau kams nicht mehr drauf an - 220 Register spielen lassen konnte. "*Kolossalgemälde*", wußte Jahnn bereits 1929 in Sachen Orgelbau, "*sind nur selten vom Peinlichen entfernt*" (SI,1007); "*wir aber benötigen einen kleinen Orgeltypus*" (SI,534).

#### III,4

Rehabilitiert also die mechanische Traktur die Sensitivität der Organisten, suchen die Experimente mit der Schleiflade als akustischem Apparat und den Pfeifen als synthetische Klangerzeuger nach dem heterogenen Klang des Heiligen, dessen Wirkung das *mysterium tremendum et fascinatum* beim Hörer wiedererweckt, so ist schließlich die Orgel in der Mensurierung der Pfeifen und in Disposition der Register für Jahnn eine symbolische Manifestation sakraler Ordnungen. Er unterstrich diese Intention aufs Heilige deutlich, indem er die Praxis der Mensurierung und den Register- und Werkaufbau auf einer "sakralen Mathematik" basieren ließ. Er suchte nach einem in

---

<sup>171</sup> Das Orgelwerk, S.5. Die Vorgaben entsprechen den grundlegenden technischen Forderungen, die Johannes Biehle auf der 'Tagung für Orgelbau in Berlin 1928' in strenger Gegenbewegung zur Orgelreform und in Anknüpfung an den romantischen Orgelbau der Jahrhundertwende formuliert hatte [vgl. den Tagungsbericht Kassel 1929].

Zahlen sich ausdrückenden Gesetz, nach einer Regel, die an die Stelle der Ästhetik und an die Stelle des Begriffes der Schönheit treten sollte. Schönheit verstand Jahn analog zur Architektur als Folge einer Regelmäßigkeit, die keinen innerweltlichen Zweck erfüllt; die keiner ökonomischen Rationalität und keiner Beherrschung des Realen verpflichtet ist, sondern symbolisch die kosmische Ordnung in sich aufnimmt und reproduziert - eine Form religiöser und oft geheimwissenschaftlich tradiertener Maß-Regeln, die viele traditionelle Religionen bei der Anlage und Ausgestaltung ihrer sakralen Orte, Räume, Klänge streng befolgen.

Die spezifische Regel, die Jahn sich auserkor und die er im ägyptischen Sakralbau meinte nachweisen zu können, war das Gesetz der ganzen, ungeraden Zahlen. Die Welt schien ihm pythagoreisch und ab 1928 mit ständigem Bezug auf den Harmonik-Theoretiker Hans Kayser als in ganzzahligen Proportionen ausdrückbar, die Proportionen aber mit Hilfe des Monochords in musikalische Intervalle transformierbar zu sein. Dafür stand aber besonders die "sakrale Mathematik" ein. Sie erlaubte für Jahn die Transposition von Welt in Klang: die über ganzzahlige Proportionen vermittelte, deshalb "abstrakte" und schließlich von aller Abbildlichkeit befreite Musik. *"Der Orgelklang war sozusagen die tönende Abstraktion eines Schöpfungsbildes, nicht eine willkürliche oder gar gesetzlose Erfindung"* (SI,1069). Diese Zahlen: die 1,3,5,7, dazu die 8 als Oktave, fand Jahn nun nicht nur in den Proportionsverhältnissen der Intervalle, im Aufbau der Obertöne, nach denen er statt am Äqualklang seine Dispositionen anlegte, sondern noch in den Kompositionen seiner frühen Meister, etwa in der siebenteiligen Anlage von Buxtehudes Passacaglia oder in dessen sieben verlorenen Suiten, die laut Spitta Bachbuch die Bewegung des Weltalls hatten in Musik bringen sollen: Paradigmen einer Kunst, die im Stile überlieferter Sakralität die kosmische Ordnung im richtigen ästhetischen Maß wiederzubeleben und zu garantieren hoffte.

Jahn versuchte so dem Vorwurf der Rationalität zu entgehen, in der schlechten Alternative von Hausensteins Buch über 'Klassiker und Barbaren'<sup>172</sup> für die 'Barbaren' zu plädieren, sah er doch zum einen das Barbarische helllichtig als Kehrseite der Rationalität gerade im romantischen Klangrausch Urständ feiern, und entdeckte er zum anderen in der magisch-religiösen Tradition von Zahlengesetzen gerade das Gegenteil von formlosem Primitivismus. Jahn parierte mit der Regel den Vorwurf der Regression, der doch gerade die verfallen sollten, die den Vorwurf erhoben. So schreibt Fritz Heitmann bereits 1926 und lange vor den bekannten nationalsozialistischen Pamphleten gegen Jahn: "Im Zusammenhang mit atavistischen Strömungen unserer Zeit, deren Vertreter auf verschiedenen Gebieten des völkischen und geistigen Lebens die bewußte Abkehr vom Raffinement unserer Zivilisation predigen und die Rückkehr zum Primitiven, Elementaren, zur Natur erträumen, zeigen sich auch auf unserem Orgelgebiet

---

<sup>172</sup> Lt. Bornholmer Buchverzeichnis besaß Jahn das 1923 bei Piper in München erschienene Buch.

Tendenzen, welche die Blicke mehr als bisher in die Vorzeit richten. Der Exponent der Orgelbestrebungen ist Hans Henny Jahnn, Dramatiker abnormster Prägung, Architekt, Orgelbauwissenschaftler und Führer der Ugrinogemeinde."<sup>173</sup>

Zum anderen gab ihm diese auf Zahlengesetzen basierende Theorie des Orgelbaus die Möglichkeit, zu einem nicht christlichen Bezug zur Welt zu finden und die Kommunikation mit dem zu suchen, was nach Max Weber als Kreaturvergötterung vom innerweltlich-asketischen Protestantismus in der Religionsgeschichte kassiert worden war. Dafür sprach bereits die Prospektgestaltung der barocken Orgel mit dem Himmel der Posaunenengel und der Hölle der Dämonen und Teufel, mit Sonne, Mond und Tieren, dafür sprachen die Namen der barocken Register wie Bärpfeife und Kälberregal, Vogelgesang, Kuckuck und Hummelchen.

Jahnn versuchte, die Orgel aus jenem Abstraktionsprozeß herauszulösen, den die protestantische Ethik in ihrer Verachtung der inneren und äußeren, undomestizierten und nicht rationalisierten Natur eingeleitet hatte. Die mechanische Traktur sollte die Sensitivität des Organisten und den Stoff des Klanges wecken; die Schleiflade und die synthetische Klangerzeugung hatten den unerhörten Klang zum Ziel und galten der schockhaften Befremdung und Überraschung des Hörers. Dank der 'sakralen Mathematik' endlich war für Jahnn der innere Aufbau der Orgel, wie seine Kunst überhaupt, ein Antrag an die Schöpfung. Die Zahlengesetzlichkeit sollte es ermöglichen, die reifizierte Natur und Kreatur wieder in die Kommunikation einzubinden, die nicht die Sprache, sondern die klingende Proportion bereithielt. 1925 schon, in seinem zweiten Vortrag auf der Organistentagung Hamburg-Lübeck über 'Konstruktionselemente aus Blütezeiten der Orgelbaukunst'<sup>174</sup> verweist Jahnn, als habe er jüngst die Photos Karl Blossfeldts gesehen, darauf, daß auch Seestern und Feldblume über gesetzmäßigen Formen wie Pentagramm und Heptagramm aufgebaut seien; er schloß auf eine alles Natürliche umschließende Gesetzmäßigkeit von eben kosmischer Geltung. Speziell im Klang der Orgel, noch genauer: im Klang einer harmonikal disponierten Orgel wird die rationale Vorherrschaft des Menschen in Frage gestellt und eine sublimen, vergessene, tiefe Solidarität alles Geschaffenen hergestellt. *"Ich konnte"*, schreibt Jahnn in seiner Abhandlung über die Schleifenwindlade, *"die Orgel so als eine riesenhafte Pansflöte, als etwas Nebenmenschliches hinstellen, als ein tönendes Werkzeug in naher Verwandtschaft mit Kristallen und Blumen, mit allen Äußerungen der Schöpfung."* (SI,1039)

So differenziert Jahnn in der Auseinandersetzung mit den technischen Gegebenheiten der Orgel und des Orgelbaus, in der komplexen Beziehung von Organist, Hörer,

---

<sup>173</sup> Fritz Heitmann, Die Orgel unserer Zeit. In: Die Kirchenmusik 81, 7.Jg. (1926), S.1147

<sup>174</sup> SUB Hamburg. Das Typoskript weist Lücken auf und ist vermutlich eine unvollständige Mitschrift des Vortrags, den Jahnn wie üblich anhand von Stichpunkten gehalten haben dürfte.

Instrument, Komposition und Raum, entgegen aller konfessionellen Bindung des Instrumentes seine Vorstellung vom Sakralen. Dieses Sakrale bestimmt sich durch die Erzeugung und Erfahrung einer entmächtigenden, vergessenen und heterogenen, heißt: intimen und "gespaltenen" Klangwelt. Erzeugt von der Sensitivität des Organisten, verwandelt das pythagoreische Instrument das Geräusch, den strömenden Wind in klingende Proportionen, die die "Überbetonung des Subjektiven"<sup>175</sup> - zumindest in der Kunst - aussetzen und ein Weltenfest: die Kommunikation zwischen Kreatur, Natur und Mensch ermöglichen. In sich durch die Zahl dem Kosmos und seiner Heterogenität verschrieben, soll die Orgel eben jene ambigen Emotionen auslösen, die als affektive Merkmale des Heiligen gelten, Faszination und Befremdung. Eine Ästhetik, die in der Dezentrierung des Subjekts das aufklingen lassen will, was der Vernunft entzogen bleibt: der Antrag an die Schöpfung.

Endlich ist aber auch über die Zahlenordnung die Querverstrebung eingezogen, die die Architektur mit der Musik verbindet; denn auch die Architektur hatte Jahnns ja auf den ungeraden ganzen Zahlen und den Proportionskanones 1:1 und 5:7 gegründet. Beide manifestieren in Stein und Klang die kosmische Ordnung, die in der Verausgabung und in der Verstörung das Subjekt aus seiner zentristischen Position heraussückt, verkürzt und überschattete sinnliche Reaktionen freisprengt und den Menschen in das Spiel des Universums zurückführt. Jahnns an Oskar Loerke Anfang 1925: *"Ich stehe in einer Tradition, die nicht jedwedem ohne weiteres übersehbar. Vorurteilsloser in all den Kräften, die alles Lebendige treibt, unfreier, gebundener in Gesetzen, die die Einheit zwischen allen Schöpfungsgliedern herstellen. Mit dem System einer sakralen Mathematik ist es mir gelungen, das Geheimnis der alten Orgelbaukunst wiederzuentdecken - 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."* (BI,255)<sup>176</sup> Noch anders: In Architektur und Musik sedimentiert sich für Jahnns nichts als "das intensive Begehren, das jeder Mensch haben sollte, seine Grenzen zu durchbrechen, auch auf die Gefahr hin, mit den Tieren, den Pflanzen, den Mineralien zu verschmelzen, im großen Schatten des Außen zu versinken, das wirklicher und lebendiger ist als er."<sup>177</sup> Musik und Architektur: auch sie sind Figuren der Überschreitung.

---

<sup>175</sup> Günther Ramin, Gedanken zur Klärung des Orgelproblems. Kassel 1929, S.34

<sup>176</sup> *"Es gelang mir die Konstruktion von Pfeifenmessungen nach leichthandhabbaren mathematischen Schlüsselns. Ich konnte nachweisen, daß auch die Messuren aus harmonikalen Gesetzen abgeleitet werden konnten, die in vollkommener Übereinstimmung mit den Schönheitsgesetzen der Baukunst."* (SI,591) Vgl.SI,543ff.

<sup>177</sup> Michel Leiris, Die magische Insel (1929). In: W.B.Seabrook, Geheimnisvolles Haiti. München 1982, S.10

## γ Theater

Ist das Ugrino-Projekt institutionell verankert und geographisch lokalisiert, ist es durch eine Mauer von der profanen Mitwelt getrennt, sind für das Kirchspiel Kult- und Verwaltungsräume neben Ausbildungsstätten eingerichtet, sind die Sakral- und Sepulkralbauten weiterhin mit Skulpturen bestückt, mit Orgeln versehen und mit Glocken ausgestattet, fehlt nur noch die sakrale Handlung selbst, die an die Stelle der Liturgie oder der Wortverkündigung zu treten hat. Es liegt seit Wagners Musikdrama nahe, das Theater in diese Stelle leerer Sakralität einrücken zu lassen. Und tatsächlich fordert Jahn denn auch wiederholt und explizit ein sakral begründetes Drama und seine Realisierung auf dem Ugrino-eigenen, 1919/20 in mehreren Entwürfen bereits ausgearbeiteten Theater: es sollte eine Drehbühne besitzen und von zwei Türmen flankiert sein, die Plastiken und Glasmosaiken aufzunehmen hatten.<sup>178</sup> Hier sollte wöchentlich maximal ein Drama aufgeführt werden, das aus dem Werkskanon zu stammen hatte; nur in Festspielzeiten durfte diese Anzahl überschritten werden. "Diese Reglementierung", so Jan Bürger, "erinnert in ihrer Strenge an die Vorschriften für Gottesdienste in christlichen Kirchen."<sup>179</sup> Theater sollte "kultisches Theater" sein: "*Jeder Dichter schreibt - er sollte sich wenigstens einbilden, es zu tun - für ein kultisches Theater.*" (DI,896) Für Ugrinos 'Große Propaganda' 1924/25 lagen zudem zwei Berichte von den Mitarbeitern Friedrich Prehm und Hans Richters vor, die "Die Frage der kultischen Bühne" beleuchten sollten und das Theater neben Architektur, Bildhauerei, Musik, Konzerten und Verlagstätigkeit in den Kanon der Ugrinoschen Kunst-Tätlichkeiten aufnahm.

Gleichwohl hat Jahn dem Theater die Dignität der sakralen Handlung innerhalb der Konzeption seiner Glaubensgemeinde nicht zugestanden. Obwohl er seit 1913 in exuberanter Weise äußerst expansive Dramen in rascher Folge schuf und sich - der ja bereits 1919 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet war - als Dramatiker im Weimarer Deutschland zu etablieren suchte, vermied Jahn die zentralistische Positionierung des Theaters in seinem Sakral-Projekt. Ja, Drama und Theater sind in den Ugrino-Schriften recht beiläufig abgehandelt und die theoretischen Äußerungen, die Jahn zum Theater tat - alles andere als "Fragmente einer Offensive"<sup>180</sup> -, sind im Vergleich zu den

---

<sup>178</sup> S. Sandra Hiemer, Ugrino. Abbildungsteil S.15

<sup>179</sup> Jan Bürger, Gestorbene Wirklichkeit. In: Sebastian Schulin (Hg.), >Der gestohlene Gott< - Hans Henny Jahns Welt 1924. Hamburg 1993, o.A.

<sup>180</sup> So überschreibt Ulrich Bitz die Jahnschen Theater-Marginalien in den beiden Dramenbänden der Hamburger Ausgabe.

bildungsverzehrenden Studien zur Architektur und zu den fachwissenschaftlichen Abhandlungen zum Orgelbau allenfalls marginal.

Die erstaunliche Randstellung der dramatischen Dichtung und ihrer theatralen Realisierung im Rahmen Ugrinos kündigt sich bereits in der 'Approbations-Urkunde "A"' an. Denn dort wird als fundamentaler Akt der Konstituierung der Glaubensgemeinschaft die Kanonisierung von Kunstwerken festgelegt, ein Kanon "*vor allem aber der Baukunst, Musik und Bildhauerkunst*" (SI,46), um erst zwei Absätze später Maler und Dichter - namentlich die Dramatiker Büchner und Marlowe - nachzureichen, als seien sie zuvor vergessen worden.

Die Verfassungsschrift hat zwar diese buchstäbliche Nachstellung der Literatur vermieden. "*Um die übermenschliche Gebärde des Symbols zu retten, werden Theater als Kultstätten errichtet. Neben dem Theater besteht eine Schauspielschule.*" (SI,63) Nur kanonisierte Werke dürfen hier in streng begrenzter Anzahl und nur zu festgelegten Zeiten aufgeführt werden. Aber während eine handschriftliche Skizze schon die ausgewählten Dramen mit Wochentag festlegt: im Ugrino-Theater gelten nur Marlowe, Büchner, Kleist, Wedekind und Jahn als aufführungswürdig, vergißt die Verfassungsschrift doch wieder im Abschnitt über die Kanonisierung die Literatur: "Die großen Beispiele dieser Gattung fehlen im Kanon", konstatiert auch Gerd Rupprecht.<sup>181</sup> Namentlich werden hier nur Imhotep, Michelangelo, Rembrandt, Bach und die Baumeister ägyptischer Sakralbauten, französischer und deutscher Romanik heiliggesprochen. Von Literatur keine Spur.

Und zwar wird grundsätzlich einem Dichter in der Oberleitung Ugrinos ein Platz eingeräumt und die Dichtung in §18 der Verfassung in den Reigen sakraler Künste aufgenommen, aber auch das doch so, daß die Dichtung hinter die anderen Künste dezent zurückgestellt und im Verweis auf die Vormachtstellung des Wortes und der Sprache in anderen Religionen - gemeint ist natürlich der Protestantismus, der alle magischen Elemente nach Max Webers Einsicht verdrängt und dafür die Wortverkündigung inthronisiert hat - relativiert wird. Die Prädominanz des verkündenden Wortes ist für Jahn aber gleichbedeutend mit der Vorherrschaft von Sinn, Botschaft und Logik, gegen die das dichterische Wort zwar auf seine magischen Ursprünge verweisen kann, der gegenüber es sich aber doch fundamental unterlegen zeigt. "*Die Dichtkunst erhebt das Wort zum Symbol, es wird nicht mehr eindeutig zur Vermittlung eines logischen Sinnes gebraucht. Die Dichtkunst krankt daran, daß das Wort tief unheilig geworden ist, es ist in den Dienst jeder Sache gestellt worden. Die Künder anderer Religionen haben es über jede andere Sprache erheben wollen, weil sie einer selbst tauben Masse redeten. Ugrino ist jeder überragend Schaffende mit seiner Sprache Künder. Es ist aber erkannt worden, daß um der scheinbar leichten Handhabung willen*

---

<sup>181</sup> Gerd Rupprecht, Nachwort. In: P,936

*den Kündern im Wort die Eindeutigkeit abhanden kam. Das Wort tönt bestialisch niedrig und erhaben zugleich. Das Mißverständnis klaffte auf.*" (SI,73) Da aber die theoretische Konzeption Ugrinos auf neue Eindeutigkeiten abgestellt ist: auf die Eindeutigkeit der erhabenen Selbstevidenz des Heiligen, muß die Sprachkunst und mit ihr das Theater in die zweite Reihe zurücktreten.

Auf diese Weise bezieht Jahn auch und in besonderer Weise die Dichtung mit in jene Sprachkritik ein, die Ugrino fundamental zugrunde liegt. Denn auf der Suche nach einer sakral-verbindlichen, anderen und "*ungeheuren Sprache*" (SI,73), die er in der Musik und in der Architektur findet, depotenziert er im Rahmen des Kultprojektes deutlich mit der Kritik an der gesellschaftlichen Sprachregelung noch die Dichtung, die sich auf dem Wort gründet. Gegen den philosophischen Begriff und dessen identifizierende Gewalt, gegen die Logizität des Denkens, gegen die nur mehr zur Botschaft verwendete Sprache und die Erstarrungen konventioneller Kommunikation fordert er zwar eine Remagisierung der Sprache, präferiert als *Sprache* jedoch eindeutig die nonverbale Kommunikation, die dem Menschen mit der Architektur und der Musik gegeben ist. "Ungeheuer" ist dabei deren Sprache, insofern es sich nicht einfach um konkurrierende Sprechweisen handelt, sondern um eben die Sprache, die alles Sprechen zum Verstummen bringt. Philosophie, Logik, Botschaft: Ihnen soll es die Sprache verschlagen. Genau damit aber setzt Jahn Sprache wieder traditionell religiös ein: als das, was das Schweigen zum Ziel hat. Die ungeheure Sprache zielt auf den Verlust von Sprache.

Erst dieses religiöse Schweigen als Antwort auf die wiedergefundene Sakralität galt dem Jahn des Ugrino-Projektes als Therapeuticum für das vereinsamte und isolierte Subjekt unterm Vorzeichen kapitalistischer Arbeitsteilung; es sollte Trost und Gemeinschaft spenden jenseits von gesellschaftlicher Entfremdung und dessen geistigem Pendant, dem protestantischen Geist. "*Mit der Kultstätte und an der Kultstätte hört die Verwirrung auf. Sie ist das Wortlos Tröstende, die aussichtslose Tragik findet in ihr das Ende. Das Wort kann den Menschen nicht trösten, nicht einen. Es muß Parteien, Gegner und Interessen bilden. Erst die Wortlose Kulthandlung vermag das.*" (SI,124)

Eine also Wortlose Kulthandlung steht im liturgischen Zentrum Ugrinos, nicht das wortreiche Theater<sup>182</sup>; und sie bezieht ihre Sakralität überhaupt nicht aus einer Handlung oder einer parasakralen dramatischen Inszenierung, sondern letztlich aus der Kultstätte selbst und den sprachfernen, zahlengebundenen Proportionsgesetzen, auf denen die Kultstätte beruht; sicher ist, so Sandra Hiemer, daß "die Kultstätten Ugrinos nicht nur Ort eines Kultes, sondern selbst 'kultisch' sein sollten, insofern die Architekturen Göttliches

---

<sup>182</sup> Noch im Oktober 1926 und also wenige Monate nach dem nicht geringen Erfolg der 'Medea' schreibt Jahn in einem Brief, daß für Ugrino und seine Anhänger das "*Theaterspielen sehr spät erst kommt, verglichen mit so vielen andern Dingen, nach denen wir auch hungern*". An S. Nürnberger, 3.Oktober 1926 [SUB Hamburg]

versinnlichen"<sup>183</sup>. Ähnlich Bruno Tauts Stadtkrone, die als leeres architektonisches Bauwerk und auf Grund ihres kosmologischen Grundrisses, dank der Verwendung spezifischer Materialien und durch die im sozialen Leben schon geographisch zentrale und erhobene Plazierung eine religiöse Erhebung und Enthebung des Subjekts im mystischen Selbstverlust leisten sollte, so auch Jahnns Konzept der Ugrino-Bauten, die zugleich Bauwerk, Bühne und kultische Handlung in einem waren.

Deshalb brauchte Jahn für die entscheidenden Sakralerfahrungen, die Ugrino dem Haushalt der Affekte zurückerstatten wollte, kein Theater; er verwies es nicht nur symbolisch, sondern real in die Peripherie der Kultstätte. Nochmals Hiemer: "Aus dem Lageplan ist ersichtlich, daß sich Jahn über die Plazierung des Theaters am wenigsten im Klaren war. Es ist bemerkenswert, daß der Theaterbau nicht nur aus der zentralen Position verlagert und an den Zentralbau angegliedert wurde, sondern daß der Bau schließlich ganz aus dem Kultbezirk herausfiel."<sup>184</sup> Und Hans Richters konstatiert in seinem Aufsatz für die 'Große Propaganda'<sup>185</sup> über 'Die Frage der kultischen Bühne', daß der "*Plan eines eigentlichen Theaterbaus zurückgestellt [sei] hinter dem Bau der wichtigsten Werke der Kultstätte, der Hauptkirche, dem Dom und Zentralbau, der Grabstätten und Längshallen*" (SI,184); wolle man sich aber ein Bild von der kultischen Bühne machen, solle man sich Jahnns Entwurf einer Halle vergegenwärtigen - vermutlich, so die Herausgeber der Hamburger Ausgabe, ist die 'Nördliche Längshalle' von 1922 gemeint<sup>186</sup>, deren Entwurf der 'Großen Propaganda' beigegeben werden sollte -, um doch wieder nur das Problem des Theaters in die Lösung der Baukunst zurückzublenden.

Wie aber werden nun das kultische Theater und das Drama, wenn sie denn hinter die Epiphanien von Architektur und Musik zurücktreten müssen, konkret bestimmt? Richters und Prehm bedienen sich in ihren Berichten erneut eben jener Disjunktion, die Jahn und Harms an den anderen Künsten bereits vorexerziert hatten: der Disjunktion von profan/sakral. Analog der utilitätsfeindlichen Grundkonzeption Ugrinos wird auch das Ugrinosche Theater abgesetzt gegen "*die Welt des Zweckes und der Nützlichkeiten*" (SI,185), in der die Realisierung des Dramas zum Ort von Unterhaltung und Divertissement abgesunken sei. Gegen jede Abbildfunktion, gegen jede Kopie des Realen, gegen allen Illusionismus - Hauptfeinde aller Theaterkonzepte um 1920 -, gegen alle "*Sensationseffekte*" (SI,186) und gegen die "*Pappkulisse*" (SI,186) wird mit allem aufgeräumt, was als Schein oder Fassade sich vor die elementaren Erfahrungen stellen

---

<sup>183</sup> Sandra Hiemer, Ugrino. S.45

<sup>184</sup> Sandra Hiemer, Ugrino. S.52

<sup>185</sup> Für die als Jahresbericht gedachten Ugrino-Schrift existiert eine handschriftliche Skizze zum konzeptuellen Aufbau; Literatur und Theater werden nicht einmal erwähnt. (s.Anm. SII,858f.)

<sup>186</sup> Abgebildet in: SI,155

könnte, auf die es Ugrino abgesehen hat. "*Wir müssen auf alles Neueste verzichten: Kulisse, barbarisch wilde Musik, grelle und schreiende Beleuchtungsmanöver, Maske, Plunder, Atrappe, Schminke und - auf den >Schauspieler<.*" (SI,187) Die Darsteller haben alle theatrale Gestik und Virtuosität zu unterlassen und gestalten nurmehr aus der inneren Verwandtschaft zum Text, zu den *dramatis personas* und "*aus dem religiösen Erlebnis heraus*" (SI,187), während der Regisseur die Koordination aller Individuen zu einer Homogenität zusammenschließt, die sich allein "*vor dem kultischen Hintergrund*" (SI,187) Ugrinos zu rechtfertigen hat. Zwar sei die traditionelle kultische Bühne untergegangen; historische Modelle, die im griechischen Theater, in der Shakespeare-Bühne, im mittelalterlichen Mysterienspiel vielleicht eine Ahnung kultischer Kunst geben könnten, seien verbindlich nicht beerbbar. Dennoch rekurren Prehm und Richters auf den Mythos als Chiffre eben für jene Einheit von Kunst und Religion, Bühnenhandlung und Publikum, die das griechische Drama einmal innerhalb der dionysischen Feier festlich beging. Die Bühne ist der Ort für einen Mythos ohne Mythos, und so bleibt am Ende konsequent die kultische Erfahrung die Übermächtigung des Subjekts durch eine leeres, verwaistes Gehäuse: den Kultbau.

Jahnn hat in den wenigen eigenen Äußerungen zum Theater diese Wende gegen das bürgerlich-individualistische, gegen das naturalistische und illusionistische Theater unterstrichen. Seine knappe Theater-Zeitdiagnose konstatiert, daß die Bühne von schauspielerischer Prominenz beherrscht sei und einem falschen Individualismus Vorschub leiste. Sie bediene kleinbürgerliche Gefühle, lasse sich von Sitte und Zensur begrenzen und zementiere derart den unterhaltenden und affirmativen Charakter der Kultur. Jahnn wettet gegen einen gesellschaftlichen Fortschritt, der die eigene Technikverfallenheit zur neuen Religion verklärt, als Drama aber nur noch Ring- und Boxkämpfe akzeptiert: Invektiven, die den Ugrinoschen Anspruch auf eine ausschließende und ausschließlich erhabene Kunst unterstreichen.

Im Grunde aber hat Jahnn sich für die spezifischen Möglichkeiten des Theaters wenig und höchst sporadisch interessiert. Denn die Entfesselung aller theatereigenen Elemente: von Musik, Tanz, Plastik, Pantomime, Mimik, Gestik, Architektur bis zu Licht und Dekor, Sprechgesang oder Klangsprechen, die polyphone Aktion von Handlung, Beleuchtung, Requisit, wie sie sich paradigmatisch im ebenfalls 'kultisch' apostrophierten Theater Antonin Artauds, aber auch in Sturmbühne und Bauhaus findet, sind ihm nicht in den Sinn gekommen. Noch der späte Jahnn wehrt sich gegen Gropius' Projekt des Totaltheaters, das mit drei unterschiedlichen Bühnen - Guckkastenbühne, Proszeniumsbühne und Rundbühne - den Theaterraum dynamisieren und die Distanz der Zuschauers zum Geschehen auflösen wollte; für Jahnn nur ein hypertrophes Experiment mit rein äußerlichen und letztlich leeren Möglichkeiten. Als äußerste technische Errungenschaft, zu der er sich hinreißen ließ, projizierte er eine Proszeniums-

Drehbühne, die mit vier fest installierten Aufbauten einen raschen Szenenwechsel leisten sollte. Die Vorstellungen von Bühne und Bühnenbild, sofern das den Berichten der von Jahnn mitgestalteten Inszenierung von 'Der Arzt, sein Weib, sein Sohn' von 1928 zu entnehmen ist, schien sich mehr oder weniger mit dem zu begnügen, was Fritz Schumacher 1919 als 'Monumentaltheater' entwarf: verschiebbare, historisch nicht spezifizierte architektonische Grundelemente gliedern und charakterisieren den Bühnenraum quasi abstrakt. Die 'Idealentwürfe für eine Monumentalbühne' begnügen sich zur Erzeugung des szenischen Raumes mit maximal acht Säulen und sechs aufrecht stehenden Flächen.<sup>187</sup> Ganz ähnlich setzte Jahnn für den 'Arzt' schwarz gestrichene Prismen ein, die gegeneinander verschoben die unterschiedlichen Spielräume auszudrücken hatten (vgl. DII,1061).<sup>188</sup>

Dennoch läßt sich klarer konturieren, was mit dem Begriff vom 'kultischen Theater' intendiert ist. Denn 'kultisches Theater' als Synonym einer Resakralisierung und Remythisierung der Welt, darin vor allem als Wiederbelebung einer intensiven Gemeinschaft, die sich erst im theatralen Ereignis und affektiv realisiert, ist zu Zeiten der Konsolidierungs- und Hauptphase Ugrinos ebenso geläufig wie der Rekurs auf Architektur und Orgel. Das Konzept kultischen Theaters ist ein eigenständiger Versuch, die von seinen Propagatoren bereits selbst diagnostizierte Krise des Dramas zu lösen und das Theater unmittelbar und im Augenblick der Aufführung zum Ort neuer Sozialität werden zu lassen.

Diese Neubestimmung der Bühne, vorbereitet insbesondere von Lothar Schreyers Sturm-Bühnen-Konzept, vermittelt Wort, Ton, Klang, Maske, Bewegung, Farbe und einer alles koordinierenden "Partitur" zum Ursprung des Theaters "als einer gleichsam kultischen Gemeinschaftshandlung"<sup>189</sup> zurückzufinden, wird mit Anfang der Zwanziger Jahre zunächst weniger von Schriftstellern vorgetragen als von Architekten; Zeichen einer neuen Religiösität, die sich von der traditionellen Präferenz der Handlung und des Dialogs löst, die konventionelle Distanz zwischen Bühnengeschehen und Publikum aufzuheben versucht und dafür den Raum, das Licht und die nonverbale Aktion in den Vordergrund rückt. So versteht Bruno Taut sein 'Haus des Himmels' 1920 als Zielort von Versammlungszügen, die sich seis schweigend, seis auf Treppen lagernd vor einem

---

<sup>187</sup> Vgl. Christian Weller, Reform der Lebenswelt durch Kultur. Die Entwicklung zentraler Gedanken Fritz Schumachers bis 1900. In: Hartmut Frank (Hg.), Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne. Stuttgart 1994, S.60ff.

<sup>188</sup> Beide Künstler kannten sich. Fritz Schumacher entwarf den farbigen Prospekt der Orgel, die Jahnn für die Lichtwarkschule 1925-1931 konstruiert hatte; umgekehrt fand ein Exemplar der von Jahnn mit Oscar Walcker produzierten Klein- oder Kammerorgel Aufstellung auf der Empore des Krematoriums Ohlsdorf, das Fritz Schumacher 1928-1933 erbaute. Sehr wahrscheinlich, daß Jahnn nach der Rückkehr aus Norwegen 1919 und mit monumentalen Dramen im Gepäck Schumachers Bühnenbildentwürfe für eine Monumentalbühne aus demselben Jahr nicht entgangen sind.

<sup>189</sup> Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München 1956, S.21

Sprecher, seis bei Dramen und Pantomimen Scheerbarts und Stramms zu einer neuen Gemeinschaft zusammenschließen sollen. Auf Emporen sind Chöre, Orchester und eine Orgel verteilt, die die Teilnehmenden mit Musik umschließen, während die gläserne Außenhaut ins Farbspiel der Beleuchtung getaucht ist. Eine Inszenierung, die für Taut eine neue Welt schafft: einen leuchtenden Stern und eine klingende Glocke. Eine himmlische Erfahrung.

Während bei Taut noch deutlich die traditionelle Opposition von Bühnengeschehen und Publikum durchscheint und feste Texte zur Aufführung gelangen sollen, geht Hans Scharoun in seinen 'Gedanken zum Theaterraum', ebenfalls von 1920, einen Schritt weiter. Gegen jedes konventionelle und abbildhafte Theater, gegen jedes Bühnengeschehen als Ablauf einer Bühnenhandlung imaginiert Scharoun einen Raum, dessen Mittelpunkt eine aufstrebende Kristall-Pyramide bildet. Im Kreis um die Pyramide befinden sich sitzend die Zuschauer, hinter der Umwandlung und in "Wortpfeilern" verborgen postiert sind Orchester, Orgel und Sprecher. Die durch den Anblick des Kristalls geläuterten und gereinigten Zuschauer werden nun von einer Symphonie irrlichternder Töne und Worte, Farben und Formen gleichsam "umbrandet". So soll dieser "Kultbau" die Entfesselung von Licht, Ton und Sprache zum Ereignis haben und darin ein unmittelbares Erleben evozieren. Durch den Raum selbst, durch das pyramidale Zentrum, durch den Kreis, endlich durch die entfesselte Regie von Klängen, Tönen und Farben sollen sich, so projiziert Scharoun, die mit allen Sinnen Ergriffenen zu einer festlichen Gemeinschaft zusammenschließen, zu einer ekstatischen Selbstbekundung gelungener Sozialität. "Form, Farbe, Wort und Ton sind Teile von uns, klingen, lodern, brennen aus der Menge selbst heraus: Die Menge spielt sich und erlebt Einigung in Schmerzensausbruch und Freudentaumel: Wir sind."<sup>190</sup>

Im Laufe der zwanziger Jahre spaltet sich nun, was bei Taut und Scharoun noch zusammengedacht war. Auf der einen Seite entwickelt sich eine experimentelle Bühne, die die Entfesselung der spezifisch theater eigenen Elemente von Licht, Raum, Klang, Sprache zusehends parzelliert und auf Wirkung und Funktion erkundet - so etwa die Bauhausbühne, für die zunächst Gropius selbst noch das kultische Theater gefordert und an Lothar Schreyer delegiert hatte. Und Schreyer versuchte eben über die Neudefinition des Theaters als gemeinschaftsgründendem Spiel, das nicht Angestellte, sondern Gleichgesinnte zusammenführt und in fortschreitender Destruktion aller konventionellen schauspielerischen Mittel, dank polyphoner und in Partiturform notierter Bühnenvorgänge und der rhythmisch gegliederten Kombination von Ton, Bewegung, Form und Farbe die "Wandlung der Menschen zur Gemeinschaft" zu

---

<sup>190</sup> Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte. Hrsg. von Achim Wendschuh, Berlin 1993, S.28

erzwingen.<sup>191</sup> Eben die Option auf Gemeinschaft aber und kultische Kommunikation sollte in der Ära Schlemmers aufgegeben werden. Die Kunst wurde am Dessauer Bauhaus entsakralisiert und mit der Technik verknüpft.

Das Postulat der gemeinschaftsstiftenden Macht des Theaters wurde dagegen von konservativen Theaterkonzepten aufgegriffen und deutlich nicht nur gegen Naturalismus und Psychologismus, sondern darüber hinaus gegen das expressionistische und experimentelle Theater aktiviert. Insbesondere Hanns Johst und Felix Emmel haben sich an die Theorie des kultischen oder ekstatischen Theaters gewagt, beide in Aufsatzsammlungen von 1924, also zur Zeit der Entstehung und Konzeption des Ugrino-Jahrbuches.

Beide verknüpfen denn auch ihre Forderung nach dem "neuen Drama" oder nach dem "kommenden Theater" mit der Wende zur einheitsstiftenden Macht der frühen griechischen Tragödie, und beide betonen die Herkunft der Tragödie aus dem Geist der Religion. Hier habe die Feier der Gemeinschaft, die Wiederholung des Mythos im Zentrum gestanden und keine irgend auf historische Wirklichkeit bezogene Dramatik. Die ganze Tradition von der Aufklärung über die Weimarer Klassik bis zum Naturalismus wird ebenso verworfen wie das Theater der Gegenwart, das nur mehr "verschwommene, vage Wortspiele" und "phantastische Experimente" kenne.<sup>192</sup> Das ganze Arsenal des Dramas und Theaters: Seine innere logische Verknüpfung, die Motivation seiner *dramatis personarum* und die Umsetzung in Geste, Bühnenbild und Personenführung scheint Johst im Naturalismus nochmals restaurativ aufgefangen und gescheitert zu sein. Zeitgenössisches Drama heißt für ihn nur noch: "Unterröcke, Geschlechtsvorgänge, Versoffenheit und geistige Erkrankungen"<sup>193</sup>. Gegen das hypertrophe künstlerische Subjekt, das seine privaten Obsessionen mit der echten dramatischen Idee verwechsle, gegen Selbstdarstellung und Profitgier, natürlich gegen das Theater als Ort von Unterhaltung und Vergnügen, gegen illusionistisches, politisches, phantastisches und selbstreferentielles Theater, gegen Zirkus, Variété, Kino und *music hall* wird nun das kultische Theater und seine gemeinschaftsbildende Kraft als Damm gegen das Niedrige aufgebaut: "Das kommende Theater wird Kult sein müssen oder das Theater hat seine Sendung, seinen lebendigen Ideengehalt abgeschlossen und wird nur noch als eine Art versteinte Fossilie in den Kulturschiebungen mitgeführt! | Das kommende Drama wird leben."<sup>194</sup>

Ziel ist ein Drama, das eben an der Antike orientiert davon träumt, die Isolierung der Individuen untereinander aufzuheben in eine Gemeinschaft, die ihr Urbild an der

---

<sup>191</sup> Lothar Schreyer, *Bühnenwerk, Spielgang und Spiel* (1921). In: Lothar Schreyer, *Zwischen Sturm und Bauhaus*. Stuttgart 1985, S.56

<sup>192</sup> Hanns Johst, *Wissen und Gewissen*. Essen 1924, S.23

<sup>193</sup> Hanns Johst, *Wissen und Gewissen*. S.56

<sup>194</sup> Hanns Johst, *Wissen und Gewissen*. S.59f.

Religionsgemeinschaft hat. Über die sozialisierende Macht hinaus brächte solches Drama auch Hilfe für die Bedürftigen, denn das notleidende Volk, so Johst, "braucht Hilfe. Und Hilfe kommt letzten Endes und tiefsten Sinnes nicht aus Betteleien an Banknoten der Hochvaluta, sondern die Hilfe kommt aus der Wiedergeburt einer Glaubensgemeinschaft."<sup>195</sup> An die Stelle von Interessen und Bedürfnissen soll der Glaube treten. Mithin das Konzept einer solidarischen Menschengemeinschaft, dem nach Manfred Frank durchaus utopisches Potential innewohnt. Johst reagiert deutlich mit dieser Konzeption auf den "Verbindlichkeitsverlust"<sup>196</sup> des Spätkapitalismus, der nur noch konkurrierende und von einander isolierte Individuen kennt, und liefert mit dem kultischen Theater nach, was als Solidarität die Selbstfixierung des Ich durchbrechen soll. Diese Entmächtigung aber stellt Johst nun unter die Ägide neuer Mächte: Mächte der legitimitätsfernen Erhabenheit, der Hierarchie, der Ordnung und Unterordnung: unter die Idee, die wieder herrschen, unter den Begriff des Volkes, das sich der "mystischen Tatsache"<sup>197</sup> seiner schicksalhaften Verbindung zum Boden wieder bewußt werden müsse und dem es zu dienen gelte. Bei Johst zieht sich das Wort vom "Ethos der Begrenzung" leitmotivisch durch die Aufsätze.<sup>198</sup> Gefordert ist vom Subjekt stets Unterwerfung; Demut statt Hochmut; Ehre des Landes und seiner Sprache: "Wir müssen uns erneut befehligen, gut zu sprechen"<sup>199</sup>. Gedicht und Gebet gelten als Formen angemessener Apperzeption der wiederkehrenden Werte und sind "der zuchtvolle Ausdruck der Seele"<sup>200</sup>. Kunst hat primär "Beistand" zu leisten und für "Troost, Hilfe, Schutz, Bereicherung, Beglückung, Befriedigung, Gewinn"<sup>201</sup> zu sorgen. Johst fordert in sakrosanktem Tonfall eine neue Besinnlichkeit, tritt für das klare Herz in der Sprache ein und zugleich für klare Grenzen nach innen und außen. Feind jeder Form des Kosmopolitismus und des europäischen Geistes, gegen "Juden" und "Mischlinge", bestimmt Johst endlich die neue Gemeinschaft als nationale Einheit, der es als höchstem Wert das eigene Leben zu opfern gelte. Die Nation selbst wird hier zur Religion. Ähnlich herrschaftlich und auf Subordination bedacht, bestimmt auch Felix Emmel das Drama, von dem er apodiktisch erklärt: "Das Drama ist und bleibt also eine Kulthandlung. [...] Das Drama verlangt also - seinem Wesen nach - eine kultische Verbundenheit von Dichter, Schauspieler und Zuschauer."<sup>202</sup> An die Stelle der Nation, wie bei Johst, tritt bei Emmel der Rhythmus von Schicksal und Blut, ein fundamentales "Gerichtet-Sein"<sup>203</sup>. Aus

---

<sup>195</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.60

<sup>196</sup> Manfred Frank, Gott im Exil. Frankfurt am Main 1988, S.93

<sup>197</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.26

<sup>198</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.23,29,32,46,73

<sup>199</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.26

<sup>200</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.29

<sup>201</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.29f.

<sup>202</sup> Felix Emmel, Das ekstatische Theater. Prien 1924, S.11

<sup>203</sup> Felix Emmel, Das ekstatische Theater. S.9

diesem Super-Geschick, einer anonymen Macht leite sich nun alles Theater her: von der Regie über die Gestik und Mimik des Schauspielers, von der Bühne noch bis zur Theaterkritik. 'Blut' wird dabei zur Chiffre einer totalen Homogenisierung theatraler Mittel; 'Schicksal' wird zum Begriff jener numinosen Instanz, der "alle dienen müssen"<sup>204</sup>. Erst so gelange das Drama wieder zu seinem eigentlichen Inhalt und Ausdruck. Befragt man aber den Text, welche Werte in dieser wenig ekstatischen Theorie denn nun das übermächtige Geschick repräsentieren, dem es sich zu unterwerfen gilt, erfährt man: "Wahrheitsdrang, Muttergefühl, sittlicher Wille, die Empfindung geistigen Wachsens, jede schöpferische Kraft in uns"<sup>205</sup>. Das kultische Theater als Reformulierung einer seit intuitiv-sittlichen, seit nationalen Bühne, die im Thingspiel der Nazis in ganzer Banalität zu sich kam und gegen die stärkeren Gemeinschafts- und Umzugsveranstaltungen unterging.

In diesen Zusammenhängen läßt sich die Ugrinosche Konzeption vom kultischen Theater besser konturieren. Denn unabstreitbar ist, daß die theoretischen Marginalien von Jahn, Prehm und Richters sich deutlich von jenem avantgardistischen Erbe trennen, das die kultischen Experimente Schreyers, Tauts und Scharouns noch beseelte; daß Ugrino also die Invektiven gegen den Kulturbetrieb teilt, die von den konservativen Theoretikern vorgetragen und eben gegen ein sakral-antikes Verständnis der Bühne abgesetzt werden. Schon die Voraussetzung, Gesellschaft müsse sich über die Kunst als Gemeinschaft wiederfinden, und Gemeinschaft könne sich nur als "Glaubensgemeinde" konstituieren, wie es Johst in 'Wissen und Gewissen' vertritt, teilt Jahnns Ugrino-Konzept mit dem des späteren Leiters der Reichsschrifttumskammer. Und daß das Theater zu diesem Zweck auf den Mythos zurückzugreifen habe: auf die einheitsstiftende Macht kollektiv-religiöser Verbindlichkeit, ist eine Konsequenz, die Jahn ebenso zieht wie Emmel und Johst.

Deutlicher tritt diese Nähe noch zutage in einer Abhandlung, die von Friedrich Prehm vermutlich aus dem Jahr 1926 stammt und den Dichter Jahn und den metaphysischen Hintergrund seiner dramatischen Dichtung zum Thema hat.<sup>206</sup> Zumindest fundiert Prehm in diesem Papier die Jahnnsche Kunst auf dem Boden einer Rationalitätskritik, die präziser als bei Emmel und Johst, doch auf den nämlichen Sockeln aufliegt. Denn nach Prehm ist die Negativität der Gegenwart Wirkung eines Abfalls von der "Ureinstimmung

---

<sup>204</sup> Felix Emmel, Das ekstatische Theater. S.12

<sup>205</sup> Felix Emmel, Das ekstatische Theater. S.28

<sup>206</sup> Der Text ist im Jahn-Nachlaß im Briefwechsel mit dem Huber-Verlag erhalten [SUB Hamburg]. Jahn selbst hat ihn verwahrt. Die Wahrscheinlichkeit, daß Jahn Prehm zu dieser Untersuchung angeregt, möglicherweise den Gang der Untersuchung vorgegeben, zumindest aber redigiert hat, ist sehr groß. Außerdem dürfte die Tatsache, daß der Text in einer Verlegerkorrespondenz zu finden ist, es nahelegen, daß Jahn an einen Druck, an eine Verlags- oder an eine Eigenwerbung gedacht haben mag. In jedem Fall wäre die theoretische Nähe Jahnns zu Prehms Text gegeben.

von Kult und Kunst"<sup>207</sup>, der den Lauf der Geschichte als Prozeß der Rationalisierung bestimmt. Die Mächte des "Blutes" fallen der reduktionistischen Vernunft zum Opfer. "Die zunehmende Rationalisierung des Lebens hat die religiösen Elemente des Blutes mehr und mehr verdrängt. Die Vernunft wurde immer vorherrschender und drückte dem heiligen Reich der Schöpfung Gottes den Stempel ihrer Ordnungen auf. [...] Die Geschichte des menschlichen Geisteslebens zeigt ebenso wie die Religionsgeschichte zeigt, eine klare Tendenz zur Abstraktion, die unter Spaltung von Stoff und Geist zur Reflektion konkludiert."<sup>208</sup> Dieser Prozeß der zur Prädominanz gekommenen Vernunft entleibt gewissermaßen das Individuum, trennt Geist und Körper und präpariert es zum Funktionsträger innerhalb abstrakter Organisationen. Statt diesen verhängnisvollen Zug der Geschichte zu bremsen, der ganz der Selbsterhaltung untertan ist und alle lebendige Religiosität vereitelt, ja historisch zerstört, dominiert immer stärker der sich in der Technik vollendende "Sieg der Stirnhöhle".<sup>209</sup> Diesem Zerfall der Erkenntnis korrespondiere der darwinistische Kampf in der Gesellschaft. Prehm in bekannter nationalistischer Wende. "Statt des einheitlichen Willens einer Volksgemeinschaft das zähe aussichtslose Wühlen Aller gegen Alle."<sup>210</sup>

Einen Ausweg aus der "zerebralen Weltordnung" biete einzig die Kunst an, die zu innerem Adel, zu Schönheit und echtem Menschentum zurückzukehren vermöchte. Aus Ruinen und Relikten religiös gefestigter Vorzeit erwachse jene Option aufs Ewige, die traditioneller Religiosität eigne. Kündler aber sind nur mehr die Dichter, die "zu den lebendigen und wirksam gebliebenen Kulturzeugnissen" den Weg zurück finden.

Deshalb fordert Prehm, Emmel und Johst analog, Demut und Ehrfurcht vor ästhetischen Konzeptionen, die auch hier die *ordo rerum* mit der *ordo hominum* wieder in Übereinstimmung bringen. Sie allein schafften jene "Gesetzmäßigkeiten" zwischen Mensch und Welt, denen sich der Einzelne, darin erneut den beiden ordnungsliebenden Theoretikern des kultischen Dramas verbunden, zu subordinieren habe. "Es ist ausgesprochen worden, daß gewisse überragende Menschheitsdokumente nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten gebildet sind. Mit ihnen ordnete der Mensch sich willig in das große Geschehen ein. Diese Beziehung wurde herausgehoben, weil sie eine Grundeinstellung der künstlerischen Persönlichkeit Hans Henry Jahnn's andeutet."<sup>211</sup> Der elementaren Gewalt seiner Dramen sei einzig Unterordnung angemessen, adäquate Reaktion auf das wahrhaft Sakrale. So mündet die Exposition von Prehms Abhandlung, die Jahnn's Werke als "imponderable Werte" feiert und ihre normalitätsfeindliche Heterogenität herausstellt, in die Apotheose des anonymen Schicksals, das schon Emmel

---

<sup>207</sup> Friedrich Prehm, Hans Henry Jahnn. Typoskript, unpubl., S.1 [SUB Hamburg]

<sup>208</sup> Friedrich Prehm, Hans Henry Jahnn. S.1f.

<sup>209</sup> Friedrich Prehm, Hans Henry Jahnn. S.4

<sup>210</sup> Friedrich Prehm, Hans Henry Jahnn. S.4

<sup>211</sup> Friedrich Prehm, Hans Henry Jahnn. S.7

zur höchsten autoritären Instanz erhob, und das Prehm noch über den kategorischen Imperativ ermächtigt. Der Jahnnschen Dramen Innerstes: "Heroisch wird der Kampf geführt um die Erkenntnis des eigenen und somit absoluten Schicksals. Dieses ist dem kategorischen Imperativ durchaus übergeordnet, die Theorie, der philosophische Leitsatz tritt zurück vor dem wachen Blutstrom, mit dem die Jahnnschen Helden ausnahmslos begabt sind."<sup>212</sup>

So war Jahnns Ugrino-Projekt, gar sein literarisches Werk nichts anderes als ein schlecht getarnter Versuch, eine höchst autoritäre, sakral installierte Schicksalsbühne zu errichten, in der dem Menschen nichts bleibt, als dem Blute zu gehorchen, sich der divinatorischen Existenz des Künstler-Priesters zu beugen, ja vielleicht sogar versteckt auf völkische Gemeinschaft zu rekurrieren? Eine Rationalitätskritik, die das Subjekt entmündigt und anonymen Mächten unterwirft, die sich zehn Jahre später als sehr reale Gewalten herausstellen sollten?

---

<sup>212</sup> Friedrich Prehm, Hans Henny Jahn. S.9

## SAKRAL

Gemeinschaft  
 Männerbund  
 Oligarchie, genialisch  
 Regel  
 totale Existenz  
 Gemeinschaftsbesitz

Verlust an das Symbolische  
 Werk  
 Fest  
 Sinnlichkeit  
 kosmo-dezentriert

Kunst, symbolisch

## PROFAN

Gesellschaft  
 Familie  
 Demokratie, politisch  
 Gesetz  
 Individuum  
 Privatbesitz

Beherrschung des Realen  
 Arbeit  
 Alltag  
 Vernunft  
 anthro-po-zentriert

Sprache, instrumentell

## KUNST

Kultdienst  
 Affekt

*Architektur*

Sakral- und Sepulkralbau  
 Masse  
 kosmische Proportion  
 Romanik

*Musik*

Renaissance und Barock  
 Orgel  
 Polyphonie  
 Kirche  
 Capitalis

*Theater*

Mythos  
 kultische Handlung

Kulturbetrieb  
 Effekt

Wohnmaschine  
 Raum  
 Nutzenkalkül  
 Gotik

Klassik und Romantik  
 Orchester  
 Homophonie  
 Konzertsaal  
 unziale Schrift

Logos  
 naturalistische Handlung



## C Die kopernikanische Wende

*"Im Wort hinab schien sich alles zu verdichten, was ihn berannte."*

Hans Henny Jahnn, Das Holzschiff

I

Blickt man resümierend zurück auf das Sakralprojekt Ugrino, erstaunt sicherlich die Konsequenz, mit der der Gedanke einer traditionell angelegten Sakralität bis in die Details von Organisation, Konstruktion, Komposition der Glaubensgemeinde und ihrer Kunst- respektive Kultwerke reicht. Mag auch der Ausgang: die Forderung und Suche nach dem Sakralen befremden, mag auch die schwerblütige Art und Weise seltsam anmuten, in der diesen Forderungen Sprache gegeben wird, so sind doch, akzeptiert man einen Augenblick die Voraussetzungen, die Folgen richtig; folgerichtig.

Gleichwohl hinterläßt Ugrino ein zwiespältiges, ja fragwürdiges Gefühl. Tatsächlich sind die autoritären Unter- und Oberströme unübersehbar. Zu sehr wird hier das Sakrale auf die Tradition abgestellt, auch wenn die Tradition blasphemisch oder im Stile des expressionistischen Zeitgeistes abgetragen und demoliert wird. Die großangelegte und klein beendete Abwendungsbewegung von einer Gegenwart, die sich zur profanen Totale von Arbeit und Vernunft aufgeworfen hatte, zieht sich hinter meterdicke Wände zurück. Die Kirchen, die Jahnn plant, gleichen schon den Atlantikbunkern des Zweiten Weltkrieges, an denen Virilio die Spuren sakraler Bauwerke nicht übersah. Vor der militärisch flächendeckenden, horizontalen Verwüstung bleibt nur mehr der Rückzug in die Erde hinein; Rettung durch Abtauchen.<sup>213</sup> Keine Grenzüberschreitungen unter offenem Himmel; die Kuppel muß traditionellerweise das gestirnte Blau ersetzen.

Auch wanderte die Peripherie, an der sich die Glaubensgemeinde geographisch und programmatisch ansiedelte, nicht in die Organisation, Strukturierung und Institutionalisierung ein. Der Wunsch nach einer Sozialität des Geheimbundes, der sich von der homogenisierenden Gesellschaft absprengen sollte, wurde ernsthaft nicht betrieben. Keine Rituale waren zur Aufnahme in die Glaubensgemeinde zu erfüllen, nur ein Willigen-Antrag zu unterschreiben. Wo es zwischen der Führungsoligarchie und den Mitgliedern zu einer Kommunikation kam, war sie ohnehin nur brieflicher Art. Und hatte zumeist die Zahlung der Beitragsgelder zum Inhalt, als handele es sich um die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. Die beherrschende Zentralgewalt von

---

<sup>213</sup> Man denke an Erich Mendelsohn: die Entwürfe in den Schützengraben während des Ersten Weltkrieges und der Entwurf des Einsteinturmes in Potsdam anschließend als auftauchendes, in Beton gegossenes Unterseeboot.

Staat, Gesetz, Sprache: die zentralistische Position des Subjekts und die reifizierende Macht der Vernunft wurden nicht mit einem Ex-Zentrum, sondern mit einem Gegen-Zentrum gekontert. Die Glaubensgemeinde war nicht die Inkorporation eines flüchtig gewordenen Heiligen, wie es etwa in den Romanwelten Prousts aufscheint, sondern die eines institutionell zu sichernden. Man wußte, was es zu kanonisieren gab und wer es zu kanonisieren hatte: 'die Herrschaft der Könnenden' (vgl.SI,58) sollte jetzt anbrechen. Und das auf alle Ewigkeiten. Zwar war die Kunst dabei bestimmt, die Verhärtungen des Subjekts durch den Schock, die Überraschung, die sinnliche Erfahrung aufplatzen zu lassen. Realiter ist davon in den Zeugnissen der Glaubensgemeinde wenig zu spüren. Die Verwirrungen, die Orientierungslosigkeiten der Zeitgenossen sollten in den Kultstätten aufgehoben sein; Tröstungen sollten gestiftet werden, die Mauern sollten Ruhe und Sicherheit und Heimat geben. Ugrino war kein Palast der Orgien, sondern der Ordnungen. Friedlich weiden Pferde hinter den Tempeln.

Zu stark war die Religionsgemeinschaft geprägt von der traditionellen Sakralität, an die sie sich anlehnte. Das historische Vorbild, das die Option aufs Heilige verkörperte, prägte noch den späten Abweichler Ugrino. Es war mit Monumenten religiöser Ordnungen randvoll angefüllt. Die Oberleitung imitierte das Priestertum und erbe die hierarchisch-autoritäre Stellung innerhalb der Religionen. Die Mitglieder waren wie jede herkömmliche Laien-Gemeinde zur Passivität verurteilt. Die Kanonisierung der approbierten Kunstwerke sollte zwar paradigmatisch Exzeptionelles herausstellen mit der Hoffnung, im Inneren der Subjekte einen ästhetischen Erdbeben auslösen zu können, unterband aber zugleich das freie Spiel der Texte. Eine Art Inventarisierung heiliger und unanfechtbarer Schriften wurde vorgenommen, die alle allein von der zentralistischen Seligsprechung durch die Oberleitung ihre unhinterfragbare Dignität bezogen; letzte Instanz war die "*Autorität der wirklichen Potenz*" (SI,58), gefragt waren "*Künstler von letzten Konsequenzen*" (SI,67). Die Überraschung, das Aufbrechen des Verdrängten und Vergessenen sollte paradoxerweise selbst fixiert werden; eine Erlösung auf Rezept. Dem entspricht Jahnns spezifische Technik des Zitats: nicht spielerischer Verweis auf Texte und Texte von Texten, sondern Fixation einer einmal und unabänderlich gültigen (ästhetischen) Wahrheit.<sup>214</sup> Im Reich der Vorbilder ist er auf der Suche "*nach starken Freunden, nach Autoritäten*" (SI,135). In den literarischen Texten sind sie in Versalien gegenwärtig: in Stein gehauene Repräsentanten sakral-bindender Schriften und ihrer Tradierung auf unvergänglichen Schriftträgern.

Zentralistisch ist zwar nicht die Kultstättenanlage an sich konzipiert, zentralistisch ist aber die Fixierung auf die Kirche zu verstehen. Ihr wurde eben jene homogenisierende,

---

<sup>214</sup> Vgl. etwa das Vorwort zur Ausgabe der musikalischen Werke von Vincent Lübeck (hrsg. von Gottlieb Harms, Klecken 1921): "Über die Gesinnung Vincent Lübecks lehnen wir hinfort auf Grund des überragenden Zeugnisses seiner Werke beharrlich und ausdrücklich die Diskussion ab."

einheitsstiftende Macht zugeschrieben, die sie traditionellerweise besitzt. Bewunderung abfordernd, Ordnung und Zwang auferlegend, ist sie "Abbild der menschlichen Ordnung und Repräsentant des Herrn zugleich".<sup>215</sup> Auch wenn Jahn den Zentralbau nicht zum letzten Ideal seiner Architekturtheorie erklärt, ist doch die Vorliebe für den zentralen Mittelpunkt deutlich; es "*müßte ein solcher Bau*" - nämlich ein Zentralbau - "*errichtet werden, wir benötigen ihn, er ist uns not wie jedes andere tägliche Bedürfnis*" (SI,254). Urbild seiner Architektur ist die Kuppelkirche St.Front in Perigeux mit der eigenwillig-einzigartigen Anlage: fünf Kuppeln über einem griechischen Kreuz. Auch der Große Zentralbau von 1919/20, in den die Erkenntnisse umfassender bauhistorischer Recherchen eingehen, dokumentiert nicht weniger als die späteren Bemühungen um die dänischen Rundkirchen den Hang zum Zentrum, zum Nabel der Welt.<sup>216</sup>

Nicht anders inhäriert der Wahl der Orgel als "etwas Heiligem"<sup>217</sup> Macht. Als "*Königin der Instrumente*" (SI,1017), als die sie auch Jahn bezeichnete, führt sie schon im Titel ihren monarchischen Anspruch: feudale Machtverhältnisse von letzter Verbindlichkeit, soll sich das Subjekt weniger entgrenzen als einordnen.

Einordnung ist denn auch ein Begriff, der sich angesichts der "heiligen Zahlen" einstellt: gegen ihre kosmische Symbolik gibt es keinen Einwand. Undiskutierbar soll das Zeichen mit dem Sein in Übereinstimmung gebracht sein. Als sei das Andere zur Vernunft schon da, wenn man nur die Zahlen anders bestimmte. Als gäbe es nicht in der Geschichte der Religionen genügend Regelsysteme, als daß nicht die Auswahl eines einzelnen nur die Arbitrarität zum Vorschein brächte (Artaud hat einmal polemisch bei der Kabbala angefragt, was denn etwa an der 3 so besonderes sei, daß sie wie ein "Hühner-Abzählreim ewig aufgezählt" werde, und "warum nicht 4 oder 2 oder 1 oder 0 oder gar nichts"<sup>218</sup>) Verbindlichkeit ist so nicht zu gewinnen, nur der mittelalterlich machtvolle Versuch zu deklarieren, die *ordo rerum* mit der *ordo hominum* gewaltsam zur Einheit zu zwingen. Daß in der erweiterten Fassung der pythagoreischen Zahlentheorie der Harmoniker Hans Kayser das Subjekt aus der Weltenharmonie extirpiert und zur reinen Demut verpflichtet, in der schon die Hörigkeit auf die totale Mobilmachung anklingt, liegt exakt in der Perspektive dieser erhabenen Sakralität "heiliger Zahlen". Der Zwang der Zahl ist der Zwang nicht zum Horchen, sondern zum Gehorchen.<sup>219</sup> Ein Tenor, der sich

---

<sup>215</sup> Bernd Mattheus, Thanatographie I, S.141 in Paraphrase von Batailles Document-Artikel 'Architecture' (1929). S.ŒC I, S.171f.

<sup>216</sup> So liest Matthias Schirren Bruno Tauts Kölner Glashaus von 1914: als Omphalos. Matthias Schirren, Grab, Altar und Nabel. In: Angelika Thiekötter u.a. (Hg.): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus. Basel 1993, S.129-134

<sup>217</sup> Hedwig Willms, Aufzeichnungen. S.1 [Walcker-Mayer]

<sup>218</sup> Antonin Artaud, Brief gegen die Kabbala. In: Artaud, Briefe aus Rodez. München 1988, 2.erw. Aufl., S.109

<sup>219</sup> Vgl.: Michael Lissek und Reiner Niehoff, Vom Klang der Welt. S.279-287. Vgl auch die Bemerkung von Gottfrieds Benns Erzähler aus der 'Eroberung' von 1915: "[...] - die Zahl, wie liebe ich die Zahlen, sie sind so hart, sie sind rundherum gleich unantastbar, sie starren vor Unangreifbarkeit, ganz unzweideutig

auch in der theoretischen Konzeption des Theaters und der Bühne bemerkbar gemacht hatte: Die Beschwörung mythischer Kollektivität kulminierte, so zumindest bei den zeitgenössischen Vertretern kultischen Theaters, in der Adoration eines Supergeschicks, dessen verbindliche Macht vom Subjekt anerkannt werden muß und im Nationalstaat verkörpert ist. "Erheben und läutern" (SI,183) zumindest war, so Hans Richters, die Aufgabe des Theaters für Ugrino.

Weiter stützen Sprache und Zeichen den Hang Ugrinos zur Sakralmacht. Die Kleidung schließt die Glaubensgemeinde zu einer tendenziell homogenen Gruppe zusammen; die Bauhüttenzeichen und die Grabesinsignien differenzieren nur noch nach der Stellung in der Hierarchie der Gemeinde.

Nicht weniger trägt die Sprachkritik des Ugrinoschen Programmes Züge einer autoritären Ordnung. Denn die Subjekte, die da die andere und starke Sprache der Kunstwerke erleben, sollen nicht ihrerseits zu einer anderen Sprache finden noch zur Kommunikation mit anderen; die Sprache, die ihnen angesichts der Unhintergebarkeit kanonisierter Kunst gebührt, ist das Schweigen. Schweigen ist natürlich der sakrale Sprechakt *par excellence*; aber in Zeiten posttraditioneller Sakralität denkt die Kunst die Auflösung der Sprache anders: als kindliches Würfelspiel mit Buchstabe und Bedeutung im Dadaismus, mit den gleitenden Signifikanten des Traums im Surrealismus, mit dem Schrei und dem Schmerz bei Artaud und Bataille. Das Schweigen beim Jahnn der Ugrino-Schriften sucht keine andere Sprache, sondern verweilt in abstrakter, also schlechter Negation. Wer vermöchte zu garantieren, daß die geforderte wortlose Kulthandlung nicht schweigend von der Kultur dirigiert sei, der sie zu entkommen hofft? Zu leicht auch wird der Aufgabe einer Destruktion der Sprache ausgewichen, indem die Sprache an die je spezifischen Erfahrungen der Künste delegiert wird. Das ist zwar an sich durchaus plausibel, wird aber als sprachkritischer Impuls der Ugrino-Konzeption *ad absurdum* geführt, wenn nun die Verfassungsschrift selber in einem umständlich bemühten Beamtendeutsch verfaßt ist. Die Sprache, die hier die Verabschiedung der konventionellen Rede fordert, geriert sich als ein Erlassen von Paragraphen und Geboten; sie begründet nicht, sondern exekutiert ein "hierarchisches Reglement"<sup>220</sup>. Bekenntnisse und Gebete werden als sakrale Textformen gefordert, Geschäftsberichte und Ordensregeln aber werden publiziert.

Auch hier: das Gegenzentrum wird doch stets als Zentrum gedacht, das sich nun freilich nicht durch seine Funktionalität, sondern durch seine Erhabenheit definiert. Die "*Pflicht vor dem unbestreitbar Erhabenen*" (SI,44) forderte schon die 'Approbations-Urkunde->A<'. Ein "*zentraler Pol*" müsse den Menschen gegeben werden, heißt es im selben Text. "*Zentralstelle*" für alle künstlerische Arbeit und alle Entscheidungen sei die Oberleitung,

---

sind sie, es wäre lächerlich, irgend etwas an ihnen aussetzen zu wollen; wenn ich noch jemals traurig bin, will ich immer Zahlen vor mich her sagen; er lachte froh und ging." In: Gottfried Benn, Gesammelte Werke. Hrsg. von Dieter Wellershoff. München 1975, Bd.5, S.1194

<sup>220</sup> Elsbeth Wolffheim, Hans Henny Jahnn. S.54

so § 17 der Verfassung. Das Theater ist Stätte eines "*unzweifelbar Wesentlichen*" (DI,895), das im Kanon zum einheitlichen, widerspruchslosen, starken und tiefen (vgl.SI,138) Bollwerk ästhetischer Übermacht wird. Orgelbau und Architektur, so Jahn, müssen "*zu einer großen, überwältigenden Einheit zusammenfließen*" (SI,59).

Es zeichnet sich ab: Das Konzept des Sakralen, das Ugrino kennzeichnet, ist ein Konzept des Erhabenen. Was auch immer in der Verfassungsschrift paragrafisiert wird, es markiert das heilige Kunstwerk als "*überhöhte, verdeutlichte Wirklichkeit Gottes*" (SI,122), sein wahrer Kontur ist stets adlig, der Leib rein, die Form gesetzmäßig. Auffällig ist die Passion fürs Hohe, mit der die Revolte gegen die Bürgerswelt ins Werk gesetzt werden soll: von der *Oberleitung* der Gemeinde bis zu den stets *superlativischen* Zielen. Ugrino geht es um die "*höchsten Gefühle und Taten*" (SI,44), um das "*höchste Maß an Erleben*" (SI,45); den Genies, Kündern und Autoritäten gilt es sich *unterzuordnen*. Kanonisierung ist, so heißt es einmal, Weihung. Bataille hat sich nicht entgehen lassen, in dieser Denkfigur den gewalttätig idealistischen Zug aufzudecken. Zwar soll die bürgerliche Moral gestürzt werden, aber nur dank einer "Ikarischen Pose", die gen Himmel strebt und sich über den schmutzigen Erdboden erhebt. Statt des 'Alten Maulwurfs' von Marx, der den Boden dekomponiert, auf dem sich das Gesellschaftsgebäude erhebt, und der dem Proletariat verpflichtet ist, wieder nur die Proklamation erhabener und romantischer Werte, die in Nietzsches *Übermenschen* und im *Surrealismus*" Urständ feiern.<sup>221</sup>

Das erstreckt sich im Ugrino-Projekt bis in die entlegeneren Gebiete ugrinischer Sakralformen oder sakraler Referenzen. Sicher hat Jahn etwa das Pferd als Repräsentanten einer Natur in seine Religion eingefügt, die sich selbst genügt und ein quasi volles Sein vertritt; sicher auch galt ihm das Pferd symbolisch als der Begleiter der Toten, wie er es einmal notierte. Aber zugleich ist es unter den Tieren das edle, ideale, das "akademische Pferd", wie Bataille sagt. Auch hier eröffnet sich ein aristokratischer und mit Macht verknüpfter Hintergrund: das Pferd ist Begleiter des Imperators. Der edle Vierbeiner ist nicht nur Freund des Menschen, sondern zugleich Insigne monarchischer oder militärischer Gewalt.<sup>222</sup>

Wählt Jahn für Ugrino aus dem Reich der Tiere das gehorsame Pferd, so aus dem Reich der Pflanzen als Vorbild für Architektur und Orgel stets nur die gesetzmäßig angeordnete Blume: sie kommt, man sieht es bei Bruno Taut, dem Zentralbau entgegen und gilt Jahn als Garant seiner Theorie der heiligen Zahlen. Anders gesagt: Nicht das geile Wurzelwerk

<sup>221</sup> Vgl. Georges Bataille, La >vieille taupe< et le préfixe *sur* dans le mots *surhomme* et *surréaliste*.(1931) In: ŒCII,93-109

<sup>222</sup> Vgl. Georges Bataille, Le cheval academique (1929). In: ŒCI,S.158. Michael Walitschke vermerkt anlässlich seiner Interpretation des 'Neuen Lübecker Totentanzes', daß Jahn die Figur des Prinzen als unbewaffneten Reiter zu Pferd konzipiert habe und sich damit zwangsläufig in eine ikonologische Tradition einordne, in der "die Gestalt des Reiters hoch zu Roß" als "Allegorie des Herrschers" codiert sei. Michael Walitschke, Hans Henny Jahns Neuer Lübecker Totentanz. Stuttgart 1994, S.155.

der Pflanzenwelt, auch nicht die gesetzlos undekorativen *outsider* unter den Pflanzen, die Ernst Fuhrmann rehabilitieren wird: etwa die Kartoffel, interessiert Jahnn, sondern nur jene Natur, die Gesetz und Ordnung hat und so erst Schönheit. Jahnn hat den Blick Karl Blossfeldts: das Reich unentdeckter Symmetrien, unausdenkbarer Formenvielfalt, endloser Bronzestatuen *en miniature*.

Womit das Stichwort für eine weitere Ugrinosche Macht-Maßnahme gegeben wäre. Denn obwohl Jahnn auf Sinnlichkeit und Leib setzt, läßt er doch die Körper in den Kirchen Ugrinos zu Stein, zu Skulptur und Statue erstarren. Die Unberechenbarkeit, die Schräglage, die 'Gebärde' und der 'Rhythmus' des Körpers: seine Sprachähnlichkeit wird zwar proklamiert. Aber Jahnn integriert den abweichenden Leib in sein Sakralkonzept dergestalt, daß er den Körper nur mehr als Skulptur zuläßt. Konsequenter ist das sicher wiederum als Erbschaft traditioneller Sakralität. Zugleich spricht es aber auch von der Mortifikation, die die Kunst am lebendigen Leib vornehmen muß, um ihn zu bewahren. Jahnn nimmt Büchners Lenz ernst: man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein und in Stein verwandeln, was als vergängliche und unhaltbare Schönheit der Welt begegnet. Jahnn sistiert auch hier die Ungreifbarkeit um des Erhabenen willen. Er erhält die Skulptur: Gegenstand der Adoration, und bezahlt dafür mit der Bewegungslosigkeit des Flüchtigen. Vielleicht läßt sich sogar die für eine Institution heftiger Affekte höchst einseitige Fixierung Ugrinos auf den Tod in diesem Sinne Verstehen: als Inauguration absoluter Übermacht, als Inthronisation der Gewalt schlechthin, die der Tod bedeutet. Und die, wie in den meisten historischen Religionen, durch die Priester verwaltet, annektiert und zugleich kultisch entschärft, gar überwunden werden sollte.

Wie weit das religiöse Konzept Ugrinos tatsächlich auf eine priesterlich gebundene, sakrale Macht hinausläuft, sei schließlich an zwei Beispielen demonstriert: an der auch von Bruno Taut bekannten Forderung nach einer künstlerischen Führerelite einerseits, an der Regelung des Interregnums in der Ugrino-Verfassung andererseits. Denn Jahnn inszenierte sich als charismatischen Führer<sup>223</sup>, der allein Zugang zu den letztgültigen künstlerischen Offenbarungen besaß - ein Umstand, der sich nicht nur in der Selbstapprobation zum Oberleiter der Glaubensgemeinde abzeichnete, sondern auch noch die Namensumschreibung von 'Jahn' in 'Jahnn' begründete: das zweite 'n', das der Autor sich in Berufung auf schiff-, orgel- und dombauende Vorfahren zuschrieb, chiffrierte die ästhetische Berufung nochmals als charismatisch, nämlich als erbcharismatisch übertragen.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Vgl. explizit DI,943. S. auch G,139 und SI,150

<sup>224</sup> Auf die Frage, wie ein charismatischer Führer für sein Amt auserwählt werden könne, vermerkt Max Weber als eine Möglichkeit: "Durch die Vorstellung, daß das Charisma eine Qualität des *B l u t e s* sei und also an der Sippe, insbesondere den Nächstversippten, des Trägers hafte: *E r b c h a r i s m a*." (Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1947, S.144) Vgl. Jahnn's Brief an Erich Lüth vom 18.9.1946: "*Aber ich bin doch auch der Abkömmling jener biedereren oder eigenwilligen Leute gewesen, die in Deutschland seit*

Das aber implizierte, daß alle übrigen Mitglieder der Glaubensgemeinschaft nur die Möglichkeit besitzen konnten, an den Offenbarungen des (erb)charismatischen Leaders zu partizipieren; eigene Götter waren ihnen nicht erlaubt. "Ich erinnere", so Erich Lüth 1960 *in memoriam* Ugrino und Eckel, "die ordensähnliche Gebundenheit der Gesprächsteilnehmer an eine gemeinsame Idee, deren fast autorativer Interpret der Orgelbauer und Dichter Jahnn war. In ihm erblickten die Anwesenden eine Art "Stifter-Persönlichkeit."<sup>225</sup> So schuf Jahnn ein zwar sehr eigenwilliges und skurriles, in sich aber vollkommen definiertes und paragraphiertes Universum, das allein durch ihn selbst zu jener Revolte führen sollte, die das Programm als Wiederkehr des Verdrängten titulierte. Auch hier und in seiner Person war das Heilige als Erhabenes gedacht: als die Anerkennung der Führerschaft im Genie. Denn das Genie "*weiß die Gesetze, die erfüllt werden müssen, es vermag den Gedanken zu denken, ja zu errechnen, der als Gefühl seine Dienenden erschüttert.*" (SI,223) "Das Genie", so definiert Hans Jürgen von der Wense rechtens und markant die implizite Macht auf den Punkt bringend, "ist eine absolute Hierarchie."<sup>226</sup>

Wo der Genius erkennt und verkündet, kann der Rest nur willig folgen. Diesen Umstand hatte schon Walter Hölscher in seiner Ugrino-Darstellung von 1922 klar herausgestrichen: "Hier, wo es nur auf die große Linie, Hauptrichtung ankommen soll, muß betont werden, wie sehr Jahnn Zentrum und treibende Kraft dieser ganzen Arbeit ist; sie steht und fällt durchaus mit seiner Person und seinem Werke, wenigstens heute noch. Ugrino ist noch nicht Gemeinde im eigentlichen Sinne, aber trägt Willen und Bestimmung dazu. Sie konstituiert sich nicht von unten, vom Volke her, sondern von der Spitze, vom Führer und seiner zusammenscharenden Idee."<sup>227</sup> Eine Formulierung, die vielleicht nochmals und aus ganz anderer Perspektive Jahnn's Faszination an der Pyramide erklärlich macht, sieht doch Georg Simmel in ihr abgebildet: "eine völlig symmetrische Struktur der Gesellschaft, deren Elemente nach oben hin an Umfang schnell abnehmen, an Höhe der Macht schnell zunehmen, bis sie an die Spitze münden, die gleichmäßig das Ganze beherrscht."<sup>228</sup>

---

*Jahrhunderten irgendwo in Gräbern liegen, deren einer das südliche Querschiff der Marienkirche in Danzig erbaute (jetzt zerstört), die Instrumente verfertigten und Holzschiffe konstruierten, die mir Musik und eine schreckliche Leidenschaft zur heidnischen Baukunst ins Blut gaben [Herv.R.N.], eine archaische Erbschaft, die mir nur Leid gebracht haben wird, wenn sie sich nicht einmal bewähren kann."* BII,503f.) Das südliche Querschiff aber der Marienkirche von Danzig, so wird Jahnn nicht müde zu wiederholen und so unterstreicht er noch in einen Zeitschriftenartikel, war eben "*Jahnn von Rostock.*" (S.Hengst/ Lewinski, Hans Henny Jahnn. S.32f.)

<sup>225</sup> Erich Lüth, Meine Zusammenarbeit mit Hans Henny Jahnn. In: Rolf Italiaander (Hg.): Hans Henny Jahnn. Buch der Freunde. Hamburg 1960, S.32

<sup>226</sup> Brief an Eduard Erdmann, 9.November 1922 [Archiv Dieter Heim]

<sup>227</sup> Walter Hölscher, Von religiöser Kunst. S.119

<sup>228</sup> Cit.nach: Wolfgang Pehnt, Altes Ägypten. S.83. Pehnt verweist zudem auf Hugo Häring, der in der Pyramidenspitze den "besonders bevorzugten Punkt" des Bauwerks fand; ein Punkt, der "außerhalb der Masse" - der Baumasse wie der Gesellschaft - läge, "sie bekrönend". Cit. Pehnt, Altes Ägypten. S.83

Der Führerschaft entspricht die Dienerschaft. Das Mitglied Roman Rechn schreibt 1924 an die Ugrino-Oberleitung: "Der dringende Wunsch, die Sehnsucht nach Tempeln hat mich getrieben, schon lange, und jetzt zu Ugrino geführt. Ohne wenn und aber, ganz [1 Wort unleserlich] - Dienst und Kampf."<sup>229</sup> Roman Rechn an Jahnn am 25. April desselben Jahres: "Ich will das Göttliche im Menschen erstehen sehn, das Ewige. Gläubig will ich als Sklave die Steine zuhauftragen auf meinem Rücken. Zur Pyramide des Unendlichen. Als Diener der Kunst, die sich als Tiefste, Heiligste Form des wahren menschlichen Wesens dokumentiert." Hans Dahrendorf unterstreicht: "Ich möchte dienen, soviel wie irgend möglich."<sup>230</sup> Analog sollten auch im Kultischen Theater die Zuschauer zu passiven Rezipienten werden, zu nichts als "*Empfangenden*" (DI,958). Das bringt noch einmal das Autoritäre und Hierarchische der Ugrino-Konzeption heraus: affirmierte Subordination unter die priesterlich-genialische Führerschaft der Gemeinde-Spitze, die bisweilen gar vor antisemitischen Überlegungen nicht Halt machte und auf jede Kritik nur mit verstärkter Exklusivität reagierte.<sup>231</sup> Vielleicht ist das auch der Grund für zwei signifikante Fehlleistungen seitens der Ugrino-Spitze: in der 'Theorie des Gewölbes' schreibt Jahnn statt der Fürsorge, die Ugrino seinen Mitgliedern zuwenden soll, "*Führsorge*": hier wird weniger gesorgt als geführt; und in seinem bereits ausführlicher zitierten Papier über Jahnn attestiert Friedrich Prehm dem Oberleiter die Exzentrizität seiner "dichterischen Institutionen"<sup>232</sup> und kollationiert dergestalt die dichterische Intuition mit der organisatorischen Verhärtung zur Institution.

Diese Fixierung der Sakralität auf Autorität, auf zeitliche Dauer, auf Erhabenheit, auf führerschaftliche, charismatisch hergestellte Homogenität spiegelt sich in der Verfassung noch an einem anderen Punkt wieder, nämlich in der minutiösen Regelung des Interregnums; also jener Zeit, die zwischen dem Ende einer Herrschaftsepoche und der Inauguration der nächsten liegt. Die eine Oberleiter-Kaste Ugrinos bestimmt schon nicht mehr, die andere noch nicht das religiöse Geschehen. Diese gefährlich herrschaftslose Periode wird von Jahnn soweit als möglich antizipiert und strengstens im Ablauf kontrolliert. Eine penible Konstruktion von Formalitäten soll garantieren, daß im Verlauf der führungslosen Zeit der *status quo* vollständig gewahrt bleibt. Ugrino erstarrt in einem Zustand, der nur noch auf Erhaltung, auf Konservierung bedacht ist, und wird erst von der endlich neukonstituierten Führerkaste zu frischem Leben erweckt. "*Die*

---

<sup>229</sup> An die Glaubensgemeinde Ugrino, Hamm, 16. Mai 1924. [SUB Hamburg]

<sup>230</sup> An die Sachverwaltung Ugrino, Hamburg, 19. Januar 1925. [SUB Hamburg]

<sup>231</sup> Jahnn am 31. August 1920: "*Ich trage in diesen Tagen das Schicksal Ugrinos in meinen Händen [...]. Darf Ugrino, um seine Städte zu bauen, seine größten Kräfte opfern? - Und, dürfen wir Antisemitisch sein? Müssen wir es?*" (BI,185) Bekannt auch der antisemitische Ausfall gegen den Publizisten Kurt Hiller, der die Jahnn'sche Glaubensgemeinde als marginales Unternehmen und die Pyramiden-Passion als unsoziale Unterdrückung kritisierte; Jahnn schlußfolgert: "*Ich sehe, daß wir uns zusammenbeißen [!R.N.] müssen, die Verfassung wird nach diesem Vorfall exklusiver werden als bisher.*" (BII,1138)

<sup>232</sup> Friedrich H. Prehm, Hans Henny Jahnn. S.7

*Bauabteilung nimmt Aufmessungen fremder Bauwerke vor, die Musikabteilung sucht in den auswärtigen Bibliotheken, ohne jedoch das Recht zu haben, irgendeine Veröffentlichung zu veranstalten; die Gießereien arbeiten in fremdem Auftrag ohne Verantwortung, die Bildhauerabteilung erhält, was zu erhalten, reproduziert. In den Hallen der Kirchen ertönen die vieltausendjährigen Kanzonen Buxtehudes, die Knaben singen Bachs Kantaten und Palestrinas Madrigale, das Licht der Fenster verblaßt nicht, die Nähe des Raums, das Symbol des bereits Gewußten und daraus Geschaffenen bleibt. Man wartet derer, die mit ihrem Wissen und Können einziehen." (SI,83) Die Religion der heftigen Affekte: regungslos.*

Man muß sich einmal vergegenwärtigen, wie dieses Interregnum in frühen oder primitiven Gesellschaften funktioniert, um die Petrifizierung dieser Ausnahmezeit in der Ugrino-Gemeinde vor Augen zu bekommen. Roger Caillois hat das in 'Der Mensch und das Heilige' vorgeführt: "Konzentriert sich das Leben der Gesellschaft und der Natur in der geheiligten Person eines Königs, dann wird die Stunde seines Todes zum kritischen Zeitpunkt und löst rituelle Freizügigkeiten aus. Ihre Formen entsprechen der eingetretenen Katastrophe. Das Sakrileg gehört zur Sozialordnung. [...] Auf den Hawaii-Inseln werden von der Menge, die vom Tode des Herrschers erfährt, lauter Akte begangen, die normalerweise als verbrecherisch betrachtet würden: Es wird gebrandschatzt, geplündert, getötet, und die Frauen sind gehalten, sich öffentlich der Prostitution hinzugeben. [...] Der König ist in der Tat im wesentlichen ein *Erhalter*, dessen Aufgabe darin besteht, die Ordnung, das Maß, die Regel aufrechtzuerhalten, alle Prinzipien, die sich mit ihm abnutzen, mit ihm altern und sterben und in dem Maße, wie seine körperliche Integrität verfällt, ihre eigene Kraft und Wirksamkeit einbüßen. Daher leitet sein Hinscheiden eine Art Interregnum der entgegengesetzten Wirkungskraft, das heißt, des Prinzips der Unordnung, des Exzesses ein, das jene Gärung erzeugt, aus der dann eine neue, erstarkte Ordnung hervorgeht."<sup>233</sup> Das Interregnum ist ein Bruder des Festes.

Vor diesem Einbruch der Unordnung und des Exzesses scheint der Religionsstifter Ugrinos Angst zu haben; mit dezidierten Paragraphen verhindert er die Verkehrung der (priesterlichen) Macht.<sup>234</sup> Er unterbindet damit aber auch eben jene anarchische, gewaltsame, furchterregende Überschreitung der Grenze, die im Ugrino-Siegel gerade beschworen wird; er sistiert die machterfüllte Hierarchie für alle Zeiten. Kein opferfreudiger und ekstatischer Mithraskult sollte Ugrino werden, dessen historische Niederlage gegenüber dem Christentum Jahn einmal als die entscheidende Fehlentwicklung und fatale Weichenstellung der Moderne bezeichnete und dessen

---

<sup>233</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.151f.

<sup>234</sup> Ungewöhnlich häufig und fast leitmotivisch findet sich das Thema des Interregnums in der Verfassungsschrift, vgl.SI,67,69,70,75,82,83,98.

Verehrung ihn übrigens wiederum mit den Franzosen, insbesondere mit André Masson verbindet, sondern eine fest fundierte, geregelte, geordnete und auf Dauer gestellte Raum-Klang-Skulpturen-Installation mit Ackerbau und Pferdehaltung, gemeinsamen Architektur- und Orgelausflügen, Michelangelo-Lektüre und Vortragsreihe. Extirpiert ist nicht die Option aufs Sakrale; aber das Sakrale, um das es da gehen soll, wird in Stein gegossen. Monumentalarchitektur, Orgelpassion, kultisches Theater, charismatischer Führer: Deutet nicht zuviel in der Ugrino-Konzeption auf die tausendjährigen Dreißiger Jahre voraus?

## II

All diese Einwände sind berechtigt; Ugrino beerbt die traditionelle Sakralität sicher auch darin, daß sie den Kontakt mit dem ganz Anderen kanalisiert, organisiert und regelt; daß sie Zeit und Ort der Begegnungen mit dem Heiligen festsetzt und einschränkt; daß sie feste Strukturen schafft, innerhalb derer der gefährliche Kontakt begrenzt wird; und daß daraus Macht entsteht. Manifestationen sakraler Autorität, die bisweilen fatal an die nationalsozialistische Diktatur erinnern. Es wäre ganz unangebracht, wollte man diese Berührungspunkte wegdisputieren. Ugrino war eine Institution, die das Sakrale mit der Macht verband, und die das in allen ihren religiösen Erscheinungsformen: von der selbstentworfenen Tracht bis zur kultischen Eintracht sichtbar werden ließ.

Wenn auch dieses ideologische Vorzeichen dem Ugrinischen Resakralisierungsprojekt vorgeschrieben ist, waren doch immanente Gegenbewegungen in der je spezifischen Ausarbeitung der genuin machtvollen Sakralität deutlich geworden: Je stärker Jahnn das Heilige im Rahmen eben der traditionellen Sakralität, die er vorfand und verwendete, ausdifferenzierte, um so stärker setzte es sich gegen die ideologischen Fermente zur Wehr, die in den traditionellen Formen aufgespeichert waren. So unterminierte die esoterische Theorie heiliger Zahlen die schlichte Affirmationen monumentaler Riesenbauten; die proportionale Beziehung aller Bauteile verhinderte die maßlose Vergrößerung des Bauwerks: *"Dies gilt indessen allgemein: Wächst der Raum, ohne daß eine Nähebeziehung zu jeweils einem oder mehreren Baugliedern vorhanden bleibt, zerbröckelt das Bauwerk zu einem Bild, wird zur Halle ohne Wesen. Große Spannweiten und Höhen, schmale Pfeiler, konstruktive Kunststücke morden"* (SI,247), erkennt Jahnn schon in den frühen 'Elementarsätzen' und blockiert damit den Monumentalismus eines Wilhelm Kreis oder Albert Speer. "Sensualistische Monumentalität"<sup>235</sup> taufte Sandra Hiemer Jahnn's architektonische Konzeption. Das aber um so mehr, als ja die Monumentalität von Jahnn von aller Raumkonzeption abgekoppelt und ganz der

---

<sup>235</sup> Sandra Hiemer, Ugrino. S.105

Erfahrung der Materie unterstellt wurde. Nicht das Ideal des Aufmarschplatzes oder der nationalen Versammlungshalle stand hinter seiner Architekturtheorie, sondern die Höhle, die Pyramide, der Turm: die zweckfreie Erfahrung des Steins und die nutzlose Verausgabung der Energie. Daraus abgeleitet: die festlich-fröhliche Konstituierung von Sozialität aus der kollektiven Arbeit am sakralen Werk.

Ähnliches war auch im Bezug auf die Orgel zu konstatieren gewesen. Während die musikalischen Machthaber des Dritten Reiches an das Ideal der romantischen Orgel, an den monumentalen Orchesterklang, die riesige Anzahl der Stimmen anknüpften und die Orgel zum Begleitinstrument martialischen Massengesangs degradierten, entwickelte Jahn einen Orgeltypus, der solange auf seinen spezifischen Klang hin durchkonstruiert worden war, bis am Ende ein auf Intensität, Heterogenität und Farbreichtum angelegtes Kammermusik-Instrument stand: die Exstirpation des Pathos, des Rausches, der Klangmacht aus der Musik.

Ambivalenter als dargestellt ist denn auch das Verhältnis zur Musik überhaupt zu verstehen. Zwar setzten die Editionen von Harms und Jahn auf die große Epoche der autoritativ-verbindlichen Kirchenmusik. Aber zugleich wurde doch ein Erbe reaktiviert, das von der christlichen Kirche selbst weitgehend vergessen und dessen Sprengkraft eben vom romantischen Musikideal unkenntlich gemacht worden war. Der Ugrino-Verlag kaprizierte sich zwar auf die Sakralmusik, aber auf eine Sakralmusik, die in den Zwanziger Jahren so verfremdend wirken mußte wie in der Malerei Kandinskys Rückgriff auf russische Volksmalerei oder wie die Rezeption vormoderner, archaischer oder primitiver Kulturen in Expressionismus oder Surrealismus. Die Drucklegung der Werke Buxtehudes, Scheidts und Lübecks, Schlicks und Gesualdos, die Projekte von Editionen Merulos, Cabezons, Heinrich Isaaks, von Rosenmüller, Arnt von Aich, Peter Philips, Dufay's und Binchois' sind nicht - oder zumindest nicht nur - kulturkonservativ zu verstehen als Bewahrung unvergänglicher Werte, als die sie zumeist von der Ugrino-Oberleitung ausgegeben worden waren, sondern auch als Provokation an den Zeitgeist: "*Daraus wird deutlich: der Einsatz gilt dem Entlegenen, dem Vergessenen, dem abseits vom Getriebe Stehenden*", heißt es in einem Entwurf an die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft von 1933/34 rückblickend über 'Wesen und Ziel des Ugrino-Verlages'<sup>236</sup>, und Harms/Jahn betonen in den 'Bemerkungen zur kultischen Musik': "*Also, der Weg zu den entlegenen schönen und großen Dingen muß der Weg zu den entlegenen Dingen überhaupt sein*" (SI,405).

Auch hier ließe sich der Standpunkt vertreten, daß Jahn zwar die traditionelle Fassade übernimmt, so aber, daß er sie zugleich mit dem Entlegenen, dem Unbekannten und im zeitgenössischen ästhetischen Kanon Überraschenden durchsetzt. Die Macht der Musik war ihm kein undifferenziertes und völlig unbestimmtes *a priori*, wie für Rudolf Otto,

---

<sup>236</sup> Materialien Ugrino-Verlag [SUB Hamburg]

sondern leitete sich her aus dem, was die Musikgeschichte vergessen hatte. Jahnn las auf, was zu unbekannt war, um ästhetisch kategorisierbar zu sein; erst dadurch wird die Musik resistent gegen den Begriff - eine Qualität des Exotischen, die noch den vielfältigen Verweisen auf Komponisten in den literarischen Werken eignen wird. Die Kanonisierung ließe sich also *auch* verstehen als ein Sakral-Programm des Verstörenden und Übersehenen, wie es Batailles 'Documents' vertraten: "Die irritierendsten, noch nicht klassifizierten Kunstwerke sowie bestimmte, bis jetzt vernachlässigte Schöpfungen"<sup>237</sup> sollten eine Art ästhetischen Schocks auslösen, der den ambivalenten Reaktionen aufs Heilige äquivok zu sein hätte. In dieser Perspektive läßt sich besser verstehen, warum Jahnn später die befremdliche Klangwelt der Orgel im Horizont der "*halbrituellen Chöre der Neger und den Symphonien des Jazz*" (SI,578) verstanden haben wollte. (Ein Rezensent der Freiburger Orgeltagung von 1926 berichtet bereits höchst überrascht von der "Polyphonie des Jazz-Orchesters, für die sich der bekannte Hans Henny Jahnn (nach einem im Radio gehörten Foxtrott!) begeisterte".<sup>238</sup>) So ist das Sakrale bei Jahnn nicht nur bestimmt durch die Herkunft aus dem traditionellen Repertoire der Kirche, sondern auch und vielleicht zuerst durch seine Entlegenheit und Fremdheit, durch seine verstörende, undomestizierte Macht innerhalb einer domestizierten, unterkühlten und rationalisierten Gesellschaft - eine Lesart, die vielleicht noch etwas an Überzeugungskraft gewinnt, wenn man ihr, wie der Architektur, eine Passage aus dem Norwegischen Skrivebok I. vom 3.3.1916 zur Seite stellt. Denn hier verbindet Jahnn die kleinbürgerlich antikulturelle Verve in einem blasphemischen Gebet mit der Eloge auf die Musik als tumultuöser, höchst affektiver Kunst der Abweichung: "*Bewahre mich vor vielen Dingen; vor allem aber: bewahre mich vor ohrengefälligen Melodien, die nicht zu bezweifeln sind, die die Höhepunkte herausgearbeitet bekommen haben, als wären sie Nasen in unfertigen Marmorblöcken - [...] die in der Großen Oper in Paris gespielt werden und in den Konzertsälen und auf der Straße ihre Pfeifer finden und ihre Geiger in den Kaffeehäusern, die das Händeklatschen hinter sich haben und die freudige Erregung vor sich, die den Sturm auf eine Festung beleben und eine Niederlage ausgleichen können, die zu Geburtstagsfesten passen und Säрге bekränzen, die die Lebenden aufwecken und die Toten ruhen lassen. - Bewahre mich vor ihnen! - Laß mir die andern, die wirkungslosen, die abirrenden, die unverstandenen, die einfachen, zu denen man nur noch weinen kann oder sich verkriechen vor ihnen. [...] Gib mir die andern Weisen, die keiner Will, die fremd sind in der Welt.*" (FS,553) Und drei Tage später notiert er: "*Gib mir die namenlosen einsamen Dinge, über die man nicht sprechen kann, gib mir die Handlung der namenlosen Worte, die nicht verstanden werden, weil der gehörte Sinn von Sinnen*

---

<sup>237</sup> Cit. Michel Leiris, Das Auge des Ethnographen. Frankfurt a.M.1985, S.71

<sup>238</sup> Hermann Keller, Die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelbaukunst. In: Neue Musik-Zeitung, Heft 22 (1926), S.483

ist." (FS,555) Den Sinn von Sinnen bringen, das ist die - allerdings recht gut verborgene - Unterströmung des Ugrino-Projektes.

Deutlich geworden ist, daß die Jahnnsche Religionsgründung stark autoritäre Züge trägt; aber auch, daß die autoritären oder zumindest kulturkonservativen Pfeiler des Unternehmens in sich gebrochen sind: Die Architektur leitete sich aus der kindlichen Verausgabung von Energie her, die Musik aus der sinnverwirrenden Intensität der Töne, die Musikeditionen aus der Passion fürs Entlegene und Vergessene. Dennoch: Wie resistent diese Gegenströme die Ugrinische Konzeption auch immer gegen ähnliche Bestrebungen im totalitären Deutschland gemacht haben mögen, eins bleibt doch unbestreitbar: Die Verbindung des Heiligen mit dem Erhabenen wird nicht gekappt. Sie wird nur minimiert. Die "sinnliche Monumentalität" etwa der Bauentwürfe und ihr Bezug auf Stern und Pflanze opponieren zwar der Halle und dem Aufmarschplatz; gleichwohl verbleibt das Konzept - um nur eine historische Fluchtlinie zu bezeichnen - zwischen Paul Schmitthenners Theorie des Stifterschen 'sanften Gesetzes' in der Architektur und der des 'harten Gesetzes' des Tessenow-Schülers Fritz Tamms; es verharrt im Spannungsfeld von konservativ und ultrarechts.<sup>239</sup> Und wo ich über die konkreten Manifestationen des Sakralen in der Architektur und im Orgelbau hinaus auf die Herkunft der Kunst aus der Verschwendung oder dem sinnvollen, sinnlosen Rausch verweisen konnte, da geschah das im Rückgriff auf die frühen Tagebücher Jahnns. Die *offizielle* Sprache der Glaubensgemeinde verkündete allein die im Bauwerk oder im Musikinstrument erstarrten, überhistorisch gültigen Gesetze der ästhetischen Erhabenheit.

Wie aber verhält sich nun dieses Ugrinische Religionskonzept zu *der* Kunst Hans Henny Jahnns, die bisher ausgespart geblieben war, zur Literatur? Inwieweit ist das Heilige, das Ugrino sucht, mit dem Heiligen zu identifizieren, das in den literarischen Werken umkreist wird? Läßt sich Jahnns nicht nur als Religionsstifter, sondern auch als *Literat* auf

---

<sup>239</sup> Paul Schmitthenners Wort vom 'sanften Gesetz' der Baukunst geht zurück auf einen Vortrag von 1941, publiziert 1943; Fritz Tamms antwortet 1944 mit der Arbeit über 'Das Große in der Baukunst', die überdeutlich die Nähe zum Ugrinischen Bauprogramm erkennbar werden läßt (Kursivierungen Fritz Tamm): "So läßt sich das Gesetz des Monumentalen, '*das harte Gesetz der Baukunst*', das immer und in allen Teilen eine männliche Angelegenheit gewesen ist, zu einem klaren Begriff zusammenfassen: *Es muß streng sein, von knapper, klarer, ja klassischer Formgebung. Es muß einfach sein. Es muß den Maßstab des 'an den Himmel Reichenden' in sich tragen. Es muß über das übliche, dem Nutzen entlehnte Maß hinausgehen. Es muß aus dem vollen gebildet sein, fest gefügt und nach den besten Regeln des Handwerks wie für die Ewigkeit gebaut. Es muß im praktischen Sinne zwecklos, dafür aber Träger einer Idee sein. Es muß etwas Unnahbares in sich tragen, das die Menschen mit Bewunderung, aber auch mit Scheu erfüllt. Es muß unpersönlich sein, weil es nicht das Werk eines einzelnen ist, sondern Sinnbild einer durch ein gemeinsames Ideal verbundenen Gemeinschaft.*" Monumentalität selbst wird aus der Verschwendung von Material hergeleitet: "*Ohne Masse, d.h. ohne Verschwendung im Materiellen, gibt es keine Monumentalität.* Der Wille, etwas über die menschlichen Kräfte Hinausgehendes zu schaffen, kann nur durch stärkste Heranziehung der Materie erfüllt werden, denn sie allein kann der Träger geistiger Kräfte sein. Die Masse darf nicht vorgetäuscht sein. Sie muß echt, d.h. "massiv" sein." Cit. nach dem Teilabdruck in: Werner Durth, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970. Braunschweig/Wiesbaden, zweite, durchgesehene Auflage 1987, S.243

jene kulturkonservative Linie, gar auf jenen Zug zu autoritärer Sakralität vereidigen, der sich in der Organisation der Glaubensgemeinde abgezeichnet hatte?

Um diese Fragen angemessen beantworten zu können, möchte ich nochmals exkursorisch die Theorie des Heiligen gegenblenden, die Georges Bataille zu verdanken ist, und zwar nun in der erweiterten Fassung, die der Aufsatz über 'Die psychologische Struktur des Faschismus' bietet. Auf ihrem Hintergrund soll die spezifische historische Verknüpfung von Macht und Sakralität deutlich werden, die das Religionskonzept Ugrinos kennzeichnet; und es soll die Möglichkeit geschaffen werden, den spezifischen Ort zu umschreiben, den die Literatur unter dem Vorzeichen des Sakralen bei Jahn einnimmt.

### *Exkurs Bataille II: Theorie der Heterogenität*

Bisher war in dieser Untersuchung der Begriff des Sakralen allein dadurch bestimmt worden, daß er in Opposition zum Begriff des Profanen gebracht worden war: das Heilige war das, was die Welt der Vernunft, des Gesetzes, der Sprache, der Arbeit überschreitet. Bei dieser Disjunktion setzt auch Batailles Faschismus-Aufsatz von 1933(!) nochmals an. Ziel der Abhandlung ist es, die Begriffe des Profanen und des Sakralen über die schlichte Oppositionsbeziehung hinaus zu explizieren und ein begriffliches Instrumentarium zu entwickeln, das die historischen Formen der Beziehung von Sakralität und Macht zu beschreiben erlaubt.

Daß es Bataille um eine Erweiterung der Begriffe vom Profanen und vom Sakralen geht, deutet sich bereits in ihrer Umbenennung an. Was vormals 'profan' hieß, wird nun durch den Begriff des Homogenen substituiert. Es bezeichnet die quantifizierende, auf Meßbarkeit ausgerichtete, vereinheitlichende Reduktion der Welt auf Identitätsbeziehungen. Homogen ist eine Welt, die auf den Nenner nützlicher, erkennbarer, objektivierbarer und produzierbarer Elemente gebracht ist. Alles Vorhandene, gleich ob Mensch oder Ding, definiert sich nur über seine funktionale Beziehung zu anderen Elementen; es ist immer nur *für anderes* da.

Transformiert Bataille den Begriff des Profanen in den des Homogenen, so verwandelt er analog den Begriff des Sakralen in den des Heterogenen. Das Heterogene ist das, was als Form der Beunruhigung, als Mischwesen aus Anziehung und Abstoßung, als affektive Gewalt die funktionelle Koordination der Elemente, die Objektivierung der Gegenstände, die Produktion der Dinge verstört. Auf das Heterogene als das, was nicht quantifizierbar, nicht objektivierbar, nicht funktionalisierbar ist und keinen Profit abwirft: was sein Sein nur *für sich* hat, reagiert die Homogenität mit Ausschluß. Soweit wiederholt die Disjunktion homogen/heterogen die Disjunktion profan/sakral.

Auch die Bestimmungen des Heterogenen, selbst wenn sie über die des Sakralen hinausgehen, verbleiben weitgehend im Rahmen dessen, was bisher unter dem Begriff des Heiligen verhandelt wurde: 1. ist das Heterogene religiös bestimmt (und damit dem Sakralen äquivok): es ist eine gefährliche Kraft (wie das Mana) und unterliegt dem Berührungsverbot (wie das Tabu). 2. - und damit geht es über das Sakrale hinaus - ist das Heterogene ökonomisch bestimmt: es bezeichnet alles, was durch unproduktive Verausgabung zustande gekommen ist und von der Homogenität verworfen, ausgeschieden, verfemt wird: Ob es sich um eine Kathedrale oder um Abfall, um die Ausscheidungen des Körpers und um die bedrohliche Welt des Würms, um die ansteckende Macht der Erotik oder die assoziative des Traums, ob es sich auf sozialer Ebene um den Aristokraten oder um das Lumpenproletariat, um den Militär, den Dichter, den Decadent oder um den Kriminellen handelt: ihnen allen eignet, das sie von der

homogenen (bürgerlichen) Gesellschaft abgestoßen werden. 3. erhält das Heterogene die nun bereits bekannte psychologische Bestimmung: es erzeugt Anziehung und Abstoßung, Faszination und Ekel. Das Heterogene läßt diese konträren Reaktionen dabei beständig ineinander umschlagen: Angst wird in Lust und Lust wird in Angst verwandelt. Gesetz der Reversibilität des Konträren. 4. ist das Heterogene energetisch bestimmt: es bedeutet den aktiven Bruch mit der homogenen Ordnung. 5. ist das Heterogene heterogen in bezug auf die Möglichkeit seiner Erkenntnis: es begegnet nicht in Form von identifizierbaren Objekten, abstrakt, neutral und definierbar, sondern im Zustand der Deregulierung der Verstandestätigkeiten selber, nämlich im Schock. Das Heterogene ist wie bei Caillois definiert als unteilbare Kraft, die in Metaphern und Symbolen immer ganz gegenwärtig ist. Heißt: Das Heterogene unterliegt nicht der Ökonomie des Zeichens; es funktioniert nicht auf der Ebene der Repräsentation, sondern der Präsenz. Das Heterogene verweist nicht und steht nicht für anderes; es kann gleiten, wandern, sich verschieben, aber bleibt stets ganz. Das Heterogene ist nicht metaphorisch, sondern metonymisch. Zusammengefaßt: Das heterogene ist in bezug auf das konventionelle Weltverhältnis und Weltverständnis das ganz Andere; es ist inkommensurabel. Das Heterogene ist ein unvergleichlicher und absoluter Wert für sich. Soweit Batailles erweiterte Fassung des Sakralen, das (religiös, ökonomisch, erkenntnistheoretisch, semiotisch) zum Heterogenen geworden ist.

Über diese nur weiter gefaßte Bestimmung des Heiligen hinaus geht nun aber eine Differenzierung, die Bataille am Faschismus und an den faschistischen Führern deutlich wird. In der Spur der französischen Soziologie, der frühen Religionswissenschaft und der Psychoanalyse wird ihm nun die Doppelbedeutung zum Schlüssel der Analyse der Beziehung des Heterogenen zum Homogenen; denn weder Durkheim noch Robertson Smith noch Freud ist der ungewöhnliche Umstand entgangen, daß das lateinische Wort *sacer* eben nicht nur heilig, sondern auch verflucht heißt; daß es nicht nur das sakral Reine, sondern auch das sakrilegisch Unreine bezeichnet; und daß der Heilige ebenso unberührbar ist wie der Verbrecher.<sup>240</sup> Das griechische *αγιος* signifierte ursprünglich die ungeschieden übermächtige Scheu vor den heiligen Mächten; im Verlauf der Bedeutungsgeschichte treten dann aber diese Mächte in die Erhabenheit des Gottes einerseits und in die Welt der Dämonen andererseits auseinander.<sup>241</sup> Das Heilige ist

---

<sup>240</sup> Vgl.: Emile Durkheim, Die elementaren Formen des religiösen Lebens. S.549ff. Sigmund Freud, Totem und Tabu (1912-13). In: ders.: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion. Frankfurt 1974, S.311, 315; ders., Der Mann Moses und die monotheistische Religion (1939). In: ders.: Gesellschaft/ Religion, S.567; Roger Caillois, Der Mensch und das Heilige. S.39-61. Erinnert sei ebenfalls daran, daß das lateinische *altus* sowohl hoch als auch niedrig und das hebräische *barak* zugleich segnen und fluchen bedeuten kann. Analog ist noch in den Wörterbüchern von Adelung und Campe als Bedeutung von 'segnen' 'Böses wünschen, fluchen und lästern' verzeichnet; erst das Grimmsche Wörterbuch kassiert die unzeitgemäße Ambivalenz.

<sup>241</sup> Vgl. Eduard Williger, Hagios. Untersuchungen zur Terminologie des Heiligen in den hellenisch-hellenistischen Religionen. Gießen 1922

ambivalent: es ist die ehrfurchtgebietende, göttliche und die abscheuerregende, niedrige Heterogenität. "Beide", schreibt Durkheim, "sind verboten; sie sind gleichermaßen aus dem Verkehr gezogen. Das heißt, daß auch sie heilig sind."<sup>242</sup> Diese Ambivalenz findet ihr affektives Pendant in der zerreißenen psychischen Erfahrung von Attraktion und Ekel.

Bataille entwickelt von hier aus zwei unterschiedliche Heterogenitäten: eine hohe, vornehme, erhabene und im weiteren "imperativ" genannte und eine niedrige, "elende" Heterogenität. Imperativ heterogen sind Menschen oder Dinge, die wie sakrale Personen oder Objekte behandelt werden: der Monarch, der militärische Befehlshaber, der Priester oder auch der faschistische Führer; als heterogen stellt er sich selbst dar "in dem Maße, in dem er sich zur Rechtfertigung seiner Autorität, auf seine Natur, auf seine persönliche Qualität beruft" und bezeichnet "diese Natur als das *ganz Andere*, ohne rational Rechenschaft davon ablegen zu können."<sup>243</sup> Niedrig heterogen dagegen sind Menschen oder Dinge, die Abscheu, Ekel, Widerwillen hervorrufen; die zwar auch unberührbar sind wie das erhabene Sakrale, aber so, wie der Verbrecher, der Verrückte, der Perverse von der Normalität abgespalten ist. Das niedere Heterogene kann, obwohl von der Homogenität exkludiert, dennoch "nie zum Gegenstand eines Kultes werden"<sup>244</sup>. Das imperative Heterogene aber reagiert auf das elende Heterogene wie das Profane auf das Heilige: mit dem Ausschluß. Der reine Herr intendiert die Exklusion alles Unreinen; die religiöse Askese alle Ausschweifung. Der faschistische Führer ist dessen Inkarnation. Zwar ist er heterogen, aber er verkörpert das imperative Heterogene, das in einem sadistischen Akt alle niederen Triebregungen abspaltet und verwirft. Sein Ideal ist die perfekte Reinheit. Im Spannungsgefüge dieser doppelten Disjunktion - sakral/profan einerseits, imperatives Heterogenes/ elendes Heterogenes andererseits - findet Bataille nun das Instrumentarium, um das Verhältnis von Macht, Sakralität und Sozialität historisch zu analysieren.

Denn die Aufspaltung des Heterogenen in zwei feste und unterscheidbare Bereiche ist selber Teil eines historischen Prozesses; es ist Ausdruck einer Stillstellung, Domestizierung und Kanalisierung der deregulierenden Macht des Heiligen. Was in der Ambivalenz von Anziehung und Schrecken innerpsychisch noch seine reversible Kraft erweist: die Verwandlung von Angst in Glück, die Transformation von Erhöhung in Erniedrigung, und was in frühen Gesellschaften in der zumindest periodischen Wiederkehr des Festes und des Interregnums gefeiert wurde: die Verkehrung einer

---

<sup>242</sup> Emile Durkheim, Die elementaren Formen des religiösen Lebens, S.549. Vgl. bereits W. Robertson Smith, Die Religion der Semiten. Freiburg i.B.1899, S.110: "Das Heilige und das Unreine haben eine gemeinsame Eigenschaft: sie werden ausgeschlossen", und S.112: "Heilige und unreine Dinge haben das gemeinsam, daß in beiden Fällen dem Gebrauch und der Berührung seitens der Menschen bestimmte Einschränkungen auferlegt sind."

<sup>243</sup> Georges Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus (1933/34). München 1978, S.22

<sup>244</sup> Georges Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus. S.20

sakrosankten Ordnung, die temporäre völlige Deregulierung homogener (und homogenisierender) Strukturen, das wird mit der Disjunktion des Heterogenen und mit der Fixierung auf das imperative Heterogene in den europäischen Monarchien stillgestellt. Das hohe Heterogene kündigt jeden Kontakt mit dem niederen Heterogenen auf. Damit aber ist die Möglichkeit gegeben, daß sich das höhere Heterogene mit den sozialen Strukturen der Homogenität verbindet: beide eint die Exklusion des Niedrigen, des Unreinen, des Diffusen, des Vielfältigen. Genau das ist aber das Prinzip religiöser, militärischer, monarchischer und tendenziell totalitärer Staaten: die Amalgamierung des erhabenen Heterogenen mit den auf Homogenität und Homogenisierung ausgerichteten Strukturen der Gesellschaft.

Davon profitieren beide: Die Homogenität, weil sie im imperativen Heterogenen in Krisenzeiten das verpflichtende Band findet, das die nicht länger zu vermittelnden Einzelinteressen unter die Einheit des Befehls/des Sinns zwingt. Denn einen Sinn kann die Arbeitsgesellschaft, wie Max Weber gezeigt hat, durch die Entzauberung aller religiösen, mythischen und magischen Praktiken im Prozeß der Rationalisierung sich selbst nicht geben. Das vermag aber, wo der gesellschaftliche Druck zur Homogenisierung nicht mehr ausreicht, der heterogene Führer. Wie das Verbot die profane Welt ausschloß und stiftete zugleich, so auch der heterogene Herr: er konstituiert die Homogenität, der er selber nicht angehört. Er verleiht der Gesellschaft einen souveränen Schein; in ihm erscheint plötzlich der Staat selber imperativisch. Der Führer wird zum abstrakten Inbild der Homogenität, die die Verfestigung ihrer homogenisierenden Macht anbetet. Die Gesellschaft, die sich nach Durkheim im Fest selbst feiert, betet nur mehr ihre eigene Unabsetzbarkeit an: ihren reinen Zwangscharakter.

Das korrespondiert der Inthronisation des imperativen Herrn. Unterstand er in frühen Gesellschaften dem Gesetz der Reversibilität, das die Umkehrbarkeit der Machtverhältnisse und die temporäre Aushängung homogener Strukturen (Arbeit, Gesetz, Vernunft, Sprache) meinte und also die Verfestigung von Machtstrukturen verhinderte, so erlaubt die Fixierung auf erhabene Heterogenität die Abschaffung des reversiblen Gesetzes; die königliche Macht wird unabsetzbar und ewig. Homogenität und imperative Heterogenität schließen sich so zusammen, daß die Destruktivität, die das Heterogene in der Ambivalenz gegen sich selbst immer wieder ausspielte, nun fixiert und nach unten und nach außen abgegrenzt wird: nach unten gegen die niederen heterogenen Elemente und nach außen gegen die fremden Nationen. Der Staat wird homogenisiert dank der imperativen Instanz, die sich ihrerseits über die reversible Dynamik des Festes und des Interregnums hinwegsetzen kann.

Die imperative Genese von homogenen Gesellschaften wird paradigmatisch einsichtig an der Figur des militärischen Befehlshabers. Denn es ist einleuchtend, daß seine Stellung

auf Heterogenität beruht: auf der Gewalt, der Schlacht, dem Mord als einem ambivalenten Schrecken, dessen Beunruhigung die homogene Ordnung durchbricht. Aber der Befehlshaber stellt das Niedere unter seinen Befehl. Als imperative Instanz verwandelt er den Schrecken in Glanz, Ruhm und Ehre; die einzelnen Soldaten sozialisiert er zur Armee. Das Heterogene verliert in diesem Prozeß seine ekelhaften Aspekte nicht anders als der einfache Soldat, der die Alltagskleidung ab- und die Uniform anlegt. Die imperative Heterogenität des Militärs überführt die niederen Elemente in uniformierte Einheit, in geometrische Regelmäßigkeit, in Repräsentation und soziale Anerkennung. Das ist aber nur deshalb möglich, weil der Befehlshaber als autoritäre und erhabene Macht auftritt, das Menschliche und Niedrige negiert und imperativ die diffuse Vielheit wie ein Magnet auf Einheit ausrichtet. Es entsteht so eine heterogen diktierte intensive Körperschaft, eine intensive soziale Homogenität. In der Parade, in der Uniform spiegelt sich der Imperativ, der alles Niedrige negiert und homogenisiert.

Was sich militärisch zu einer homogenen Substruktur in der Gesellschaft formiert, das wiederholt sich auf der Ebene der ganzen Gesellschaft durch die religiös oder mythisch inthronisierte Autorität des Monarchen. Er ist die einheitsstiftende Macht, die der Befehlshaber gegen die Soldaten darstellte. Auf seine imperative Heterogenität rekurriert die homogene Gesellschaft, wenn durch ökonomische Krisen der freiwillige Zusammenhalt nicht mehr gewährleistet ist und Teile der Gesellschaft in den Sog niederer Heterogenität, also subversiver und proletarischer Bewegungen geraten. Genau das geschieht im Faschismus: er entsteht in Zeiten ökonomisch zerfallender Homogenität und zeigt sich als ein postdemokratisches Revival monarchistischer Homogenisierung. Im Führer konzentriert sich zugleich religiöse und militärische Autorität. Mit dem sadistischen Ausschluß gegen niedrige Heterogenität stellt sich der imperative Staat auf Dauer, "um die totale Unterdrückung zu realisieren."<sup>245</sup> Ein Staat von Milizen, die nichts anderes mehr verkörpern als den reinen Zwang, der in Form von Disziplin und Hierarchie die Gesellschaft gegen alles Abweichende, Beunruhigende, Verwirrende autoritär panzert.

Wenn nun Bataille auch den faschistischen Führern Heterogenität zuspricht, so muß man schon den Faschismus-Aufsatz mit verbundenen Augen gelesen haben, um dem französischen Denker zu vindizieren, er affirmiere die autoritäre Faszination der Mussolini und Hitler.<sup>246</sup> Nichts ist unsinniger. Denn Bataille beginnt seine Analyse der Verknüpfung von Heterogenität und Macht nur, um gegen das Amalgam von Staat, Militär und Führer-Sakralität das niedere Heterogene ins Spiel zu bringen. Jede Zeile des Batailleschen Werkes, wenn man denn eine zur Kenntnis genommen hat, belegt, daß der

---

<sup>245</sup> Georges Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus. S.27

<sup>246</sup> So Habermas in seinem 'Philosophischen Diskurs der Moderne' und Peter Bürger in 'Das Denken des Herrn': Beide machen den immerhin bedenkenswerten Boten für die Botschaft verantwortlich, die er bringt, ohne sie auch nur im geringsten zu teilen.

französische Bibliothekar zu *dem* Archäologen des Niedrigen und Vergessenen, des Nicht-Integrierbaren und Exorzierten sich berufen fühlte. Sein ganzes Werk ist dem niederen Heterogenen gewidmet. Ihr widmet er die 'Documents', in ihrer undomestizierten Vielheit hofft er das Ferment zu finden, das die festgefügtten Formen sakral oder militärisch gepanzerter Homogenität aufsprengt. Nur das niedere Heterogene, weil es keine Funktion, keine Macht, keine affektive Vereinheitlichung bewirken kann, kann die stahlhart gepanzerte Moderne mit den Schocks des Niedrigen durchzucken; nur hier ist Subversion überhaupt denkbar. Patrick Waldberg, Weggenosse und einer der besten Kenner des Surrealismus, über Bataille: "Beleidiger der >Schönheit<, wie es Rimbaud sein wollte, schöpfte er seine Begeisterung aus der Betrachtung der >Häßlichkeit<, bezeichnete die Sonne als >verfault<, berauschte sich an dem Begriff >Schmutzfleck<, bekundete seine Vorliebe für den dem Schlamm nahen >Fuß<, im Gegensatz zu dem in den Wolken schwebenden Kopf, berief sich schließlich auf den >niederen Materialismus<, der den Menschen jeder Illusion von Würde oder Größe beraubt. Der Schlußartikel von *Documents* erhob in den Rang eines Mythos das abgeschnittene Ohr van Goghs, die Selbstabtrennung des Fingers und die freiwillige Enukleation der Schizophrenen, was der Verleihung eines sakralen Charakters an die Schlachthöfe und der Glorifizierung des großen Zehs entsprach, die in den vorausgegangenen Lieferungen zum Ausdruck gebracht wurden. Daß man in diesem In-den-Himmel-Heben der menschlichen Degradierung und des Schreckens eine der Konstanten des Geistes Georges Batailles sehen muß, daran besteht heute kein Zweifel."<sup>247</sup> In den niedrigen Elementen: sozial in den *outlaws*, psychologisch im Verdrängten, ästhetisch im Häßlichen, erotisch im Perversen, ökonomisch in der Verausgabung liegt die historische Chance, das Menschliche jenseits der Reduktion auf Vernunft und Arbeit, jenseits der Ermächtigung qua inszenierter Sakralität ins Spiel zu bringen: als wiedergefundene Reversibilität in der Ambivalenz des Sakralen. Gegen den *superaneus* die *Subversion*. Denn, höchst messianisch: "Die Eigentümlichkeit der subversiven Formen erfordert, daß das, was niedrig ist, erhöht, und das, was hoch ist, erniedrigt werden soll"<sup>248</sup>. Unterm Diktat eines historischen Amalgamisierungsprozesses homogener, produktiver, funktionaler und vernünftiger Elemente mit Formen des imperativen Heterogenen plädiert Bataille für die elenden Formen des Heiligen: für alles, was das Erhabene parodiert, reversibilisiert, verspottet, verhöhnt. Das Elende, Unförmige, Grotteske, Maßlose, Perverse. Das Passive, Machtlose, Erniedrigte. Für eine Archäologie der Exkommunikation.

---

<sup>247</sup> Waldbergs Bataille-Erinnerungen sind abgedruckt in: Bernd Mattheus, *Thanatographie III*, S.359.

<sup>248</sup> Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus*. S.40. Im *Magnificat* heißt es: "Deposuit potentes des sede et exaltavit humiles" - er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen. Ein Vers, der den Verkehrsriten der Narrenfeste in der frühen Neuzeit zur Rechtfertigung diente.

## III

Diese Ausdifferenzierung des Sakralen in das imperative Heilige einerseits, das niedrige Heterogene andererseits macht nun nicht nur das Religionsprojekt Ugrino präziser bestimmbar und erklärt dessen Affinitäten zum totalitären Deutschland, sondern ermöglicht zugleich eine, freilich vorläufige, Positionierung des literarischen Werkes und dessen Beziehung zum frühen Sakralunternehmen. Denn zum einen ist nach allem bisher Dargestellten klar, daß Ugrino es zuerst und zunächst auf das imperative Heilige abgesehen hatte: Jahnn ist unschwer als der führende Kopf der Glaubensgemeinde zu identifizieren, der sich zur Rechtfertigung seiner ästhetisch begründeten Heterogenität "auf seine Natur, auf seine persönliche Qualität beruft" und also die Bataille'sche Prämisse erfüllt, die den heterogenen Menschen kennzeichnet. Deshalb die große Bedeutung, die Jahnn dem Genie und dem Geniebegriff beimaß: das Genie ist eben die Person, die unmittelbaren und nicht weiter hinterfragbaren oder vernünftig erklärbaren Zugang zum heterogenen Ungrund besitzt. Dieser Zugang aber begründet die hierarchische Ordnung der Glaubensgemeinde: der genialisch Schaffende ist zugleich der Führer, an dessen Heterogenität die Glaubensmitglieder partizipieren.

Kraft seiner Heterogenität konstituiert Jahnn nun eine hierarchisch gestaffelte, autoritär festgeschriebene Sakral-Ordnung, die sich oligarchisch oder besser: monarchisch gegen demokratische Lebensformen absetzt und als intensiv verbundene Gemeinschaft eine geheimbündlerische Sozialität in den Corpus der Gesellschaft implantiert. Vereinendes Band soll die Partizipation am heterogenen Werk sein, also an der Rezeption kanonisierter Kunstwerke und an der Errichtung zweckfreier Kultstätten, die der genialische Oberleiter befiehlt: Akt einer Transformation atomisierter Individuen in eine heterogen erzeugte, homogene Sozialität, die sich noch in der (angestrebten) Uniformierung ihrer Mitglieder durch die Ugrino-eigene Tracht bekundet. Diese Intention auf imperative Heterogenität, die Ugrino viel eher mit dem George-Kreis und dem Wandervogel verbindet als mit den lebensreformerischen Aktivitäten auf dem Monte Verità, zielte mithin nicht nur auf eine esoterische Geheimgesellschaft ab, auf die Gründung von Orden oder Religion, sondern darüber hinaus auf die Konstituierung einer homogenen Ordnung, die sich - wie ja auch für die Theoretiker der Gläsernen Kette - aus der zweckfreien Arbeit ergeben sollte.

Sollte sich also durch die imperative Heterogenität des Führers / Oberleiters die schwache Sozialität der Weimarer Demokratie mit Sinn und Intensität wiederaufladen, so inaugurierte sich umgekehrt die Ugrinische Religion, exakt in der Spur der Bataillschen Analyse, als Stillstellung der sakralen Reversibilität: Sie unterdrückte programmatisch das Unreine und Niedere und blockierte obsessiv den Umschlag monarchischer /

heterogener / priesterliche Macht in den Zeiten des Interregnums, das die erhabene Sakralität und die auf Dauer gestellte Ordnung in primitiven Gesellschaften umstürzt. Eben deshalb, weil Jahnns Religionsprojekt es auf eine imperative Heterogenität abgesehen hatte, mußte die Ugrino-Verfassung Nähen zum späteren totalitären Deutschland aufweisen: von der autoritären Ordnung über die Rolle des charismatischen Führers bis zu den religiös-herrschaftlichen Manifestationen und Insignien von Monumentalbau, Orgel und Kulttheater. Freilich nochmals: Als dann das Dritte Reich sich installiert hatte, hatte Jahn längst unbrauchbar gemacht, was Hilfsarbeit zum Aufbau des Tausendjährigen Imperiums hätte leisten können.

Jahn übernimmt nun aus seinem Ugrino-Projekt alle Bezüge und Referenzen auf traditionelle erhabene Sakralität, die dort systematisch und mit der Absicht ihrer Verwirklichung ausgearbeitet waren, und stattet mit ihnen seine literarischen Kunstwerke aus. Mehr noch: Jahn entwickelt aus den für Ugrino je einzeln entfalteteten Künsten der Architektur, der Musik, des Orgelbaus, der Bildhauerei, ja noch der Typographie geradezu ein Repertoire zwar individuell, besser: idiosynkratisch und synkretistisch selektierter und umformulierter, gleichwohl in allen Fällen traditionalistischer Zeichen erhabener Sakralität, die er in der Literatur immer wieder und nicht immer unbedingt neu kombiniert. Sie schließen die literarischen Werke in sich und untereinander zu einer eigenständigen, abgeschlossenen, neuen und repetitiven Poetik des Sakralen zusammen, die zwar ausgesprochen traditionell begründet, in ihrer Konsequenz und Insistenz aber ohne Seitenstück in der Literaturgeschichte ist. Ugrino ist mithin nicht nur der frühe Rahmen, in den hinein die Künste gestellt werden, um ihre Intention auf Sakralität zu bekunden, sondern zugleich der Fundus religiöser Referenzen, aus dem der Schriftsteller Jahn sein eigenes Zeichensystem: eine Sprache des Heiligen entwickelt. Was in der Lüneburger Heide Wirklichkeit werden sollte, das kehrt nun in der Literatur als Zeichen und im Schreiben als in einer Art generativer Transformationsgrammatik des Sakralen wieder.

So sind praktisch alle Jahnnschen Protagonisten Baumeister oder Komponisten, Schriftsteller oder Organisten und figurieren (bzw. im Frühwerk: präfigurieren) das Ugrinische Ensemble der Künste: fiktiv gewordene Oberleiter gewissermaßen. Die Spielorte der Dramen exponieren Räume, die schon topographisch von der (profanen) Umwelt abgetrennt: entlegene Schlösser und Burgen, Kirchen und Krypten im Gebirge, im Meer oder unter der Erde markieren die Distanz zur Normalität. Die Protagonisten der Romane errichten mit Vorliebe steinschwere Häuser aus Findlingen: Reflexe der Ugrinischen Architekturkonzeption, ihrer Materialästhetik und ihrer (etwas klein geratenen) Realisierung in der Heidekate in Eckel. Auch ihren geistigen Haushalt beziehen die Figuren des Jahnnschen Œuvres aus den Kanones der Verfassungsschrift:

Wo sie ihr außergesellschaftliches Verhalten, ihr besonderes Verhältnis zu Natur, Kreatur, Kunst und Kosmos absichern und begründen wollen, beziehen sie sich wie selbstverständlich auf die Ugrinischen Leitfiguren Leonardo und Michelangelo, auf Samuel Scheidt, Buxtehude und Jannequin, auf Imhotep und den Pyramidenbau, auf die romanische Sakralarchitektur mit der spezifischen Vorliebe für die Kuppelkirchen von Georgien bis zu St.Front in Perigeux ebenso wie auf die spezifische Erfahrung des Orgelklanges und der überwältigend-verwirrenden Konstruktion des großen Aerophons. Weiter sind die literarischen Texte vielfältig mit Referenzen auf die "heiligen Zahlen" und die kanonisierten Proportionen der Orgel- und Architekturschriften versehen: von der motivischen Verwendung beispielsweise des Zwölfflach in dem Drama 'Armut, Reichtum, Mensch und Tier', in dem sich das Proportionsmaß 5:7 verbirgt ( $12=5+7$ ) bis zur formalen Anlage ganzer Werke etwa in der Anzahl der Szenen wiederum in der 'Armut' (12 Szenen), im 'Gestohlenen Gott' (14 Szenen, deutlich geteilt in zwei Blöcke á 7), im 'Perrudja' - nach einer zurückhaltend-hypothetischen Rechnung Jürgen Egyptiens ist der Roman in  $35+7 (= 5 \times 7+7)$  Kapitel unterteilt - oder in der Monats-Kapiteleinteilung der 'Niederschrift' von 'November' bis 'November, abermals'.<sup>249</sup> Dieser Bezug der literarischen Werke auf die religiös-ästhetischen Kanones der Ugrino-Konzeption findet sich schließlich noch in der besonderen Zitatechnik wieder, die Jahn in seinen Dramen und Romanen praktiziert: verbindliche musikalische Werke werden nicht alludiert, sondern in Notenschrift in den Text zitiert; verbindliche literarische Bezüge werden nicht nur verdeckt übernommen, sondern in entscheidenden Fällen typographisch als Zitat herausgehoben. Jahn setzt sie in Versalien. Deutlich wird damit die von Ugrino und seinen Publikationen beerbte Tradition sakraler Schriften aufgegriffen: autoritativ verbürgte, geradezu liturgische Formeln, an denen kein Wort und keine Note abgenommen werden dürfen. Von der Form über das literarische Personal, vom Motiv bis zur Schrift, von den Schauplätzen bis zu den kulturellen Referenzen der fiktiven Figuren bildet Ugrino den Horizont des schriftstellerischen Jahnnschen Universums. Aus dem Religionsprojekt wird ein festes und selbstgegründetes Zeichensystem, das die Kunst überdeutlich gegen die Realität abgrenzt, damit gegen Naturalismus, gegen jede veristische, illusionistische oder irgend widerspiegelnde Abbildung der Wirklichkeit abdichtet und ihren Anspruch, 'kultische' oder 'sakrale' Kunst zu sein, manifestiert. Ugrino stellt gewissermaßen die Bausteine, mit denen die literarischen Werke errichtet werden, das religiöse Gebäude und das Interieur. "Jahn", so Oskar Loerke schon 1921 in Apologie des 'Pastor Ephraim Magnus', "bemüht sich nicht um das Realistische oder

---

<sup>249</sup> Vgl. auch: Rüdiger Wagner, Archaische, pythagoreische und harmonikale Grundzüge in den Jugenddramen Hans Henny Jahnns. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht Bd.VII, Heft 3 und Heft 4 (1974); Rüdiger Wagner, Hans Henny Jahn, Der Revolutionär der Umkehr; Jürgen Egyptien, Der Baumeister imaginärer Welten. Zu Hans Henny Jahnns ästhetischem Denken und zur Struktur des 'Perrudja'. G,173-188

Impressionistische, nicht um das wiener oder pariser Drama, aber um seins. Sein Inventar ist daher weder Louis der Vierzehnte oder Fünfzehnte noch Telefon oder Tram. Sondern: Pyramiden, Dome, Orgeln, Bänke, Tische, Kerzen - Dinge, die ein Stück Ewigkeit und Endgültigkeit in sich haben."<sup>250</sup>

Diese Ausstattung der literarischen Werke mit Sakralzeichen bekundet zunächst eben die Intention auf Resakralisierung, die Jahn in der Literatur nicht weniger beabsichtigt als in Architektur oder Musik. Sakralzeichen werden sie bei Jahn nun aber, indem sie nicht selber das Heilige repräsentieren, wie der heilige Bau oder die heilige Zahl, sondern indem sie der sakralen Erfahrung den Rahmen geben und auf die sakrale Erfahrung *verweisen*. Wenn also etwa im 'Holzschiff' die Schiffsmannschaft in einer kollektiven Trance für wenige Augenblicke "*Tempel*" durch den Schiffsraum gleiten sieht, so *markiert* dieses auf Ugrino rückverweisende Bild vom Sakralbau eine Erfahrung des Heiligen, welche die Figuren des Romans gerade machen. Eine Erfahrung, *wie* sie auch oder traditioneller Weise im Tempel gemacht werden kann.

*Verweisen* heißt also: die Ugrinischen Zeichen, die in die literarischen Texte eingeschossen werden, sind mit der sakralen Erfahrung Ugrinischer Provenienz, aus der sie stammen und auf die sie hindeuten, nicht identisch; sie zeigen sie nur noch an. Die sakrale Erfahrung, die da in den literarischen Texten von den Protagonisten etwa des 'Holzschiffes' gemacht wird, ist denn auch von ganz anderer Art als die, welche die reale Religionsgründung Ugrinos vor Augen hatte, um *die großen Wirklichkeiten* wiederzugewinnen: eine halluzinatorische Imagination von Bordell und Verbrechen. Zwar zielen beide: Religionsgründung und Literatur bei Jahn auf eine Resakralisierung der Welt ab. Während aber Ugrino das erhabene Heilige visiert: die religiöse Ordnung, die harmonische Schöpfung, die kultische Feier der Gemeinschaft, die klösterliche Sozialität, die charismatische und genialische Führerschaft des Berufenen, die zahlengegründete Kosmologie der Kunst, und diese Ordnungen kirchenrechtlich zu verankern versucht, hält die Dichtung auf eben das Heilige zu, das Dank der Batailleschen Differenzierung und auf seinem Hintergrund nun als ein ganz anderes Heiliges bestimmt werden kann, nämlich als das abgespaltene, verfemte, undomestizierte, verbrecherische und gegen alle Macht revoltierende Sakrale; als das niedere Heterogene.

Diese Wende zum niedrigen Heterogenen, die sich in Jahnns Werk vollzieht, und nicht die partielle Übernahme, Verformung, Weiterentwicklung oder Beendigung des Expressionismus, die ja durchaus nachweisbar sind, begründet seine Ausnahmestellung in der deutschen Literatur; sie allein sprengt ihn aus dem literarhistorischen Kontext des Expressionismus heraus und läßt ihn in die Nähe zu den de Sade, Lautrémont,

---

<sup>250</sup> Oskar Loerke, Hanns Henny Jahn. In: Die Weltbühne, XVII.Jg.(1921), Nr.51, S.683

Apollinaire, Artaud und zum Surrealismus treten. Sind etwa für den Expressionisten Paul Kornfeld Kunstwerke "wie Predigten"<sup>251</sup>, und ist es sein Wunsch, deren "Worte und Töne mögen die Glockenschläge sein, die an Sonntagen die Menschen an sich und ihren Gott erinnern"<sup>252</sup>, so geht es Jahn in den literarischen Werken denn doch um eine gewalttätigere Erschütterung jenes stahlharten Gehäuses, in das nach Max Weber eben der Protestantismus den modernen Menschen eingeschlossen hat. So heißt es bereits am 10.7.1913 zur Arbeit am Christus-Roman: "*Bringe ich es aber fertig, so wird jedes Wort einem Hammerschlag gleichen.*" (BI,13) Hammerschlag statt Glockenschlag, das ist sein literarisches Konzept und verweist in seiner pointierten Formulierung auf andere Verwandtschaft denn den Expressionismus: Auf Kafkas berühmtes Wort etwa vom Axthieb, der ein Buch sein müsse für das gefrorene Meer in uns, auf Artauds Maxime, ein Brief müsse Vitriol sein, die jetzige Welt habe es nötig oder auf Buñuels Programm des Films als Aufruf zum Mord.<sup>253</sup> Kein Zufall also, daß Jahn Ende der Zwanziger Jahre Buñuels und Dalís 'L'âge d'or' und den 'Chien andalou' bewunderte, der Expressionismus aber im Rahmen seiner literarischen Reverenzen mit Ausnahme Barlachs keine Rolle spielte. Vielleicht signifikant für sein Verhältnis zur deutschen Literatur der expressionistischen Ära, daß er 1914 aus dem Dichter Wilhelm Schmidtbonn den Dramatiker "*Schmidt aus Bonn*" (FS,242) machte, dessen 'Verlorenen Sohn' er in der Reinhardt-Inszenierung gesehen hatte.

Eine literahistorische Einbettung Jahnns schiene mir, wenn überhaupt relevant, nur *ex negativo* möglich. Ansonsten tilgte sie das Skandalon, das Jahn augenblicks hervorrief, und verfehlte, was es doch zu begreifen gälte: das Widerspiel des imperativen und des niederen Heterogenen, die Kontradiktion von Religion und Literatur. Denn bei Jahn wird die Poesie exakt eben zu dem Ort, das erhabene Sakrale zu subvertieren und zu erniedrigen, damit aber das Projekt der Resakralisierung zu wahren, ohne doch die historische Form der Religion und die ihr implizite Verknüpfung mit der Macht oder gar, wie im Faschismus, mit dem Staat übernehmen zu müssen. Literatur ist überhaupt nichts anderes als die Möglichkeit, dem niederen Heterogenen einen (Schrift-) Raum zu geben. Das heißt aber, die Literatur verhält sich zur Autorität und zur Ordnung wie das Verbrechen zum Gesetz - eine Erkenntnis, die Jahn parallel zur konzeptuellen Ausarbeitung des imperativen Heterogenen, das Ugrino heißen sollte, im Norwegischen Exil im Prozeß des Schreibens machte. Während er architektonisch, organologisch und organisatorisch den Aufbau einer auf Erhabenheit ausgelegten Religion in die Wege leitet, trägt er *in der Literatur* komplementär und subversiv zugleich der Ambivalenz von

---

<sup>251</sup> Paul Kornfeld, Der beseelte und der psychologische Mensch. In: Paul Kornfeld, Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916-1932. Heidelberg 1977, S.34

<sup>252</sup> op.cit.

<sup>253</sup> Das Wort vom "Hammerschlag" bleibt für Jahn denn auch weiterhin virulent, und Willi Weismann wird in einem Brief vom 8.Mai 1948 Jahnns Maxime mit der Kafkas verwechseln. [SUB Hamburg]

*sacer* und *αγίος* Rechnung: dem Hohen wird das Niedrige, dem Heiligen das Verfluchte, dem Auserwählten der Verbrecher beiseite gestellt. Die Literatur ist das Verbrechen, dessen erhabenes (und ideologisches) Gegenstück die Religion darstellt.

Exakt mit diesem Schritt beginnt für Jahn die Literatur überhaupt erst. Erst wo die Literatur verbrecherisch wird, das Gesetz verstört, die Grenze überschritten, das Hohe erniedrigt wird, wird sie Literatur. Weil dieser Schritt für Jahn aber innerhalb seines eigenen Werkes mit dem 'Pastor Ephraim Magnus' getan ist, kann er (und diese Untersuchung) den Beginn seiner literarischen Arbeiten mit dem Abschluß seines späteren Kleistpreis-Dramas gleichsetzen. Der 'Pastor Ephraim Magnus' ist die Sonne, um die sich die Jahnnsche Himmels-, nein Höllenmechanik dreht. So heißt es am 21. Januar 1917 in dem Brief, der die Fertigstellung des 'Pastor Ephraim Magnus' anzeigt: *"Ich werde die seltsamsten Bücher schreiben. [...] Niemals sind mir die Werke anderer Dichter so klein erschienen als in dem Augenblick, da ich das Ungeheure meiner Werke übersehe, das erste revolutionäre geschaffen habe, ich meine nichts Staatsumstoßendes wie in meinen frühesten Dramen, die ich vor 5 oder 6 Jahren schrieb. Ich meine von jetzt an nur das Ungewöhnliche, wenn Du so willst, das Verbrecherische des Großen."* (BI,134)

Die Sonderstellung der Literatur, die in den erhabenen Rahmen der Ugrinischen Konzeption nicht einzupassen ist, hatte sich ja bereits in der Verfassungsschrift angedeutet: eine literarische Kanonisierung hatte es dort im Unterschied zu Architektur, Musik und Bildhauerei nicht gegeben. Literatur, so läßt sich in Umkehrung schließen, ist nicht kanonisierbar. Während der Baumeister Jahn spätestens mit der norddeutschen Backsteinbau-Spätgotik die Architekturgeschichte einhält, der Musikeditor Jahn zumindest in den frühen Jahren Bach zum letzten Rückzugsposten des Sakralen ernennt, stellt sich der Schriftsteller Jahn in die traditionslose Tradition der Moderne, die die Ästhetik des Häßlichen bereits passiert hat: Wedekind und Büchner, Marlowe und Brecht, Bernanos und Powys. Wie ein Siegel auf die weihrauchferne Verve der literarischen Wahlverwandtschaften steht das im Jahnnschen Werk mehrfach wiederholte und nur aus zwei Wörtern bestehende Joyce-Zitat: Rotzgrünes Meer. Später wird er dem Iren einmal attestieren, *"das Untere (Hervorhebung R.N.) und nach außen hin weniger auffällige der Gedanken und Empfindungen bevorzugt hinauszustellen"* (SI,688). Und von den kanonischen Meistern der Ugrino-Verfassung weiß der Schauspieler[!] in 'Ugrino und Ingrabanien' zu berichten: *"Marlow kam von den Dirnen, wenn er von der Qual sprach, und Rembrandt aus dem Bett seiner Dienstmagd, wenn er den Gekreuzigten oder einen geschlachteten Ochsen malte. - Rubens war immer geil und schmutzig."* (FS,1267) Palestrina wird exkommuniziert und die Parodiemessen, deren musikalische Themen sich aus der Volkskultur herleiteten und vom Tridentischen Konzil unterbunden wurden, werden wieder in ihr Recht eingesetzt. Selbst die Schrifträger der

literarischen Werke sprechen davon. Während die frühen Dramen in der letzten handschriftlichen Fassung stets auf Bütteln aufgezeichnet wurden und für die musikalischen Werke der ugrinischen Verlagsabteilung kein Papier und kein Schrifttyp aufwendig genug sein konnte, sind der 'Perrudja', 'Das Holzschiff' oder die 'Niederschrift' in Kontobüchern, Schulheften und Kochkladden notiert. Die Orgel, in den theoretischen Schriften zum zahlenbegründeten Spiegelbild des geordneten Sphärenklanges digniert, wird im Roman zum Instrument eines kosmischen Taumels umfunktionalisiert; ein urweltlicher Klang der Schreie und Lichter. Hier, im Raum der Literatur, ist die Orgel die *"riesenhafte Pansflöte [...], deren Klangpalette so unerschöpflich ist - die den verhaltenen Schrei der Trompeten hat und die Gewürze der Mixturen, den Taumel stählern klingender Aliquote und den atmenden Druck weittragender Flöten, das Summen der Insekten und das dumpfe Gebell wilder Tiere - deren Pfeifenwald Licht und Schatten mischen kann - deren Tonwölbung von Dämmerung zu Dämmerung reicht - die das heidnischste unter den Instrumenten ist und in den Kirchen zur Frömmigkeit bezähmt wird."* (FI,239) Es scheint mir kein Zufall, daß diese Evokation des nicht domestizierten Klanges auffällig derjenigen korrespondiert, die Artaud 1931 als Charakteristicum der balinesischen Musik herausgestellt hat. Deren Rhythmus nämlich, so Artaud, erwecke den Anschein, "als würden die kostbarsten Metalle in ihr zerstoßen, in der Wasserquellen gleichsam im Naturzustand hervorbrechen, vergrößerte Tonbewegungen von Insektenlitaneien durch die Pflanzen hindurch, in der man das Geräusch des Lichtes eingefangen glaubt"<sup>254</sup> und erinnere "an die Lichtung einer wimmelnden Landschaft, die sich gerade ins Chaos stürzen will"<sup>255</sup>. Heißt: Die Literatur Jahnn's gehorcht dem Dienst am traditionell erhabenen und *hohen* Heiligen nicht. Sie ist dem Schrei gewidmet, nicht dem Schweigen, dem Chaos, nicht der Ordnung. Die sakralen Zeichen werden verkehrt. "Für die Literatur", erkennt auch Elsbeth Wolffheim, "verzichtet die Verfassung auf Leitbilder, macht aber geltend, daß Dichtung als Verkündigung zu verstehen sei, sich im *Schrei* und in der *Gebärde tiefer Tragik* ausdrücken solle."<sup>256</sup>

Schon nur ein cursorischer Blick in die Formen- und Figurenwelt der literarischen Werke Jahnn's kann diese Umwertung, die die Schrift gegenüber dem Religionsprojekt ausspielt, verdeutlichen. Denn was geschähe in den Dramen vom 'Pastor Ephraim Magnus' bis zu den 'Trümmern des Gewissens' anderes, als aus der hierarchischen, offiziell rechtlich verankerten religiösen Gemeinschaft Ugrino eine komunitäre *société secrète* verschworener und gleichberechtigter, sich rückhaltlos verschwendender Jugendlicher zu machen? Was wären die Spielorte der Dramen: die Krypten und Keller, die Höhlen

---

<sup>254</sup> Antonin Artaud, Über das balinesische Theater. In: Anton Artaud, Das Theater und sein Double. München 1996, S.63

<sup>255</sup> Artaud, Das Theater und sein Double. S.68

<sup>256</sup> Elsbeth Wolffheim, Hans Henny Jahnn. S.54

und Absteigen anderes als eben die Elemente der Ugrinischen Sakralarchitektur, die erniedrigt sind und die Erfahrung des niedrigen Heiligen einräumen? Warum wäre sonst der Keller, in den sich in der 'Nacht aus Blei' Matthieu und Anders zurückziehen, als Remininszenz an eine "Dorfkirche" ausgezeichnet und doch zugleich von der "Hauptkloake" (SP,296) der Stadt umflossen, wenn es hier nicht um das *exkrementierte* Sakrale ginge? Was wären die debilen, verwundeten, von Krankheiten oder Müdigkeit gezeichneten Protagonisten anderes als die um jedes Heldentum gebrachten Nachkommen ihrer sakralen Ugrinischen Vorbilder? Der Künstler, so Jahnns, "wählt andere Helden als die klassische Literatur sie kennt. Geringe und schwache Existenzen. Er läßt Schwächlinge sich mühen, Kranke, die Sympathie des Publikums zu erwerben." (DI,954). Ihre Souveränität gewinnen Jahnns Protagonisten nicht in ihrer heroischen Apotheose, sondern in ihrer Depotenzierung, im Scheitern, in ihrer Hinfälligkeit. Sicher tritt Gustav Anias Horn, wie Marion Bönninghausen gezeigt hat, die Nachfolge der ugrinischen "Künder" an, "doch die 'Niederschrift' ist die genaue Nachzeichnung des Scheiterns [Herv. M.B.] Horns als Mensch und Künder."<sup>257</sup> Und endlich der Künstler selbst? "Er ist ein niedriger Mensch geworden." (DI,954) Die Spur des Heiligen findet sich in der Kunst auf der Gegenseite des institutionalisierten Glanzes.

Auch die Titelgebung der großen Romane verweist auf diese Destruktion der Erhabenheit: So wird der Titelheld des ersten, 1929 publizierten Prosawerkes 'Perrudja' zum einen und mit den berühmten Worten der vorgeschalteten "Inhaltsangabe" zu aller erst von seinem Heldentum befreit: er besitze viele Eigenschaften "eine ausgenommen, ein Held zu sein" (P,7). Und wenn Jahnns dann seinen Antihelden auf die Suche nach einer intimen Begegnung mit der Welt schickt und ihn diese Begegnung mit dem Vierbeiner Pferd machen läßt, dann läßt er dieses Pferd eine Stute sein. Das klingt zwar eigentümlich, begründet sich aber aus einer bewußten Grenzziehung gegen die Herkunft des Tieres als Begleiter imperativer Heterogenität, die Jahnns dem Hengst zuschreibt. Seinen schwachen Helden erfüllt das mit dezenter, aber klar begründeter Aversion: "Leisen Anstoß nahm er nur daran, daß die Historie die Namen so vieler Hengste überliefert, kaum aber eine Stute für wert befunden, daß ihr Name unsterblich würde. Die Kaiser, Könige, Herzoge und Fürsten hatten sich nur auf Hengsten reitend dargestellt." (P,78)<sup>258</sup> Geschichtsschreibung ist Geschichte unterm Blick machtvoller Souveränität. Umgekehrt der Roman. Deshalb hat Jahnns den Namen seines Protagonisten ethymologisch als "der zerrüttete Peter" (P,820) erklärt und damit den Zerfall des Heros

---

<sup>257</sup> Marion Bönninghausen, Rückzug aus der Moderne? Zum Kunstverständnis Hans Henny Jahnns. In: Juni, Magazin für Literatur&Politik. Heft 25(1996), S.65.

<sup>258</sup> Deshalb liest Perrudja die Geschichte vom Sassanidenkönig Khosro II. und seiner Stute Shabdez, die bereits in der Quelle und nicht erst in Jahnns Romanfassung weiblichen Geschlechtes ist, wie Kobbe behauptet (vgl. Mythos und Modernität, S.57; dazu Jahnns Quelle: Ernst Herzfeld, Am Tor von Asien. Berlin 1920, S.85). Stuten sind weiter die Pferde der Söhne Medeas, Manao Vinjes in der 'Armut' und Gustav Anias Horns in der 'Niederschrift'.

bezeichnet. Aber mehr noch. Bedenkt man nämlich, daß der Name 'Peter' vom griechischen πέτρος sich herleitet, vom 'Stein' oder 'Fels', so wird deutlich, daß dieser Roman bereits im Titel das solide Sakralfundament zu Sand werden läßt, auf dem sich die Glaubensgemeinde erheben sollte. Perrudja ist nicht der Stein, auf den sich eine Amts-Kirche bauen lassen wird. "*Ein Makel an meiner Substanz. Ein schwerer Baufehler am Turm meiner Seele*" (P,741; Hervorhbg. R.N.), so läßt Jahn ihn im zweiten Teil seines ersten Romans sich selbst dekonstruieren; und wenig später nochmals: "*Der Berg ist ausgehöhlt. Er ist von Schächten durchfurcht. Bauwerke, die keine Fundamente haben.*" (P,757)

Vielleicht ist auf diesem Hintergrund auch die Titelwahl des expansiven Herzstückes von 'Fluß ohne Ufer' zu verstehen. Denn zwar lehnt sich Jahn hier deutlich an Rilkes 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' und an Poe's 'Die Aufzeichnungen des Arthur Gordon Pym' an und mag in deren Spur geprägt worden sein. Aber auf dem Hintergrund Ugrinos wird doch die spezifische Wortwahl des Titel noch beredter. Denn während dort sich das religiöse Konzept über den penibel geordneten Verfassungsvorschriften erhebt, zeigt hier die *Überschrift* bereits die Perspektive an. Oder wollte man es als Zufall ansehen, daß das expansive Herzstück des *opus magnum* 'Die Niederschrift des Gustav Anias Horn' heißt? Und daß die quasi mönchische Seklusion, die den Schreibort des Erzählers ausmacht, durch den ununterbrochenen Regen gewährleistet wird, der ja auch vom Himmel *niederfällt*? Das Hohe muß erniedrigt werden, das ist das Movens der literarischen Werke Jahns vom ersten, Fragment gebliebenen Roman 'Ugrino und Ingrabanien', der noch ganz an Rilke angelehnt, aber doch fulminant mit dem Absturz der Ugrino-Welt beginnt - "*Ich habe auf dem Grunde meiner Seele eine Welt; aber es ist, als sei sie zertrümmert und zerschlagen, weil sie von hoch herabfiel. - Ich habe nicht einmal mehr den Zusammenhang der Gemäcker von Burgen und Schlössern, die ich meine; sie sind wie Teile, voneinander losgelöst*" (FS,1201; Hervorhbg. R.N.)<sup>259</sup> - bis hin zu den 'Trümmern des Gewissens'. Und zwar verweist die Anlage des Trilogie-Mittelteils, die 'Niederschrift' auf die heiligen Zahlen, insofern die Kapitel von 'November' bis 'November abermals' zwölf Monate durchlaufen und den Jahreszyklus schließen. Dennoch wird im selben Schrift- und Atemzug diese Anlage unterminiert: Der Zyklus wird um ein Geringes überschritten, tritt erneut in den Ausgangsmonat ein und schon mutiert die heilige Zwölf zur unheilvollen Dreizehn. Die Literatur spielt auf die Weltenharmonie und ihre klingende Zahlengesetze zwar an, auf denen Jahn seinen Orgelbau begründet, um doch in der sublimen Abweichung das Böse ins Spiel zu bringen, das er ihr als Specificum attestiert.

---

<sup>259</sup> Deutliche Replik auf den ästhetisch avanciertesten und 'schwarzen' Rilke, den des 'Malte Laurids Brigge'. Vgl.: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Hg. von Ernst Zinn. Bd.6, Frankfurt a.M. 1966, besonders S.729

Kurz: die Literatur ist im Ugrino-Projekt nicht lokalisiert. Das ist nicht nur metaphorisch, sondern auch buchstäblich zu verstehen. Unklarheit herrschte, wo denn in der topographischen Planung und Anlage der Kirchspiele die Literatur überhaupt ihren Platz finden sollte; von den anderen Künsten wurde sie im Lageplan der ersten Kultstätte sukzessive abgerückt. Das Theater, das Wort, die Sprache, darauf war bereits hingewiesen worden, wird aus dem Bereich des Ugrinischen Sakralen extegriert; sukzessive fällt der Theaterbau aus dem kultischen Bezirk des Kirchenspiels heraus. Und neben diesen Theaterbau, der für die dramatischen Festspiele vorgesehen gewesen sein dürfte, tritt nun noch ein zweiter, "*eine Art Variete-Cabaret-Bühne*" (BI,800), die das kultische Gebäude doubelt und das konservativ strenge Theaterkonzept Ugrinos unterminiert; denn gerade die niederen Bereiche der Unterhaltung waren ja in den Entwürfen kultischen Theaters programmatisch ausgeschlossen worden. Heißt: Gegen das architektonische, skulpturale, musikalische Sakral-Zentrum der Glaubensgemeinde ist das Drama, ja die Literatur überhaupt in der Peripherie angesiedelt. Jahn über seine ersten Werke in einer autobiographischen Skizze von 1918/19: "*In so kurzen abständen wie wenigen Wochen oder Monaten entstanden die widersprechendsten Werke: einfältige, glutheiße, zertrümmernde, aufbäumende. Kein Werk bildete einen wirklichen Pol.*" (SI,10) Einen Pol zu gründen, auf den die hilflose Vereinzelten sich geradezu magnetisch ausrichten könnten, war aber gerade das erklärte Ziel der 'Approbations-Urkunde' gewesen. Jahnns Literatur ist apolar. Sie feiert das Fest der Revolte, der Destruktion, des Verbrechens, das in der Ugrino-Verfassung zum Mausoleum, zum fixierten Interregnum, zur kultischen Weihe zentriert wird und erstarrt.

*Exkurs: Die Handschrift und die Vorschrift*

Dieses Verkehungsverhältnis der literarischen Schriften zu den Religions-Gründungstexten zeigt sich in den Ugrino-Schriften selbst noch einmal an, nämlich im Verhältnis der unpublizierten, verworfenen und für zu leicht oder zu schwer befundenen handschriftlich programmatischen Entwürfe zu den gedruckten und zur Pflichtlektüre für den Initianden erklärten offiziellen kanonischen Texten der 'Kleinen Veröffentlichungen'. Was hier zu einer Paragraphen-Schrift der Ordnung und zu einer geordneten Schrift druckreif gemacht wird, wird dort in einer geradezu halluzinatorischen, alogischen und bruchstückhaften Schreibweise dissoziiert. Selten tragen diese Texte einen Titel, oft brechen sie abrupt und unvollendet ab. Was auf der formalen Ebene festzustellen ist: die Volte gegen die Ordnung des gefügten Textes, das setzt sich auf der Inhaltsebene fort. Denn wie nirgends sonst formuliert Jahnn in den beispielenden und *ad acta* gelegten Entwürfen das Konzept der Religion als Transgression; sie dokumentieren, wie stark Jahnn die Resakralisierung jener Welt der Gewalt, der Erotik, des Todes, der schwarzen Lust verpflichtete, deren zumindest orgiastische Seite die Verfassungsschriften nahezu unsichtbar machen.

Insbesondere dem Text über 'Das philosophische und das symbolische Wort' kommt dabei, wie schon Ulrich Bitz feststellte, eine Schlüsselrolle zu. Denn hier erkennt Jahnn, daß die konventionelle Moral der bürgerlichen Gesellschaft nichts anderes ist als die Sistierung der Grenze; und daß diese Sistierung durch die traditionellen Religionen - gemeint ist das Christentum - religiös fixiert worden ist. Denn im Rahmen der christlichen Religion heißt die Überschreitung der Gebote Sünde. Sünde ist nichts anderes als die Grenze, die in keiner Weise mehr - in keinem Fest, in keinem Rausch und in keinem Ritus - überschritten werden darf. Die Sünde ist das *permanente* Verbot, das sich im imperativen 'Du sollst nicht' verfestigt. Jahnn: "*Der Verstoß gegen den Ethos heißt ethische Sünde, Sünde schlechthin. Von dieser Sünde sprechen die sogenannten entwickelten Religionen: Sie sagen: Du sollst nicht töten, Du sollst nicht stehlen, Du sollst nicht lästern, Du sollst nicht zornig werden. Ihre Forderung, wie auch immer sie heißen mag, ist eine Abstraktion, die zur Norm umgebogen wird.*" (SI,113)

Ziel dieser Sistierung des Verbots ist - und Jahnn ist auch hier ganz im Konsens mit Max Weber - das domestizierte Subjekt, das auf Selbstdisziplin eingeschworen wird. Die Welt als eine Quarantänestation, der Mensch als Haustier, Zivilisation als das, was Adorno und Horkheimer so unnachahmlich die 'Introversion des Opfers' genannt haben. Jahnn: "*Man stellte ihn unter den Schutz einer Zähmheit - aber man verbot ihm sein Erlebnis, sofern es jenseits der Norm lag. Seinen tiefinnerlichen Kult riß man aus. Brach er das Gesetz, erfrechte man sich, ihn zu vernichten. Man sagte: wir haben uns zähmen lassen, Du mußt es auch.*" (SI,114f.) Eine Domestikation, die nichts als die Beherrschung der Natur feiert

und in ihrem Beherrschungswahn doch nichts anderes tut, als der Natur die Natur auszutreiben und jeden Gesetzesbruch zu extirpieren. Ihr Ziel ist die Mortifikation der Welt; ein Prozeß, den Jahn deutlich erkennt: "*Der Ethos [...] ist ein Feind der Erscheinung, des Körpers, der Masse, ihre Gesetze sind ihm unangenehm, seine Sehnsucht ist letztlich das Nichts, das Nirwana, wo keine Bewegung, kein Ding, keine Kraft, keine Sehnsucht ist.*" (SI,114)

Aber das ist für den Jahn des Aufsatzes über 'Das philosophische und das symbolische Wort' nicht die ganze Welt. Es ist genauer eben nur die Welt, die durch das Verbot geschützt ist und die Überschreitung des Verbotes zum Anathema erklärt hat: eine durch und durch partikuläre Welt, die sich zum Ganzen aufgeworfen hat. Hinter ihr liegt nämlich eine "*Welt voll Blitz*" (SI,114), vor deren Aufregungen und Verstörungen es das auf Selbstbeherrschung und Produktivität ausgelegte "*Arbeitstier*" (FS,155) zu schützen gilt. Käme jene andere Welt ins Spiel, bräche der ganze Betrieb zusammen. Diese Blitzwelt aber ist die Welt der Kunst. Sie verhält sich zur Normalität wie der Tag, dem die Produktion gehört, zur Nacht, die fasziniert: "*Ich sehe die Nacht flammen und den Tag veröden*" (SI,115); wie der Alp zur Vernunft, wie die vernünftig begründbare Erkenntnis zur Offenbarung.

Die Erfahrung, die jenseits der domestiziert-rationalen Beziehung zur Welt liegt, ist eine Erfahrung, die Jahn mit den Chiffren Kontur, Gebärde, Rhythmus umreißt: eine ästhetisch vermittelte Erfahrung, die nun die Welt nicht ästhetisiert und auf dem Boden der vernünftig produzierten Dinge deren geheime Schönheit entdeckte, sondern eine Erfahrung, die verstört wird durch das, was der Domestikation schlechthin nicht gehorcht. Dieses Andere, das die Welt nicht als Produktionsbetrieb und Abfallhalde sieht, ist aber nicht nur die Welt der älteren und sakralen Gesetze, die Ugrino kanonisieren will, sondern eine Welt, die das Subjekt aus sich her austreibt, es ent-setzt. Das Andere der Vernunft ist mit der gewaltsamen Dekontrollierung des Subjektes assoziiert. Der sedidativen Ruhigstellung der Welt muß deshalb der, so erkennt Jahn, der sie in dieses ganz Andere überschreiten will, als Propagator der Gewalt erscheinen. Was sich nicht partikular bescheidet, wird verfemt. Deshalb steht der Künstler auf dem Boden des Bösen. Das Recht liegt stets auf der Seite des "zwanglosen Zwang des besseren Argumentes", wie Habermas sagt. "*Man bekämpfte ihn mit den philosophischen Worten eines Ethos, die vor ihm keine Gültigkeit hatten. Und ein scheinbares Recht bestand, weil er die offenbare Gemeinheit zu schützen schien, ein Scheusal, animalisches Geschehen zu rechtfertigen schien, die Grausamkeit als Ding an sich proklamierte, die Seele, die er beweisen wollte, zu verschleißen schien.*" (SI,116) Literatur ist Gesetzesübertretung. Sie ist definitiv im Unrecht. Sie ist der Grausamkeit verwandt: Einstieg, Tor in eine Welt der Deregulation.

Endlich läßt Jahnn keinen Zweifel daran, daß nicht nur das Anathema über die *vita violenta* aufzuheben ist, sondern radikal umgewertet werden muß. Er stellt klar, daß er *nur* in der Welt der Gewalt und der Erregung wieder den Zugang zu einer intimen Beziehung des Subjektes zur Welt findet. Nur wo die (ästhetisch vermittelte) Gewalt wieder zu ihrem Recht kommt, tritt die Welt aus dem Zustand der Beherrschung zurück in den der Ganzheit. Deshalb heißt ihm das, was der Vernunft nur Irrsinn, der Religion Sünde, dem Gesetz Verbrechen bedeutet, die "*Welt der Höhern Einheit*" (SI,117); nur hier kann das Subjekt aus dem Bann der Rationalität, aus seiner Vernunftverfangenheit und Moralumzäunung heraustreten, die Welt nicht mehr auf Steinbruch und Materiallager reduzieren, sondern zu ihr in Kommunikation treten. Nur hier begegnet der Andere, die Kreatur, der Stein nicht länger als Objekt, sondern als DU, als Kommunikation: "*Und siehe, da werden nicht Menschen nur, die Tiere, die Dinge selbst zum Du.*" (SI,116) Diese Kommunikation ist aber nur in einer violenten Kommunikation zu gewinnen: eine Kommunikation, die die Vorherrschaft der Vernunft bricht und *deshalb* ohne Gewalt nicht auskommt. Das Buch, das dieser Kommunikation gerecht wird, ist bei Jahnn nicht nur ein gewalttätiges Buch, sondern auch ein Buch der Gewalt; an ihr entzündet sich der Geist, der sich überschreitet. Ist aber die unterkühlte Rationalität überschritten, gelten auch die Stigmata nicht mehr, die sie der Gewalt anhaftet. Auch und besonders deshalb kann Jahnn auf dem Hintergrund Batailles gelesen werden: weil die Überschreitung das, was der Vernunft böse und für's Subjekt mit der Angst verknüpft ist, eine intime Welt bedeutet, die den Menschen mit den *großen Wirklichkeiten* in Kommunikation bringt. "*In jener Welt der Höhern Einheit, in dem es ein Wissen um die Kräfte gibt, nicht nur ein sinnloses Vergewaltigen, da ist jener ästhetische Greuel vermieden, da herrscht sündlosigkeit trotz Mord und Ehebruch, trotz tiefer Verfehlungen gegen einen Vereinsamten Ethos. Da wird die Welt, tief und bloß und dunkel. Die Hand schämt sich nicht, das Letzte zu ertasten. Schreie, Tränen, Sterben und Tod! In dieser Welt werden Tiere und Menschen geschlachtet - nicht aber vergewaltigt.*" (SI,117) Diese Welt der intimen Kommunikation mit dem Sein ist für Jahnn aber nur in der Kunst wiederzufinden: in dem Selbstverlust des Subjekts, den sie erlaubt. Und er wird diese Kommunikation aufteilen: in die der *Regel*, die ihm Architektur und Orgel versprechen, und in die der *Gewalt*, die er in der Literatur zur Sprache bringen wird. Nur in der Literatur wird der violente Zugang zur Intimität der Welt gefeiert. Dieser Perspektive gibt Jahnn in den verworfenen Manuskripten Raum; in den Publikationen werden sie von der Ordnungsmacht (der Religion, der Organisation, der Sprache) eingeholt und unsichtbar. So verhält sich die Handschrift zum Druck wie die Literatur zur Religionsgründung Ugrinos.

## IV

Jahnn hat diese divergente Bestimmung des Heterogenen in den kanonisierten Künsten insbesondere von Orgelbau und Architektur einerseits, in der Literatur andererseits zusehends explizit gemacht - selbst wenn er immer wieder versuchte, das imperative Heilige der kanonisierten Ugrino-Künste mit dem niederen Heterogenen der Literatur essayistisch zu kollationieren.<sup>260</sup> Das läßt sich fast allen autobiographischen Äußerungen, die mit der endgültigen Inauguration des Schriftstellers Jahnn durch die Publikation des 'Perrudja' 1929 in großer Zahl einsetzen, ebenso ablesen, wie es sich in den programmatischen Essays und Vorträgen der dreißiger Jahre abzeichnet. Daß diese Vorträge, denen es explizit um den Versuch einer poetologischen Selbstbestimmung zu tun ist, in dem Maße zunehmen, wie die architektonischen und organologischen Schriften abklingen, mag ein weiterer Hinweis darauf sein, daß es sich hier um zweierlei Optik handelt; und daß Jahnn desto mehr den Imperativ aufs Hohe von Bauwerk und Sakralmusik hintanstellte, je mehr ihm bewußt wurde, was seine Literatur von allen anderen Künsten gerade abhob.

In diesen Aufsätzen, Interviews und Reden nämlich propagiert Jahnn zwar auf der einen Seite immer wieder die nun an die Stelle der "sakralen Zahlen" getretene Harmonik Hans Kaysers, die Identität von Mikrokosmos und Makrokosmos, die Harmonie der Welten, die Übereinstimmung der Naturformen von Seestern und Kristall mit denen der Architektur und der Orgel qua Zahlengesetz und Zahlenordnung als Ziel aller Kunst, um zugleich aber seine *schriftstellerische* Genese als eine Form des "Abirrens" zu deklarieren: Der Dichter müsse bereit sein, "*auch das Abirren zu bejahen*" (SI,771) und die Welt auch da verherrlichen, wo "*sie Erscheinungsformen heraufbeschwört, die ins Tragische abirren*" (SI,793).<sup>261</sup> Literatur ist ihm exakt die Kunst, die zwar auch die Verzauberung<sup>262</sup> der Welt zum Ziel hat, gleichwohl dieses Ziel nicht in paradiesischen Gefilden sucht. Es ist das Sakrale, das von den institutionalisierten Religionen verworfen wird, das verworfene Sakrale. Deshalb, weil er das niedrige Heterogene zur Sprache bringen soll, schämt sich der Dichter "*keines Wortes und keiner Enthüllung, denn er hat kennengelernt, daß auch in der Abirrung noch im Menschen ein göttlicher Funke ist, was in seltsamer Weise die Religionsgemeinschaften bestreiten.*" (DI,932) Die Kunst ist luziferisch: himmlisch im Aufstand gegen den Himmel. "*Ich entdeckte sozusagen den Baphomet, den Gott, der nicht nur in den Himmeln, der auch im Abirren.*" (SI,591) Zwar weichen *beide* Konzepte: das des Erhabenen und das der luziferischen Literatur, von der Normalvernunft ab. Aber Jahnn läßt doch keinen Zweifel daran, daß seine

<sup>260</sup> Besonders in: Orgelbauer bin ich auch (SI,578-582) von 1927 und fast gleichlautend im Brief an Erwin Zillinger vom 14. Oktober 1926 [SUB Hamburg]

<sup>261</sup> Vgl. auch: DI,922;927;953

<sup>262</sup> Vgl. DI,927;955

harmonistische und harmonikale Forschung vom Kristall zu den Sphärenklängen ganz anders geartet ist als die Kunst des "Fabulierens", selbst wenn er auch hier wieder ganz unstatthaft beide Formen des Heterogenen unter den Fittichen der Dichtung zu vereinen behauptet: *"Die Aufgabe des Dichters ist seit den Anfängen dieser Kunst stets die gleiche geblieben. Eine höchst gefährliche: für die Allgemeinheit und für den, der sie ausübt. Sie hat immer die gleichen sich widersprechenden Triebkräfte besessen: Formwille und Variantenbedürfnis, den harmonischen Aufbau, der an Kristalle erinnert, etwas langsames und konservatives, fast einfältiges - und die Feuerfackel der Auflehnung, der Revolution, die Sucht, das Weltbild zu verändern, zu fabulieren."* (SI,669) Fabulieren heißt revoltieren, nicht aufbauen. 1953 nochmals: *"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."* (SII,376; Hervorhebung Jahnn)

Noch deutlicher wird das, wenn man mitbedenkt, daß Jahnn den Begriff des konservativen "Formwillens" auch durch den Terminus des "Rhythmus" übersetzt: klarer Verweis auf die Architektur und ihre Urbaurhythmen, die in ihren beharrlichen Proportionen den Weltengesang repräsentieren; klarer Hinweis auf die Orgel, die nach harmonikalen Gesetzen erbaut wird. Von diesem Reich der Harmonik, des Rhythmus und der Zahl aber wird an anderer Stelle und in aller Deutlichkeit festgehalten: *"Gewiß macht die Zahl das Vollkommene, das Beharrliche und Konservative aus."* (SI,799) Die Ugrinischen Künste sind samt und sonders diesem konservativen Erhabenen verpflichtet. Und dieses Konservative ist das übermächtig und verfügend Heilige, das Jahnn nicht nur Rhythmus oder Formwille, sondern schließlich als eine Art ewiger Wiederkehr auch Schicksal nennen wird. Der Gang der Gestirne ist das Gesetz der Musik; in den ostinaten Formen von Kanon und Passacaglia findet dieses Gesetz seine adäquate Form.

Anders die Literatur. Sie schreibt Jahnn nun dem Variantenbedürfnis der Schöpfung zu. Literatur ist für das da, was durch nichts zu rechtfertigen ist als durch seine Abweichung. Sie ist jenes Ferment, das im immergleichen Ablauf einer göttlich-ewigen Wiederkehr die Aufruhr hervortreibt, *"zu neuen Taten, zu den Revolutionen, den Normverletzungen, den Abirrungen"* führt und deshalb dem Konvolut von Bürokratie, Staat und Religion *"das Böse an sich"* (SI,799) bedeutet. Literatur ist nicht die Apotheose der göttlichen Ordnung noch der gesellschaftlichen Stabilität, sondern Statthalter der Revolte und der Passionen; Zuflucht nicht den Imbecilen, die sich in die Religion einschicken, sondern Hort der *outlaws* und Rebellen, die nicht einzupassen sind. *"Dichtkunst: die irdischste der Künste, die menschlichste, anspruchloseste, ungebändigste, fortgetrieben in die Zeit hinein, mehr und mehr verjagt vom göttlichen Ausgangspunkt; die Zuflucht der Ketzer, Mißhandelten, Empörer, Rasenden, mehr eine zornige Waffe als milde Trösterin, mehr Zerstörerin als Freundin der Ruhe"* (DI,920). Wenn Jahnn von seiner Medea-Figur apologetisch spricht,

verweist er denn auch nicht auf den Formwillen, sondern auf die "*größtmögliche Variation*" (DI,957), zu der es seine Heldin von Natur aus treibe. Nur so, über das Böse, über die Verletzung der Normen, über das Verbrechen stellt die Kunst den intimen Kontakt zur Welt wieder her. Denn das Variantenbedürfnis, so der Kommentator Lif in der 'Straßenecke', ist "*das zweite, oft gescholtene Kind des höchsten Herrn, das der Harmonie die Langeweile zerschlägt.*" (DII,56) Wer diese Differenzierung übersieht, stimmt über ein Werk augenblicks das *Te deum* an und situiert es eben in jenen himmlischen Gefilden, die der Literatur niedriger Heterogenität antipodisch ist. Denn für Jahnn muß "*die lebendige Kunst in diesem Sinne böse sein, verbreiternd, vertiefend, verdeutlichend, abwandelnd, modern, unsittlich, frech. Und sie wird Kunst heißen, solange sie das (scheinbar) Verbrecherische einzufügen versteht in das Gesetz der Verklärung, das dem vollkommenen Gesang zustrebt.*" (SI,799) Daß mit diesem Postulat einer Kunst des Verbrechens nicht Architektur, Orgelbau, gar Religionsgründung gemeint sind, ist auf dem Hintergrund Ugrinos evident. Denn der "*Gang der Welt*", wo er zum sprachlichen Kunstwerk wird, "*vollzieht sich nicht in hymnischen Gesängen*" (DI,950). Es ist die Literatur und nur die Literatur, die die Aufgabe, ja sogar die "*Pflicht*" hat, "*das Abwegige zum Weg zu machen.*" (SI,799) So ist die Literatur paradox definiert: Sie ist nicht affirmativ, weil sie böse ist; sie ist aber auch nicht böse, weil sie doch die Intimität des Seins gerade in dem feiert, was nicht affirmiert werden kann. Michel Foucault<sup>263</sup> hat diese paradoxe Erfahrung einer nicht-affirmativen Bejahung, die hier die Literatur einnehmen soll, mit einem nun bereits bekannten Begriff belegt: Transgression.

---

<sup>263</sup> Michel Foucault, Zum Begriff der Übertretung [Préface à la transgression]. In: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M.1988, S.69-90

"Und nun marschieren die Beispiele."

Hans Henny Jahnn über André Gide's 'Corydon'

D "Die erste Tat in dieser Richtung war der 'Pastor Ephraim Magnus'"<sup>264</sup>

I

Liest man Jahnns erstes publiziertes Drama also auf dem Hintergrund ugrinischer und christlicher Religion, sind unschwer die zahlreichen sakralen Elemente segmentierbar, die das Werk durchziehen und seinen kultischen Anspruch signalisieren. Das Szenario geht auf Religion, und zwar schon mit dem Titel des Werkes. Denn deutlicher ist die Option aufs Sakrale ja nicht mehr zu manifestieren, als daß dem titelgebende Protagonisten sein kirchlicher Beruf bereits in der Überschrift vorgeschrieben ist: *Pastor Ephraim Magnus*, entstanden 1916/1917, publiziert 1919, mit dem Kleistpreis ausgezeichnet von Oskar Loerke 1920 (DI,5-182).

Glaubensfragen stehen denn auch im Mittelpunkt des ganzen Stückes, das eine Handlung im traditionellen Sinne, schon gar einen Plot nicht kennt. Hier wird keine fiktive Geschichte erzählt, sondern letzten theologischen Fragen am eigenen Körper und in ausufernden Reflexionen und Meditationen nachgegangen. Schon die erste Szene zeigt den alten Pastor Magnus im geradezu kierkegaardschen Hader mit seinem Leben und seinem Gott, und sein letztes Begehrt geht auf eine Predigt, die er seinen drei Kindern - Johanna, Jakob und Ephraim - halten möchte. Folgt eine Exegese der Passionsgeschichte Christi, die nichts Geringeres als die thematische Leitlinie des Stückes vorgibt und seine strukturelle Anlage antizipiert.

Diesen Hang zum religiösen Beruf hat der alte Magnus vor allem an seinen Erstgeborenen weitergegeben, eben den Titelhelden des Stückes. Von ihm erfahren wir in der dritten Szene des ersten Aktes, daß er bereits ein Theologiestudium unter Vorbehalten absolviert hat, ist doch "*Pastor sein kein eigentlicher Beruf. Es ist soviel Nichtstun dabei, soviel Händefalten ohne Werk.*" (56)<sup>265</sup> Und während er *coram publico* noch an der Berufung zweifelt, entwickelt er sich doch hinter der Bühne zum charismatischen Prediger, dem die Gläubigen nur so zuströmen (126). Überhaupt ist vom Auslegen und Verkünden der religiösen Botschaft ununterbrochen die Rede<sup>266</sup>, und wie der alte Magnus gleich zu Beginn den Wunsch hat: "*Ich will predigen, ich will aus mir schreien, was ich weiß und was in mir ist*" (11), so verabschiedet sich der Sohn und Titelheld in seiner letzten Replik - und in der vorletzten des ganzen Dramas - mit den Worten: "*Hör, die Orgel tönt. Ich muß jetzt predigen.*" (182) Sakralität ist Trumpf.

Dank dieser sakralen Wortmacht nämlich erhält Ephraim im Finale des Stückes von Superintendent und Synode - wir befinden uns also im kirchenrechtlichen Rahmen einer

<sup>264</sup> G,110

<sup>265</sup> Die Zitate des jeweils in der Interpretation stehenden Werkes werden ohne Siegelabkürzung vermerkt.

<sup>266</sup> Vgl.:S.11,12,13-15,56,57,82,91,92,93,100,113,119,130,133,146,166,172,174,180

protestantischen Einrichtung - die Planung und Durchführung eines Kapellenneubaus angetragen, die ohne sein verbales Engagement nicht zu finanzieren wäre. Ephraim gewährt seine Mitarbeit unter der Bedingung, daß hier nun nicht mehr nach rein christlichen, sondern explizit ugrinischen Grundsätzen gebaut und also im Rahmen der traditionellen Kirche einem neuen Glauben sein bauwerkliches Symbol geschaffen werden kann. Kein Wunder, daß das Stück bereits im Theaterspielplan Ugrinos seinen festen Platz gefunden hatte.<sup>267</sup>

Sind so die Figuren schon einzeln in Beziehung zu religiösen Aufgaben definiert - Johanna ist zumindest in der Lage, die Orgel zu traktieren; nur Jakob ist kein Kirchenamt zugeschrieben -, so wird man in dieser Perspektive auch ihre Zusammenfassung zur *Familie* verstehen, zu der Jahnn schon in den dramatischen Vorläufern 'Familie Jakobsen', 'Hans Heinrich', 'Anne Wolter' nicht weniger als in nachfolgenden Stücken 'Der Arzt, sein Weib, sein Sohn', 'Der gestohlene Gott' und 'Medea' seine Protagonisten zusammenfaßt. Denn Ferdinand Tönnies, darauf war bereits verwiesen worden, verstand ja die familiäre soziale Beziehung als Gegenbild zur additiven Summation der Menschen in der modernen Nutzensgesellschaft und beschrieb sie als Paradigma religiöser Interaktion schlechthin. Wie ja auch umgekehrt viele Religionen die Beziehungen ihrer Mitglieder mit der Terminologie von Verwandtschaftsverhältnissen bezeichnen. Untereinander sind sie sich Brüder und Schwestern, die Mystagogen heißen Pate, Gott und Göttin Vater und Mutter. So ist es in der Logik der Sache, den ja auch von Ugrino zentralisierten Wunsch nach neuen, intimen und intensiven sozialen Beziehungen im Rahmen des kultischen Dramas in Verwandtschaftsverhältnissen zu figurieren.

Ist schon das Personal familiar, beruflich und konfessionell an die Religion gebunden, so erstaunt es kaum, daß dem auch die Spielorte des Dramas entsprechen. Vierzehn der sechzehn Szenen sind schlicht Sakralräume oder befinden sich in deren unmittelbarer Umgebung: im ersten Akt spielt die erste Szene im Schlafzimmer des Pfarrhauses, die Szenen 2-4 in dessen hinterer Halle; im zweiten Teil wird in neun der zwölf Szenen die 'Sakristei des Doms' zum Bühnenraum, unterbrochen nur von der in Büchnerschem Stil eingestreuten Revue vorüberziehender Personenpaare im 'Kreuzgang am Dom' und in den zwei Szenen 'Straße, Nacht' und 'Gerichtssaal'. Die Grundrisse der Spielorte 'Sakristei', 'Kreuzgang' und 'Straße' hat Jahnn eigenhändig skizziert; stilisiert wurden sie der Erstausgabe beigelegt.

Abgestimmt auf den sakralen Rahmen ist auch das Interieur des Stückes: Kerzen dienen als einzige Lichtquelle, ein Altar steht in der Sakristei, eine Bibliothek mit Büchern aus der Kirchengeschichte bildet den Fundus für Exempel aus der Welt des Glaubens. Glocken sind zu hören, die Orgel ertönt. Ja, Jahnn läßt es sich nicht entgehen, sowohl

---

<sup>267</sup> Laut Spielplan in einem zweiwöchentlichen (Fest?-)Zyklus am letzten Donnerstag und Sonntag. S. Sebastian Schulin (Hg.), >Der gestohlene Gott<. o.S.

Komponist als auch Komposition - gespielt wird die Bearbeitung des Vivaldi-Konzertes E-Dur des Ugrino-Kanonikers Johann Sebastian Bach -, und gar noch die recht eigentümliche, düster-fahle Registrierung (116) des Orgelwerkes in der Regieanweisung zu verzeichnen. Das ganze Ambiente atmet Kirchengeschichte, von den Mauern bis zu Stuhl und Leuchter: *"Dies nämlich ist ein altes Haus, und mancher Bischof wohnte drin, und mancher beleibte Chorherr saß auf eben dieser Bank. Auch die Leuchter an den Wänden sind von altem guten Kupfer"* (27). Und an der Patina der Dinge entzündet sich die Phantasie der Akteure: *"Jakob: Glaub, ich weiß viel schöne Märchen, die ich schlafend träumend von dem Leder jenes Möbels zugeraunt erhalten habe."* (27)

Kirchengut alludiert auch die Sprache des Dramas selbst. Nicht nur, daß sich die Figuren des Stückes immer wieder auf die alttestamentarischen Propheten berufen, die Passionsgeschichte bedenken, aus dem Evangelium des Johannes und aus den Büchern Mose zitieren - das liegt ja gewissermaßen in ihrem Beruf -, zuweilen hat Jahnn noch ihre Wortwahl, ja sogar deren phonetische Selektion und Anordnung sakral begründet. In einem späten Kommentar weist er selbst an der ersten Replik aus der letzten Szene des 'Pastor' auf die religiöse Allusion hin, die sich dort verbirgt. Ephraim imaginiert da zukünftige Welt, in der Natur, Mensch, ja noch die Gedanken selbst eine Art universalen Kälteschockes erlitten haben und schließt adversativ an: *"Doch wird es Liebende geben, die außen bleiben und nichts fühlen wie die Blumen unterm Schnee - die ihre Hände halten und sich küssen und von Hochzeit reden wohl durch die halbe bleiche kalte Nacht."* (178) Genau diese Worte kommentiert Jahnn nun in seinem Züricher Vortrag 'So oder so' von 1950: *"Freilich, eine leichte Persiflage eines Korals ist dem kristlich erzogenen Knaben beigegeben. Aber auch: die >halbe Nacht< wurde, damit am Erhabenen der Absicht nicht gezweifelt werden könnte, instrumentiert: HALB, BLEICH, KALT."* (SII,94) Und wie im Religionsprojekt selber dient das Erbe sakraler Rede hier - Jahnn sagt es selbst - der Erhabenheit.

Schließlich ist das Begehren der Figuren, das die Handlung thematisch treibt, selbst ein religiöses; sie suchen nach einem Zeichen, das zwischen der uneinsehbaren Göttlichkeit Gottes und seiner irdischen Schöpfung einen Bezug, ein sinnvolles und sichtbares Band knüpft (83). Dieses Band ist für Ephraim am Ende eben mit dem Ugrinischen Sakralbau gefunden; eine Erlösungsvision, die Jahnn unverbunden, als eine Art höhere Eingebung seines Protagonisten, zunächst sporadisch und dann in immer kürzeren Abständen in den Text einschießt. *"Es grenzt an der Frage: <Welches ist der Himmel?> | Manchmal möchte ich antworten: Es ist ein weiter Dom, auf dessen Lettner Engel singen, und dessen Orgel tönt, und unter dessen matten, in Stein gebrochenen, spitzbogigen Fenstern in Marmor gehauene nackte Knaben stehn. Und wieder gibt es Licht an den Wänden - und andre Dinge. Und ringsherum ist Nacht."* (116)<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Vgl. S.83,85,116,142,150,155,163,171-183

Summiert man derart die Verweise des Dramas auf sakrale Traditionen, könnte man den Eindruck bekommen, hier habe Jahn ein Werk verfaßt, das eher den im Erscheinungsjahr des 'Pastor' 1919 gegründeten Bühnenvolksbund und dessen höchst konservatives, christlich-nationales Bühnenerneuerungsprogramm hätte interessieren müssen als die postexpressionistische Avantgarde, als Brecht und Bronnen, Loerke und Döblin. Und es ist sicher eine reizvolle Überlegung, sich Jahns Erstling neben Stücken wie Dietzschmidts 'Die St.Jakobsfahrt', neben 'Regiswindis', den 'Nächten des Bruders Vitalis' oder Otto Brues' 'Propheten von Lochau' vorzustellen. Ein christlich-ugrinisches Mysterienspiel, dessen erhofften finanziellen Erfolg der Autor denn auch schon 1917 in einen zukünftigen Kirchenbau der Glaubensgemeinde zu investieren versprach.<sup>269</sup> Ja, kombinierte man die solchermaßen segmentierten traditionellen und/oder ugrinischen Sakralzeichen, wie sie die Figuren, die Spielorte, das Dekor, die Rede, den Handlungs- und Reflexionsraum bestimmen, dann wäre der 'Pastor Ephraim Magnus' mit seinem Interieur von religiösen Amtsträgern, von Kirchenmusik und -requisit, von Sakralbau und -sprache am Ende die theatrale Einlösung jenes Interregnums-Szenarios, welches die Ugrino-Verfassung imaginierte: *"In den Hallen der Kirchen ertönen die vieltausendjährigen Kanzone Buxtehudes, die Knaben singen Bachs Kantaten und Palestrinas Madrigale, das Licht der Fenster verblaßt nicht, die Nähe des Raums, das Symbol des bereits Gewußten und daraus Geschaffenen bleibt."* (SI,83) Eine Art Bühnenweihfestspiel anno 1919.

## II

Aber da war denn doch das Buch vor, das alle Gott- und Architekturseligkeit unterlief und das ugrinische Sakral-Finale als *salto mortale* in die Kirchenwelt denunzierte. Eine "klägliche Ausflucht"<sup>270</sup> nannte Julius Bab die Baumeister-Vision und den "Ausklang in selige Musik"<sup>271</sup>, den der Klappentext versprochen hatte. Und was es da tatsächlich zu lesen gab, löste keine Elevationen aus, sondern das pure Entsetzen. So konstatierte Franz Servaes: "Die untersten Qualen des physischen Menschen mit unmittelbarer Vehemenz ins Seelische übertragen und mit grotesker Mystik ins Religiös-Visionäre gesteigert, das war allerdings ein dichterischer Ausblick, wie er noch nicht geboten war."<sup>272</sup> Oskar Loerke, der mit der Verleihung des Kleistpreises an Jahn selbst mit in die Schußlinie der

<sup>269</sup> "Noch eins, sollte der Pastor Ephraim Magnus mir Geld einbringen, so wird es zum Bau der dazugehörigen, das heißt dabei gewordenen Kirche verwendet." Jahn an Friedrich Lorenz Jürgensen, 14.Januar 1917 (BI,128)

<sup>270</sup> Julius Bab, Unterwelt. In: Die Weltbühne. XVII.Jg, Nr.24 (1921), S.653

<sup>271</sup> Cit. nach Julius Bab, Unterwelt. S.653

<sup>272</sup> Franz Servaes, Pastor Ephraim Magnus (Berliner Lokal-Anzeiger, 25.8.1923). In: Günther Rühle, Theater für die Republik 1917-1933. Frankfurt a.M. 1967, S.472

Kritik geraten war, gab auf die grundsätzliche Anfrage einer Rezension, ob es denn ein schrecklicheres Werk in der Literaturgeschichte gäbe als dieses, zu, auch ihm sei keines bekannt.<sup>273</sup> Julius Bab konfiszierte das Drama, das er nur "mit Grauen und unter Qualen, in einer durch Monate gezogenen Bemühung, nur in kleinsten Absätzen auszulesen vermochte"<sup>274</sup>, bekanntlich für einen imaginären Giftschränk der Menschheit und erhoffte sich von seiner eigenen Kritik eine Art ultimativen Exorzismus': "Dennoch muß von diesem Buch einmal die Rede sein. Ein Mal - und dann, wenn irgend möglich, nie wieder. Denn allerdings liegt hier ein Dokument der Menschheitsgeschichte vor, das schwerlich seinesgleichen hat."<sup>275</sup> Dieser Tenor zieht sich in immer größeren Schattierungen durch alle Rezensionen hindurch bis hin zu Edgar Gross' Wort vom "preisgekrönten Erotomanendrama", das mit Ausnahme eines Exemplars, das in eine pornographische Sammlung einzugehen habe, vernichtet werden solle.<sup>276</sup> Oder, in der Fassung von Jules Janin: "So ist es schon ein fürchterliche Strafe für den Unseligen, der seine Augen und sein Herz mit der grauenvollen Lektüre besudelt, wenn er sich von den traurigen Phantomen verfolgt sieht und scheu, gebannt und stumm den Schauerszenen beiwohnt, ohne sich anders rächen zu können, als daß er das Buch zerreißt oder ins Feuer wirft. Glaubt mir, wer ihr auch sein mögt: Rührt dieses Buch nicht an, ihr würdet mit eigenen Händen euren Schlaf töten, euren süßen Schlaf, den täglichen Tod des Lebens, wie Macbeth sagt..."<sup>277</sup> Nur, daß diese Kritik nicht Jahnns Pastorendrama galt, sondern de Sades 'Justine' und bereits 1834 verfaßt worden ist. Eine Homonymie in der Art der Rezeption, die auf eine tiefere Wahlverwandtschaft verweist: Denn Jahnns brach in den späten Expressionismus der Weimarer Republik ein wie der göttliche Marquis in die erotische Hygieneliteratur des 18. Jahrhunderts oder Antonin Artaud in die surrealistische Bilderseligkeit der Bretonen: als ihr Dämon. Sein Buch provoziert, wie das Werk de Sades, offensichtlich nur einen Wunsch: Nie wieder mit ihm in Berührung zu kommen. Es entstammt, mit anderen Worten, nicht dem erhabenen Sakralen, sondern dem niederen Heterogenen. Diese Umkehrung und nicht die Negierung des Sakralen, die der 'Pastor' vollzieht, hat Jahnns zu Zeiten seiner Bornholmer Jahre gerade an der Rezeption seines Erstlings durch Julius Bab nochmals in aller Deutlichkeit unterstrichen, wenn er über den berühmten Kritiker schreibt: "*Er sah Gott nur in der einen Hälfte der Schöpfung, auf der Seite des Lichtes, sagen wir des Anstandes, im Garten der Schönheit,*

---

<sup>273</sup> 1925 erinnert sich Loerke noch deutlich an sein erstes Leseerlebnis: "Ihr Magnus hat mich als das Erste, was ich von ihnen kennen lernte, fast zerschmettert. Wochenlang ging ich wie mit gelähmten Gliedern, im Inneren ein ungeheures Feuer." Oskar Loerke an Jahnns, 11. Dezember 1925 [SUB Hamburg]

<sup>274</sup> Julius Bab, *Unterwelt*. S. 650

<sup>275</sup> Julius Bab, *Unterwelt*. S. 650

<sup>276</sup> Cit. nach Thomas Freeman, Hans Henny Jahnns. S. 166

<sup>277</sup> Jules Janin, *Le Marquis des Sade*. Zit.nach: Octavio Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [recte: *Das Fleisch, der Tod und der Teufel in der romantischen Literatur*]. (1930) München 1994, 4. Aufl., S. 129f.

*wo die Kristalle wachsen, ich erkannte ihn auch im Fleisch, ich glaubte, daß notfalls die histologische Methode ihn dort ahnen lassen würde, wenn das Gefühl nicht ausreichen sollte.*" (FIII,536) Und wieder wird der Kristall, die erstarrte Ordnung dem Anstand gleichgesetzt, der Schönheit und der Helle. Der 'Pastor' aber wollte den anderen Weg beschreiten.

Dieses Widerspiel von Elementen traditioneller und mit Erhabenheit assoziierter Sakralität und Abscheu erregendem Entsetzen ist aber in Jahnns Erstling kein schlichtes Neben- und Ineinander, sondern bestimmt dessen Struktur. Das Stück ist als Interregnum angelegt, aber einem Interregnum, das nicht ugrinisch Knabe und Kantate alliteriert, sondern dem Schema gehorcht, das Caillois in 'Der Mensch und das Heilige' analysiert hatte: als ein Fest, das vom Tod oder der sakrifiziellen Tötung des Königs, des *Erhalters* ausgelöst wird, im Überschwang einer Flut von Sakrilegien Raum gibt und schließlich in die Gehege von Ordnung und Religion zurückkehrt.

Dieser Souverän, dessen Kraft versiegt ist und der deshalb sterben muß, ist im 'Pastor Ephraim Magnus' eben im *Vater* als dem Garanten der Familie, also im alten Magnus chiffriert. Von seinem Tod - von dem Suizid, den er Ende der ersten Szene begeht - nimmt das Drama als die exzessive Verkehrung aller Werte seinen Ausgang.

Das wird unterstrichen noch dadurch, daß Jahn den alten Pastor als von schweren Krankheiten gezeichnet exponiert - *"Soll ich auch lachen oder gar beten und lobsingen? - Da, mein Leib geht auf wie ein gährender Most - Schicht um Schicht legen sich die Qualen um ihn - die Haut und ist blank und gläsern von der Spannung. - Und von unten beginne ich zu faulen"* (9); Bilder körperlicher Dysfunktionalität, die Ulrich Bitz einleuchtend als Allusionen auf die alttestamentarische Figur des Hiob gelesen hat.<sup>278</sup> Hinter der Geschichte von dem feudalen Halbnomaden Hiob, dem Besitz, Rang, Frau, Kinder genommen und der vom Satan "mit bösen Schwären von der Fußsohle bis auf seine Scheitel"<sup>279</sup> geschlagen wird, verbirgt sich aber, so vermutet Samuel Terrien, nichts anderes als eine jüdische Fassung und Umdeutung des Rituals vom festlich getöteten Souverän<sup>280</sup>; in diesem Horizont positioniert Jahn seinen gezeichneten Pastoren. Der Tod des alten Magnus ist der Tod des Souveräns ist der Beginn des Festes.

Was denn auch vom Geschwistertrio verstanden wird. Denn schon in der unmittelbar anschließenden Szene (1,2) beschließen Jakob, Johanna und Ephraim, das Pfarrhaus in

---

<sup>278</sup> Vgl. DI,1015. Auch Magnus' Worte: *"Doch haben wir keine Seele, um die sich Gott und Teufel streiten"* (10), verweist deutlich, wenn auch *ex negativo*, auf die Rahmenhandlung des Buches Hiob, erstes und zweites Kapitel. Als "religiöses Hiobsches Hadern mit Gott" hatte bereits 1974 Hans Mayer die Repliken des Alten Magnus charakterisiert. S.: Hans Mayer, Einleitung. Versuch über Hans Henny Jahn. In: Hans Henny Jahn, Werke und Tagebücher in sieben Bänden. Hrsg.von Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen. Hamburg 1974, S.17

<sup>279</sup> Hiob 2, Vers 5

<sup>280</sup> Samuel Terrien, Job. In: Mircea Eliade (Hrsg.), The Encyclopedia of Religion. New York 1987, Band 7/8, S.98

ein Haus der "Feste" (24) zu verwandeln. Die Zeit der Transgressionen kann beginnen. Ab jetzt werden die Gesetze der Konvention, der Moral, der Sexualität, der Ästhetik, der Sprache grundsätzlich verkehrt, um zu Beginn des zweiten Teil in Jakobs Überschreitung des Tötungsverbotes zu gipfeln.

Wird derart der erste Teil des Werkes explizit als Festzeit verstanden, so steht der zweite Teil unter der Ägide der Verwesung. Denn Jakob, der nach dem Tod des alten Magnus als eine Art Zwischenregent der Familie fungiert, wird für seinen Mord an einer Prostituierten hingerichtet. Ephraim und Johanna rauben die Leiche und sehen es als ihre zentrale Aufgabe an, durch unterschiedlichste Exerzitien der grausamsten Art Jakobs Verwesung zu beenden und den verfließenden Körper des Bruders in die harte, trockene Form einer Skulptur zu verwandeln. Das gelingt.

Und läßt sich ebenfalls auf dem Hintergrund des Interregnums plausibel machen, wie Caillois es beschreibt. Denn die Dauer des Interregnums, so Caillois, die Dauer der Sakrilege, Ausschweifungen und Gewalttätigkeiten ist in frühen Gesellschaften zeitlich eben durch den Prozeß der Verwesung limitiert. Erst "wenn von der sterblichen Hülle lediglich ein hartes, sauberes, unzerstörbares Skelett" übriggeblieben ist, können die Dinge "wieder ihren gewohnten Gang nehmen."<sup>281</sup>

So auch in Jahnns 'Pastor': Die gelungene Transformation des verwesenden Körpers in die Skulptur als dem ästhetisch denotierten Analogon zum weißen Knochen des Skeletts beendet die Periode der Verkehungen, den Paroxysmus des Festes. Beginnt das Stück mit dem Tod des Erhalters und löst die Zeit der Entregelungen aus, die als Zeit des Festes und der Verwesung markiert ist, so mündet es nach dem Ende der Verwesung in die Inthronisation der neuen Ordnung. Ephraim überführt die gewalttätigen und blutigen Sakrilege in die festen Formen der Architektur und der Musik in Ugrinischem Gewand: Rückkehr der Ordnung, Rückkehr des Maßes, Rückkehr der Religion, Rückkehr der Sprache, Rückkehr des Erhalters, der zudem denselben Namen trägt wie sein Vorgänger: Pastor Magnus. Friedrich Prehm resümiert: "Die Ueberhöhung zum restlosen Glauben findet mit dem Schluß einen Ausdruck von bezwingender Schönheit. Eine Kapelle wird gebaut, tief in die Erde geschachtet. Grabstätten von quaderhafter Masse. Bronzeleiber werden an den Wänden stehen und Wache halten. Verwesungsgespenster und Totentänze sind gebannt. Und die Leiber Ephraims und seiner Lieben erwartet der Himmel, den sie sich geträumt, denn die Kraft der Seele siegt und >wer nur Fleisch hat, irgendwie, heisst verdammt.<"<sup>282</sup>

Aber nicht nur die äußere Struktur des Werkes ist aus dem Schema des transgressiven Festes zu erklären, sondern auch seine Binnenanlage. Das Stück ist nicht in Akte, sondern

---

<sup>281</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.152

<sup>282</sup> Friedrich Prehm, *Hans Henny Jahnn*. S.12

in zwei "Teile" unterteilt, und diese zwei Teilen entsprechen den zwei "Wegen", auf denen die Entregelungen vor sich gehen sollen. Im ersten, der im Zeichen des Festes steht, wendet sich der Versuch, alle konventionellen moralischen Schranken zu durchbrechen, nach außen an die Welt; der zweite, der der Verwesung zugeordnet ist, sucht sein (Un)Heil innen oder am eigenen Körper.

Das setzt sich innerhalb der zwei Teile fort, die zueinander wiederum streng parallel geführt werden. In beiden werden je drei Transgressionsversuche durchgespielt: im ersten Abschnitt an drei Personen, nämlich Mathilde, Hedwig und Andreas, im zweiten an drei Formen asketischer Riten, an Kreuzigung, Kastration und Enukleation. Diesen drei Erfahrungs- und Erkenntnis-Stationen ist jeweils der exuberante Mittelteil der Akte vorbehalten; dort die große dritte Szene, hier die Szenen 4-10, die durch den Totentanz zu Beginn und Ende der Exerzitien deutlich zu einer Einheit zusammengefaßt und untereinander wie ein Rosenkranz aufgeperlt sind.<sup>283</sup> Beide Akte werden vom Tod einer Figur eröffnet; beide schließen quasi musikalisch. Denn wenn Gottlieb Harms für das Ende des zweiten Aktes als von dem "Durschluß des Stückes"<sup>284</sup> spricht, so wäre das des ersten als eine Art musikalischer Trugschluß zu bezeichnen: Statt der Tonika die Mollparallele.

Damit aber zeichnet sich in der Anlage des Werkes nochmals *en miniature* das Verhältnis von Kunst und Religion ab, wie es im Kapitel zuvor behauptet worden war. Denn dann geht das Drama aus von einem traditionellen, christlichen Heiligen, das sich überlebt hat, und endet in der Inthronisierung einer neuen Religion, die sich durch eine neue Ordnung, durch ein neues Maß, durch neue Normen fest installiert. Die transgressiven Erfahrungen aber werden in der Zeit zwischen den Ordnungen gemacht, in der Zeit des Interregnums, dem das Drama den entscheidenden Erfahrungs-Raum eröffnet. In den Mittelteilen wird ein Heterogenes zugänglich, das letztlich weder in der christlichen noch in der Ugrinischen Religion aufgeht. Die Klammer ist die Religion; aber an die Stelle der liturgischen Handlung tritt der Exzess, das Nichtwissen, der Zweifel. Das Ziel ist die reine Skulptur, die Zeit der Entregelung aber ist die des verwesenden Leichnams. Der Rahmen ist das reine Heilige, der Ablauf das unreine. Denn die Verwesung, das hat Robert Hertz nachgewiesen und Caillois wird es wiederholen, repräsentiert das 'linke', ekelerregende, abschreckende Heilige, der trockene Knochen das 'rechte', anziehende, adorative: Unrein ist der faulende Leib, rein ist erst das Skelett.<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> Ihre Abfolge ist denkbar regelhaft, nämlich: Totentanz - 1.Ritus - Zwischenszene - 2.Ritus - Zwischenszene - 3.Ritus - Totentanz.

<sup>284</sup> Gottlieb Harms, Pastor Ephraim Magnus. In: DI,1059

<sup>285</sup> Robert Hertz, *Mélanges de sociologie religieuse et de folklore*. Paris 1928; Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.152. Auch Dostojewski kennt diesen Zusammenhang. In den 'Karamasoffs' löst der rasche Verwesungsgeruch des Staretz Sosima schwerste Tumulte und Blasphemien im Kloster aus. Der wahre Heilige, so die revoltierende Bruderschaft, verweise nicht. Zur Rettung der religiösen Lichtgestalt wird dagegen gehalten, der christliche Gott verherrliche seine Gläubigen nicht durch ihre Unverweslichkeit,

So mag das Ziel des Stückes zwar Ugrino heißen, der Weg heißt jedoch Inversion. Dafür garantieren in beiden Fällen, in der Religionsgemeinschaft wie im Drama, die Künstler. Während sie dort aber die Gebärden, Konturen, Linien des Erhabenen vertreten, werden sie im 'Pastor Ephraim Magnus' auf der Suche nach dem unmöglichen Wissen eingeführt. Dort der petrifizierte Leib, hier der offene Körper. *"Da Vinci brach über den Träumen von den Gedärmen schöner halbreifer Knaben zusammen. Bach besang sie, diese geahnten Windungen diese aufgeklafften Lüste, diese unfertigen Kinder im Mutterleib. Einmal wird ein Bildhauer kommen, dem es nicht genug ist, süßer und herber Knaben Kontur zu meißeln. Er wird ihre Bäuche aufschneiden und ihre Herzen nehmen, wird ihre Blasen und Testikeln mit dem Inhalt von Mädchenleibern paaren, um zu sehen, welche Lust das gibt, wird einen Kopf, wie man's gewohnt ist, ihn zu sehen, auf den Kontur der inneren Dinge setzen. - Der schöne Kopf - und unten quillt Gedärm."* (97f.)

So schafft die Religion den erhabenen Rahmen, den auszuhängen, umzukehren, zu erniedrigen die Protagonisten ausziehen. Das Drama entfesselt die Transgression, die ihm zugrunde liegt, und die weder Liturgie noch eben jenes Ugrinisch konservierende Interregnum im Dornröschenschlaf ist. Sein Weg führte nicht in den Himmel des dreimaligen *sanctus*, sondern in den Abgrund. Deshalb verherrlicht Jakob Luzifer als den schönsten der Engel; er ist schon der Bruder des genialischen *Musikers* David aus der 'Spur des dunklen Engels' und des genialischen *Dichters* 'Thomas Chatterton', denen Jahnn dieselben Worte in den Mund legen wird (vgl.DII,611;1244). Alle Kunst ist luziferisch. Julius Bab summiert denn auch mit durchaus richtigerem Gespür, als es die hauseigenen Adepten Ugrinos bewiesen, das preisgekrönte und augenblicks skandalisierte Stück in der Zusammenstellung seiner Theaterkritiken und Schauspiel-Rezensionen der Jahre 1919-1926 unter die Rubrik 'Inferno' und übertitelte seine erste große Kritik von 1921 mit 'Unterwelt'. Jahnn selbst blickt 1932 auf sein Erstlingswerk zurück mit den Worten: *"Es ziert mich nicht, wenn ich behaupte, auch heute noch stehe ich zu dem Werk, und es hat Qualitäten, etwas hochwertiger als Pappe; aber nach einem Jahrzehnt Lebenserfahrung, in dem ich Fromme und Gerechte ganz grau vor Kleinheit und Parteilichkeit gesehen habe, und die Geschichte, im Kleinen und Großen, nicht[s] als eine bemalte Hure, als das Geringste, als einen zerfallenden und übel riechenden Fetzen, an dem die Köter ihren Samen abstreichen, darf ich mich darauf besinnen, daß ich, sehr jung noch, ein wenig näher an die Hölle mich herangedacht habe ohne zu fälschen als die Meute, die glaubte, ein Recht zu haben, mir das Fell zu verprügeln."* (SI,620) "Näher an die Hölle heran", das ist das Programm, nicht höher in den Himmel hinauf.

---

sondern durch den blendenden Glanz ihrer Knochen. Das ist die Polarität des reinen und des unreinen Heiligen *in nuce*.

### III Artaud und die Folgen

Steht also das Drama unter dem Vorzeichen des Interregnums, in dem es sein strukturelles Vorbild findet, und erweist sich seine innere Anlage als Effekt der Verkehrung von Fest und Verwesung und also als Effekt des unreinen Heterogenen, muß nun gezeigt werden, ob und inwieweit dieses niedere Heterogene auch Form, Inhalt und - womöglich - das theatrale Konzept des Dramas erzeugt; inwieweit Sprache, Handlung, Dialog, Metaphorik und die in den Figurenreden verhandelten Gehalte das zur Sprache zu bringen versuchen, was als das Vergessene, Verdrängte, Verfemte in der vernunftbestimmten Nutzenwelt zum Schweigen gebracht wird. Und was denn das überhaupt für ein niedriges Heterogenes ist, das von dem religiösen Rahmen gegen die Profanität abgegrenzt wird, den es zugleich invertiert.

Ulrich Bitz hat es im Kommentarteil des ersten Dramenbandes der Hamburger Ausgabe nahegelegt, Jahnns Dramatik der festlichen Deregulierung und Dekonditionierung überhaupt und den 'Pastor Ephraim Magnus' insbesondere auf dem Hintergrund der Theaterkonzeption Antonin Artauds zu lesen. Das macht Sinn, hat doch auch der Reederssohn Artaud die Neuformulierung eines kultisch begründeten und inspirierten Dramas gefordert. Und wie Jahn ist bei Artaud dieses kultische Theater alles andere als jenes hehre und vor allem homogene Bühnenweihfestspiel, als das Wagner es sich dachte. Im Spiegel des Artaudschen Theaters der Grausamkeit ist es möglich, die avantgardistische und aggressive Radikalität insbesondere des frühen Jahn deutlich hervortreten zu lassen und die Differenz zu konturieren, die das dramatische Werk vom sakrosankten Kunstprogramm Ugrinos *in concreto* abhebt. Es fokussiert die Innenausstattung einer Dramatik, die es mit dem niederen Heterogenen zu tun hat.

Das zeigt sich bereits darin an, daß Bitz in den Bildern, mit denen Jahn die körperliche Dysfunktionalität des alten Magnus in der ersten Szene des 'Pastor' auszeichnet, auffällige Parallelen nicht nur zum alttestamentarischen Hiob-Buch findet, sondern auch verblüffende Ähnlichkeiten zu jenen Krankheitssymptomen feststellen kann, die Artaud den Pestberichten des 16. Jahrhunderts entnommen und seiner Theatertheorie zugrundegelegt hat. Diese Engführung von Körperbildern im Frühwerk Jahnns und in den Theaterschriften Artauds meint natürlich nun mehr als die schlichte Parallelisierung von Krankheitsbildern. Denn die Pest und der Paroxysmus, der mit ihr einhergeht, ist für Artaud nichts Geringeres als das Paradigma für ein Theater des Ernstfalls, das sich eine ansteckende, miasmatische Kraft gegen alle illusionistische, veristische und psychologische Bühne zurückerobert; eine Pestkraft, die gleichermaßen das theatrale Geschehen, alle dramatischen, bühnentechnischen, akustischen, visuellen Elemente nicht weniger infiziert als die Schauspieler und die Zuschauer. Mit allen theatereigenen

Mitteln gilt es, eine Entfesselung vor dem Hintergrund übermächtiger (Natur-)Gewalten zu betreiben, die Text, Spieler und Zuschauer aus allen (historischen, gesellschaftlichen, psychologischen, sprachlichen) Begrenzungen und Kontexten heraussprengt.

Angegriffen wird mit diesem 'direkten', 'wesentlichen', 'authentischen' Theater bei Artaud zuallererst die Dominanz des Textes, die nun aber nicht nur die Vorherrschaft des Textes auf der Bühne meint, sondern viel weitergreifender die Dominanz des diskursiven, logischen, begriffsbestimmten Denkens und der grammatisch und lexikalisch geregelten Sprache überhaupt. Die Genese des radikalen modernen Theaters ist die Verabschiedung des Logozentrismus. Unter seiner verhängnisvollen Verabsolutierung habe sich die katastrophale Geschichte des Abendlandes als Geschichte der Trennung von Körper und Geist, Ich und Welt, Signifikat und Signifikant überhaupt erst bilden und in dieser Trennung die Herrschaft der Instanzen und Bürokratien ausformen können. Die Geschichte ist nicht nur eine Geschichte der Verdrängung, sondern mehr noch eine Geschichte der Entwendung, die dem Subjekt keine Möglichkeit einer irgend authentischen Äußerung erlaube und es in jeder einzelnen Lebensgeschichte durch Familie, Vaterland, Universität, Religion, Gesetz und Medizin, durch Kunst und Sprache zwischen unauflösbaren Widersprüchen sprachlos zerreiße. Das Theater wird Artaud nun zum Ort, diese Enteignung zu realisieren, zu reflektieren und in der dramatischen Potenzierung und Dynamisierung der Verzweiflung, des inneren Risses, der Liquidierung des Subjektes nicht nur einen Ausdruck zu geben, sondern im Furor gegen jede Form normierten Denkens und Schreibens die Selbstgeburt eines anderen, ungetrennten Sprachleibs zu betreiben.

Erster Schauplatz ist für Artaud die Erfahrung der konkretesten Enteignung, der des eigenen Körpers und Denkens, die auffällig mit den Erfahrungen des alten Magnus korrespondiert: "Mein Denken verläßt mich auf allen Stufen. Von der einfachen Tatsache des Denkens bis zur äußeren Tatsache seiner Verwirklichung in Wörtern. Wörter, Satzformen, innere Richtungen des Denkens, einfache Reaktionen des Geistes - ich befinde mich in ständiger Verfolgung meines geistigen Seins. Sobald ich also *eine Form ergreifen kann*, so unvollkommen sie auch sei, halte ich sie fest, aus Furcht, das ganze Denken zu verlieren."<sup>286</sup> So ist jedes geschriebene Wort immer nur ein vampirisierendes Wort; ein Wort, das der Erosion des Denkens als der Enteignung der Sprache und durch die Sprache als ein *verfehltes*, unzutreffendes und ästhetisch armes entspringt. Thema ist ein Unthema: daß der, der schreibt, im Grunde nichts zu schreiben hat, weil die individuelle Existenz so vollständig ihrer selbst beraubt ist, daß immer nur der Raub benannt, als schlechte Formulierung Wort und als mißratener Aufbau Form werden kann. Ist Philosophie nach Platon immer nur die zweitbeste Fahrt, so ist Kunst bei Artaud

---

<sup>286</sup> Antonin Artaud, Frühe Schriften. München 1983, S.16

der vollständige Schiffbruch: verzweifelte Gesten der Opfer vom Scheiterhaufen herab.<sup>287</sup>

Der einzige Weg, dem Diebstahl einen Namen zu geben und zugleich das Wort zu finden, das nicht durch die Institutionen der Enteignung besetzt wäre, ist für Artaud nun der eigene Körper selbst. Er soll all das ins Spiel bringen, was durch die Logik, den Sinn, die Grammatik verschüttet worden ist, und sein erstes Mittel ist die Deklamation. Sie verwendet nurmehr die soufflierte Sprache, um durch die Aktivierung aller emotiven Energien den Sinn in den Hintergrund treten zu lassen. Alles, was der Körper diesem mißbrauchten Wort hinzusetzen kann, womit er die Determination durch die Bedeutung überspülen kann, wird forciert: der Schrei, das Skandieren und die Inkantation, die Intonation und Deklamation, die Gesten und Gebärden verknüpfen die Sprache dem Körper, statt sie in den Dienst des Sinns zu stellen. Potenziert wird diese Körpersprache durch jene Formen des Sprechens, die ohnehin stark oder ausschließlich an die emotive Funktion der Sprache gebunden sind: Ausrufe, Flüche, Obszönitäten, prophetische Anreden, verbale Aggressionen aller Art, mit denen Artaud seine Texte und Aufführungen durchsetzt und steigert.

Die Sprache des Körpers ist deshalb grundsätzlich theatral und inszeniert; die Möglichkeit der Körpersprache ist allein die Bühne. Sie wird zu jenem bevorzugten Ort, an dem die Sprache ihren utilitaristischen oder imperativen Charakter aufgeben muß; sie gleicht der Kirche, als die Artaud einmal die Gründung eines Theaters projektierte<sup>288</sup>, insofern der, der sie betritt, seine profane Existenz abzuwerfen bereit sein muß. Er wohnt der Evokation einer diskursiv nicht länger zu beschreibenden, sondern nur kontaginös erfahrbaren Wahrheit bei. Die körperliche Zersetzung der Botschaft macht das Theater zu einer kultischen Inszenierung. "Die Metaphysik der artikulierte Sprachen verwirklichen, heißt, daß man die Sprache dasjenige ausdrücken läßt, was sie für gewöhnlich nicht zum Ausdruck bringt: heißt, sich ihrer auf neue, ungewohnte, außerordentliche Weise bedienen, heißt, ihr die eigenen Möglichkeiten körperlicher Erregung zurückgeben, heißt, sie aktiv zu zerlegen und im Raum zu verteilen, heißt, die Intonation auf eine unbedingt konkrete Art und Weise aufzufassen und ihnen ihre Fähigkeit wiederzugeben, etwas wirklich zu zerreißen und kundzutun, heißt, sich gegen die Sprache und ihre gemeinen utilitaristischen, man könnte sagen der Ernährung dienenden Quellen wenden, gegen diese ihre Ursprünge eines gehetzten Tiers, heißt mit einem Wort, die Sprache als *Beschwörung* sehen. Diese poetische, aktive Weise, den Ausdruck auf der Bühne zu betrachten, führt uns zur Abwendung von der auf den Menschen bezogenen, gegenwärtigen, psychologischen Sinngebung des Theaters, um ihm jene religiöse, mystische Sinngebung wiederzufinden, für die unser Theater

---

<sup>287</sup> Vgl. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*. München 1996, S.15

<sup>288</sup> Vgl. Elena Kapralik, *Antonin Artaud*. München 1977, S.137

überhaupt kein Gespür mehr besitzt."<sup>289</sup> Gegen die theatralisierte (die besetzte, begriffene, bebilderte, codierte) Wirklichkeit die Wirklichkeit des Theaters: zunächst nur des Körpers, dann aber weitgreifender des Lichtes, der Requisiten, der Bühne, der Musik, der Geräusche, der Zeichen, die in einer Art Partitur einzeln notiert und als Zeichenträger einer wort-, aber keineswegs lautlosen Sprache aktiviert werden.

Ohne Zweifel kommt dieses Konzept der Ästhetik des 'Pastor Ephraim Magnus' entschieden näher als die klassizistischen Kategorien: übersichtliche kompositorische Anlage, Individualisierung und Motivierung der Figuren, Dialog als kontrastierende Wechselrede, sukzessive und kausal verknüpfte Handlung usw., mit denen das Jahnnsche Erstlingswerk von der zeitgenössischen Kritik gemessen und als für zu unmäßig befunden wurde - Kategorien, so Gottlieb Harms, die im Falle des Jahnnschen 'Pastor' der Kritik nur dazu dienten, "ein Neues, das jenseits liegt, aus der Begrifflichkeit zu verbannen oder a priori seine Untauglichkeit zu beweisen."<sup>290</sup> Denn hier sollte es eben nicht länger um die Erfüllung traditioneller dramatischer Form gehen, sondern um eine "Steigerung des Gefühlsverlaufs"<sup>291</sup>, um eine "Gefühlsrevolution"<sup>292</sup>, die in einer "elementaren Form"<sup>293</sup> jede Glätte vermeiden und zur Sprache bringen sollte, was im traditionellen Drama durch den, mit Adorno gesprochen, in der Form niedergeschlagenen Inhalt gerade niedergeschlagen wurde. Jahn 1942 über die frühen Dramen: "*Ich habe seinerzeit den Gordischen Knoten damit zerschlagen*<sup>294</sup> *wollen, daß ich mich von der Form an sich überhaupt abwandte und die Erlebnisweite als alleinigen Maßstab nahm.*" (BII,77) Das herrschende Theater galt dem Verfasser des 'Pastor Ephraim Magnus' wie Artaud nur als eine Form der Strangulierung durch das konventionelle Bewußtsein, das sich universalisiert hat und auf der Bühne sich selbst anbetet.

Das bringt Jakob in seinem Exkurs zum Theater (41) im Stück selbst deutlich zum Ausdruck: die Bühneninszenierung und die konventionelle Dramatik sind ihm Teil eines universalen Maskierungsvorhabens, das wie die schamhafte Erotik die seis ästhetische, seis moralische Vorzensur als Ganzes ausgibt: "*Die Menschen haben sich ganz der Bühne angepaßt.*" (41) Und was da auf der Bühne geschieht, ist nicht der Versuch zu erkunden, was der Mensch "*ohne Voraussetzungen ist, und nach Gesetzen geschieht, die mir menschlich und göttlich zugleich sind*" (BI,69), wie für den Verfasser des 'Pastor' selbst, sondern zu bestätigen, was er als Bild von sich entworfen hat: erstarrte Masken, erstarrte

---

<sup>289</sup> Antonin Artaud, Das Theater und sein Double. S.49

<sup>290</sup> Gottlieb Harms, Pastor Ephraim Magnus. S.42

<sup>291</sup> Gottlieb Harms, Pastor Ephraim Magnus. S.42

<sup>292</sup> Gottlieb Harms, Pastor Ephraim Magnus. S.43

<sup>293</sup> Gottlieb Harms, Pastor Ephraim Magnus. S.48

<sup>294</sup> Die HA schreibt "*zuschlagen*", meine Exzerpte sagen "*zerschlagen*".

Zeichen, erstarrtes Theater: "*Die Schuld, die Tragik, die Idee, die Gebärden oder Prägebärden sind Dinge an sich geworden*". (41) Schauspieler, Text, Bühne, Publikum, Kritik sind Teil einer Selbstfeier, die die dramatischen und theatralen Elemente stereotypisiert hat und ihr Heil in einer dem Klischee unterworfenen Selbstinszenierung sucht. Aufgabe aber wäre es, so legt es der Kontext des Exkurses nahe, wie in der Erotik die Masken abzulegen und nach dem zu spüren, was im codierten Bild des Menschen von sich selbst nicht aufgeht (42). In dem Versuch, das vom traditionellen Theater und von der Form Unbesetzte, nicht schon Abgesegnete, das zur Sprachlosigkeit Verurteilte wiederzugewinnen. So aber, unter dem Vorzeichen der Besetzung des Tragischen durch die Zeichen des Tragischen, setzt Jahnns 'Pastor' bereits im ersten Satz mit dem Wunsch nach einer *tabula rasa* alles Gegebenen und Vorgegebenen ein: "*Es muß ein Ende nehmen*" (9): Ende der Tradition, Ende der herkömmlichen Ästhetik, Ende der klassizistischen Schonzeit.

Besetzt ist aber weit über diese doch etwas indezise Verwerfung des traditionellen Theaters hinaus die Sprache selbst; hier ist die Nähe zu Artauds existentieller und ästhetischer Ausgangsposition besonders evident. Denn die Kritik an der vor allem philosophischen Sprache als Mortifikation der Welt durch den Begriff war ja schon dem Ugrino-Projekt deutlich eingeschrieben gewesen; und den je einzelnen Künsten war die Aufgabe zugeteilt worden, dank ihrer "starken Sprache" die Fesseln der Zeichen zu sprengen. Im Drama aber, wo die Sprache sich nur auf die Wörter berufen kann, entfällt die Möglichkeit, die Architektur, Musik und Bildhauerei besitzen mögen. Die Sprache selbst, will sie nicht wie Rilke auf die exquisiten Randbezirke der Bilderwelten ausweichen oder auf die interrogative Formelhaftigkeit expressionistischer Beteuerungsschwüre, tritt unter das Vorzeichen ihrer Entwendung.

Diese Entwendung sah Jahn über die Dichtung hinaus längst außerästhetisch am Werke; sie war ihm Zeichen aller kulturellen Institutionen. Schon und vor allem die Schule galt ihm als Verwahranstalt der "*Sprachvernunft*" (G,22), die jede Abweichung zensiert. So ignorierte der junge Jahn in Schulzeiten die Wortgrenze zwischen Pronomen und Normen, die er, wie in bestimmten primitiven Kulturen üblich, zu einem Wort zusammenzog. Die Restriktion der Institution blieb nicht aus; am Korrekturzwang zerbricht ihm die mühsam erworbene Beherrschung der Sprachregeln endgültig: "*Die Sprache stürzte wie ein Spiegel zu Boden und zerbrach in tausend Stücke, sie war mir zerstört wie beim Turmbau zu Babel*" (G,22). Fortan wird er in einer Art Gegenaggression eine forcierte Sprache der Abweichung zu etablieren versuchen: orthographische und grammatikalische Besonderheiten, Glossolalie, syllabische Eigensprache, Neologismen und normabweichende Zeichensetzung kehren das Verkehrte bewußt hervor. "*In Norwegen, fern von deutscher Zunge prägte er dann das Instrument, das allerdings auf*

*Grund der Formung aus einem Inneren von der Norm abweichen muß. Daß es nicht zur Deckung zu bringen ist, weiß Jahn*" (SI,11), heißt es im frühesten autobiographischen Fragment von 1918/19. Schon die frühen Tagebücher werden zum Experimentierfeld, Signifikationen durch Entstellungen und Abweichungen zu bündeln, zu multiplizieren und zu maltrahieren und die Sprache nicht durch eine sakral hohe Stillage wie George, durch eine panegyrische wie Rilke, sondern durch ihre Abweichung dem Numinosum zu öffnen. Denn: *"Die wirklichen Dinge, die großen, unfaßbaren, haben keine Worte für sich, man kann sie nicht nennen, denn bald sind sie so und danach anders"* (FS,555), so Jahn im Entstehungsjahr des 'Pastor Ephraim Magnus'.

Das kehrt im dramatischen Frühwerk überhaupt und im 'Pastor' insbesondere wieder. Beständig und von Beginn an sehen sich die Figuren ihrer Sprache beraubt. Schon in der zweiten Replik fragt der alte Magnus: *"Wie, Du verstehst mich nicht? Ich muß mich abmühen, auch Dir zu erklären, die Du doch immer um mich bist?! Weshalb muß man zu jedem gesprochenen Wort hundert erklärende setzen? -"* (9) Was immer sie an Erlebnissen, Gefühlen, Erkenntnissen auch machen mögen, die Sprache schiebt sich zwischen das, was sie sagen wollen und doch nicht sagen können. Sie ist nicht das Mittel und das Paradies der endlos vielen Sätze, die mit so wenigen Regeln und Buchstaben sagbar sind, sondern das, was zu sprechen verbietet: *"Es gibt die Worte nicht, die ich gebrauche"*, so Ephraim, und weiter: *"Ich muß es mit den Worten anderer sagen, die schon in den Zeitungen standen und so abgegriffen sind, daß die Hausmütter an der Vorstellung vorübergleiten und die Männer mannhaft bleiben vor dem Greuel. - Die Worte sind eine Wand geworden"*. (121f.) Der Dialog ist nicht das glücklich dialogische Reich des Zwischen, das Peter Szondi dem klassischen Drama bekanntlich attestierte, sondern ein permanentes Nicht-Verstehen und die äußerst scharf betonte Erkenntnis des Mißverstehens: *"Wie, begreifst Du nichts?! - Augen, Augen zum Sehen, Augen hab ich nicht. - Eiterbeulen zum Platzen dick und reif! - Meinst Du, ich hätte einen Mund?! Verstehst Du mich? - Nein, Du verstehst mich nicht - folglich habe ich keinen Mund. Er ist genau so verklebt und zugeriegelt wie der Hintern. -"* (10) Die Kommunikationskanäle: verstopft.

Liest man das Drama aufmerksam, wird das Ausmaß dieser Entwendung deutlich. Entwendet ist nämlich, auch hier in unmittelbarer Nähe eben zu Artaud, die Sprache durch die Institutionen: zuerst durch das Theater, das auf Antithese und Dialog verpflichtet; Jakobs Exkurs hatte das deutlich herausgestellt. Dann ist es die Welt des Gedruckten, die die Sprache besetzt hält und vorab über das Sagbare entscheidet. Immer schon sind das die Worte der anderen, *"die schon in den Zeitungen standen"* (122) und durch den gedruckten Buchstaben das Wort blockieren: *"Sieh, man hat so viele Bücher und Worte gelesen, daß einem das Hirn stumpf geworden ist"* (138). Weiter ist es das Gesetz, das nun an Stelle der Schule zur Instanz wird zu entscheiden, was und wann und

ob gesprochen werden darf oder nicht. Es ist die Exekutive für die Sprachzuteilung, und in deutlicher Anlehnung an Georg Büchners Tragödie der beherrschten Sprache, 'Danton's Tod'<sup>295</sup>, läßt Jahn den Staatsanwalt dem Mörder Jakob den Sprachentzug androhen: *"Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß, wenn Sie in gleichen Reden fortfahren, ich den Antrag auf ein vereinfachtes Verfahren stellen kann. Ihnen wird dann das Wort entzogen."* (92) Die Form der Entscheidung deckt auf, daß Sprache hier nurmehr Mittel der Exklusion ist; sie wird auf ihre imperative, legislatorische Funktion reduziert. Endlich ist es die Institution der Sprache selbst, der Akt der bloßen Signifikation und Substitution, der den Menschen von dem trennt, was ihm offensichtlich als Erfahrung zuinnerst, sprachlich zu äußerst ist. Schon der Dichter Haymo klagt in Jahnns gleichnamigem Drama von 1912: *"Da wälzt der Mensch mit Worten umher, und jedes Wort ist ein Begriff, und seine Gedanken, die zu Worten werden, scheinen nur Begriffe zu sein, wie Wurst und Schinken, Fenster, Stuhl, Mensch, Hanskaspar! - Sie sind es nicht. | Was der Mensch im Innersten fühlt, kann er nicht in Worte kleiden."*<sup>296</sup> Die Sprache, die herrscht, ist nurmehr Mittel der Identifizierung; sie ist zusammengeschnürt auf die Namensgebung, die schon Nietzsche als den sprachlichen Herrschaftsakt *per se* erkannte. Die ganze Welt ist Begriff; sie kennt, erkennt und bezeichnet Objekte. Was kein Objekt ist, entgeht ihr, und ist auch nicht durch das Prinzip der Substitution qua Similarität, durch Ähnlichkeitsbeziehungen zu erschließen: *"Wir entziehen uns den Abgründen, lügen Bilder und Vergleiche"*, sagt Ephraim im 'Pastor' (151). So verharren die Figuren zwischen den Begriffen, von denen sie vorab in den Code gezwungen und in die Grenzen der Gesetze eingepaßt werden, und dem, was sie sagen wollen, was sich aber nun umgekehrt als Numinosum der Sprache entzieht: Das im Frühwerk so vielfach beschworene Unaussprechliche, Namenlose, Unerhörte, Unsagbare, allesamt Dinge, *"über die man nicht sprechen kann"* (FS,555), weil sie der instrumentellen Sprache nicht Gegenstand werden können.

Darauf reagiert der Jahn des 'Pastor' wie Artaud: mit einer forciert antipoetischen Attacke, die nicht die Adäquanz von Zeichen und Referenz erstrebt, sondern die artikulierte, verschärfte, unterstrichene, gewissermaßen dramatisierte Differenz. So wendet sich im ersten und noch konzeptuellen Schritt der 'Pastor' bereits gegen die Sprachinstanzen des Verbots und die Verbote der Sprachinstanzen. *"Auch der 'Ephraim Magnus' muß so verstanden werden: als die panische Angst vor der Schreckenskammer des Unterrichts - nur keine Literatur wie alle zu machen, nur das nicht, was man einem in der Schule als Dichtung eintrichtert, nur ja nicht jene Sprache."* (G,34) Daraus ergibt sich

---

<sup>295</sup> Vgl. die Untersuchung des Verf.: Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama 'Danton's Tod'. Tübingen 1991

<sup>296</sup> SUB Hamburg. HS 98, S.98

der aggressiv antipoetische Charakter des Dramas: Verzicht auf Eloquenz, Poesie, Rhetorik, Dekor. Statt dessen eine weil besetzte und enteignete, eben arme, hölzerne, oft schlecht abstrakte Sprache. Zu Recht konstatiert Jochen Meyer Jahnns grundsätzliches "Ungenügen am 'bloß' Literarischen"<sup>297</sup> und die "Absage an allen Wortzauber"<sup>298</sup>. Auch Alfred Döblin konstatierte bereits, das Stück sei "ganz unliterarisch"<sup>299</sup>, und der Weggefährte Heinrich Christian Meier erkennt im Prinzip des einfachen Satzes, das Jahn mit Bronnen und Edschmid teile, nicht nur den Affront gegen Thomas Mann, sondern darüber hinaus die grundsätzliche Stoßrichtung gegen die klassische Rhetorik schlechthin: "Sie machten das, weil die alte logische und grammatikalisch nach dem griechischen Muster geformte Sprache eben nicht mehr ausreichte, um das Tier Wort, das schreiende Wort, das Wort der ganz starken Behauptung auszusprechen."<sup>300</sup>

Diese Technik, die Differenz, Unterlegenheit und Enteignung der Sprache zu potenzieren, betreibt Jahn denn auch mit weiterhin quasi Artaudschen Mitteln. Jochen Meyer hat einige von den Formen der Intensivierung des Textes im Jahnnschen Frühwerk herausgearbeitet: es sind besonders die ausgeprägt rhythmisch-intonatorische Zeichensetzung<sup>301</sup>, die die Satzgrenzen aushängt und beschädigt; die extrem emotive Aufladung der in den Regieanweisungen geforderten Artikulation der Sätze: Die Repliken werden 'schreiend', 'heulend', 'gellend', 'mächtig', 'jubelnd', 'brüllend' oder 'stöhnend' vorgetragen; die Einfügung von An- und Ausrufen zum Satzbeginn wie 'wahrlich', 'siehe', oder 'Ich sage Euch', die die Aussagen als illokutionäre Sprechakte markieren; die häufige Verwendung von Parataxen und rhetorischen Fragen; die insistierende Wiederholung und die variative, nicht kausale Verzahnung der Sätze; die Verunsicherung der Aussage durch unnötig eingeschobene Vergleichspartikel wie etwa in dem Satz: "*Plötzlich überkam es mich wie eine entsetzliche Furcht*" (wodurch die Furcht gleichsam derealisiert und dem 'es' jede nähere Bestimmung durch den Vergleich gerade entzogen wird); der Rückgriff auf entlegene, tendenziell archaisierende Sprachformen: Verwendung des Lutherdeutsch, Integration von alttestamentarischen Zitaten usw. Mittel allesamt, so Meyer völlig richtig, "um den gefühlten Mangel der Formulierung des Textes durch Überartikulation wettzumachen"<sup>302</sup>. Denn: "Magnus. [Schreiend] *Ich brauche Worte, ich*

---

<sup>297</sup> Jochen Meyer, Studien zum Sprachgebrauch des frühen Hans Henny Jahn. Examensarbeit, (leider) unpubl. Göttingen 1967, S.27

<sup>298</sup> Jochen Meyer, Sprachgebrauch. S.28

<sup>299</sup> Alfred Döblin, Pastor Ephraim Magnus. Rezension vom 30.8.1923. In: Alfred Döblin, Kleine Schriften II. Freiburg 1990, S.289

<sup>300</sup> Wolfgang Popp, Gespräch mit Heinrich Christian Meier. In: Dietrich Molitor, Wolfgang Popp (Hrsg.), Siegener Hans Henny Jahn Kolloquium. Essen 1986, S.204

<sup>301</sup> Im Druck der Erstausgabe ist diese Technik ausgesprochen domestiziert. Glücklicherweise hat die Hamburger Ausgabe auf die handschriftliche Reinschrift des Dramas zurückgegriffen und damit diese Ebene der Textintensivierung wieder sichtbar gemacht.

<sup>302</sup> Jochen Meyer, Sprachgebrauch. S.37

*habe Worte not. Ich will sie gegen Leben wechseln und mit Blut einlösen und mit Seelenbrocken."* (13)

Mittel auch, die Jahn in der Figur seines sterbenden Magnus nahezu vollständig gebündelt und als prophetisches Sprechen ausgezeichnet hat; denn dem alten Priester ist zumute *"wie einem Prediger in der Wüste, der sich die Würmer aus den Eiterbeulen sucht"* (12) und zitiert Jeremias/Jesaja. Er verkörpert ein Sprechen, das alles aktiviert, was der Sprache jenseits des Sinns, der Schönheit, der Botschaft, des Gesetzes abzugewinnen ist. Er ist der Unheilssprophet, den Artaud als der Welt abhanden glaubte und als dessen Wiederkehr er sich selbst verstand.<sup>303</sup> Das wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Hermann Gunkel<sup>304</sup> 1913 die Sprache des gotterfüllten Sprechers geradezu expressionistisch charakterisiert: "Den Unheilsspropheten ist kein Wort zu furchtbar, zu grausam, den Heilsspropheten kein Wort zu überschwenglich. Und überall finden sich an den Höhepunkten die wundergewaltigen mythologischen Bilder, vor denen sich das Menschenherz entsetzt oder die es begeistern und entzücken. Oder es entlädt sich ihre Leidenschaft in einer Fülle von Wortspielen, Anklängen, Anspielungen, ironischen und sarkastischen Wendungen, bald in gewaltig rollenden Sätzen, majestätisch wie die Wogen des Weltenmeeres (so bei Jesaja), bald in einer flackernden Unruhe und stetem Hin- und Herfahren (so z.T. bei Jeremias). Jeden, mit dem sie es zu tun haben, reden sie in der zweiten Person an: ein Rest der alten prophetischen Gewohnheit, es mit dem, an den sie Jahve sendet, von Stirn zu Stirn auszumachen. Außerordentlich beliebt ist es bei ihnen, in der Befehlsform zu sprechen, manchmal bestehen ganze Stücke aus solchen gehäuften Imperativen; auch dies echt prophetisch, ist doch der Prophet berechtigt, der ganzen Welt in Jahves Namen Befehle zu erteilen. Oder sie brechen in Fragen aus, verwunderte Ausrufe des Sehers, den das, was er sieht und hört, zum Erstaunen fortreißt."<sup>305</sup> Sie seien als entmächtigte Sprecher zu verstehen, als Alienierte, deren Leib und Seele heftig angegriffen und deren Rede - wie auch Artaud sein Sprechen bezeichnet - schlicht als ein "Kauderwelsch" erscheine. Der Stil sei inkohärent, sprunghaft, fragmentarisch, voller Konkreta, leidenschaftlich und nur der ungezügelter Natur vergleichbar.

Unschwer, in der Redeweise des alten Magnus dieses prophetisch-ekstatische Sprechen wiederzufinden: der exklamatorische Sprachduktus, den die Regieanweisungen fordern,

---

<sup>303</sup> "Aber das Geschlecht der Propheten ist ausgestorben. Europa kristallisiert, mumifiziert sich unter den Binden seiner Grenzen, seiner Gerichte, seiner Universitäten. Der Geist knarrt zwischen den mineralischen Buchdeckeln, die sich über ihm schließen. Schuld sind eure verschimmelten Systeme, eure Logik von 2 und 2 macht 4, schuld daran seid Ihr, Rektoren, die Ihr im Netz der Syllogismen gefangen seid." Antonin Artaud, *Surrealistische Texte*. München 1996, S.46 Vgl. Kapralik, Artaud. S.237: "[...]daß ich [...] das bin, was jene menschen einen falschen propheten oder einen propheten des unglücks nennen" (an Annie Besnard, 10.2.1944).

<sup>304</sup> Herausgeber der ersten Ausgabe von 'Die Religion in Geschichte und Gegenwart', die auch Jahn benützte.

<sup>305</sup> Hermann Gunkel, 'Propheten'. In: RGG (1913), Spalte 1883

die ständigen Anrufe, die Imperative, die exzessiven Fragen und ihre rhythmisierende Funktion, die direkte Ansprache in der 2. Person, die krud-konkreten Bilder, die großen Gebärden, die Inkohärenz der Gedanken: Hier spricht einer, der die Krusten der konventionellen Sprache aufbricht. "Jakob. *Du reißt Abgründe in uns auf und deckst sie nicht wieder zu. [mit Mühe] Du bist wie ein Folterknecht in all Deinen Predigten.*" (13)

Aber Jahn teilt mit Artaud auch, daß er seinen 'Pastor' diese ohnehin schon alttestamentarisch-passionierte, nicht protestantisch rationalisierte sakrale Rede nun nicht nur überdehnen, sondern ins niedrige Heterogene verkehren läßt: ein Vokabularium der Flüche, Blasphemien, Obszönitäten, der Ausscheidungen und Exkremente überspült den Text und gilt, nicht anders als alle anderen sprachlichen 'Stilmittel' bisher, der Suche nach einer Sprache jenseits der vorherrschenden, geregelten, domestizierenden: "*Meine Schmerzen verdienen andre Laute als die aus einem Sprachregister.*" (18) Dieses andere Sprachregister ist, exakt wie bei Artaud, gespeist aus dem Körper, der von der Gewalt der Enteignung, des Todes, der Krankheit, der Zersetzung gezeichnet ist und nun die Sprache maltrahiert. "*Nur Bauch hab ich, zum Zerplatzen voll von Kot und Gas!*" (10)

Magnus entfaltet eine wahre Litanei der Konkreta: Fleisch, Haar, Kot, Dung, Eiter, Gestank, After, Hintern, Bein, Knochen, Blase, Eingeweide. Der Körper verfault, verwest, zerplatzt, wird gläsern, bis zum Zerreißen geweitet und wird so erst zum Resonanzkörper der Sprache. Das niedrige Gegenstück zum kirchlichen "*beten und lobsingen*" (9), dem Magnus Laute entgegenhält, die klingen sollen "*wie das Gurgeln, das Gedärme geben, wenn sie aus einem aufgeschlitzten Bauch hervorkollern und wie grüne und graue Masse sind mit abscheulich verdauenden Windungen*" (18); er beschwört eine Körpersprache, die aus all dem bestünde, was der Körper von sich gibt. Eine Sprache des Exkremments, der Ausscheidung, der Auflösung. "*Ein jeder Satz ist naß von Schweiß und schwer von Angst vor Bein und Knochen und jeder Sinn in dickes rotes Blut getränkt und tief verhangen mit der Stille schwarzer, unbeweglich grausam schwarzer Nächte, die wie Grabgewölbe waren, lichtlos, moderriechend, Stein und zu.*" (12) Magnus, das ist nicht der Satz im freundlichen Raum der alles erlaubenden Mutter Sprache, sondern der Aus-Satz; der Infekt im Sprachleib.

Deshalb zuallererst dieses ganze Körperinventar; es setzt sich aus dem zusammen, was die Lexik verbietet. Magnus' Sprache ist kein Angriff auf die Syntax und kein Versuch, eine andere Lexik zu installieren, sondern ein Angriff auf das, was das Lexikon selber ausschließt; eine Attacke auf die Ideologie von der reinen, gewaltfreien Sprache, die alles erlaubt und dem Sprechen alles zur Verfügung stellt und auszudrücken ermöglicht. Jahn zielt mit den obszönen Worten auf die Bloßlegung des subtilen Systems, das sich in der Linguistik so gut zu verbergen gewußt hat: daß schon die Lexik kein Naturprodukt, sondern selbst Teil der Sprachmacht ist, die sich das Reale gefügig macht und selber

bereits unter dem Diktat von Ein- und Ausschlüssen funktioniert. Zugleich findet Jahn aber auch sein (vorläufiges) Heil in dieser Sprache, ist sie doch zugleich als tabuisierte Sprache die am wenigsten verbrauchte und abgenutzte Sprache. Sie ist die Sprache, die das Wort und den Körper wiedervereint. Denn Magnus evoziert ein Sprechen, das zum Körper zurückkehrt: Intonation, Artikulation, Inkantation, und einen Körper, der wieder Worte findet: des Exkremments, der Eingeweide, der Genitalien.

Diese öbszöne Sprache der Konkreta ist eine Sprache der Metonymien. Schweiß, Knochen, Bein, After stehen zum Körper nicht im Verhältnis der Similarität und Substituierbarkeit, wie die Metapher oder der Vergleich, sondern der Kontiguität und der Kontextbildung. Während also etwa der Ausdruck 'Baum' eine Substitution von 'Körper' sein und durch andere Synonyme erschlossen werden könnte, weil er dem System der Selektion angehört, ist die Ersetzung von 'Körper' durch 'Blase' nur auf der Ebene der Kombination zu bilden: 'Ein Teil des Körpers ist die Blase'. Das geht bei der Metapher nicht: 'Ein Teil des Körpers ist der Baum' wäre unsinnig. Diese Erkenntnis hat erstaunliche Folgen. Denn Jakobson, dem bekanntlich diese Unterscheidung zu danken ist, stellt fest, daß alle symbolistische und romantische Dichtung auf dem Prinzip der Similarität beruht, realistische und kubistische Kunst aber nach Kontiguitätsbeziehungen funktioniert. Mit dem metonymischen Prinzip attackiert Jahn mithin nicht nur - durch die obszöne Lexik - die ideologische Selektion, sondern zugleich die symbolistische Dichtung, an die er qua Rilke, aber auch Ernst Hardt oder Cäsar Fleischlen in Jugendjahren explizit anschloß. Der 'Pastor' ein Angriff auf die Metapher, das gelungene Bild, die verblüffende Wortwahl, die exquisite und raffinierte Substitution; ein Angriff auf die herkömmliche Poesie auch hier. Ja, in einem letzten kleinen Exkurs verweist Jakobson gar noch auf Frazer, der diesen doppelten Aspekt der Sprache an ganz anderer Stelle wiederfand. Frazer erkannte nämlich, daß in magischen Riten primitiver Gesellschaften Zauberhandlungen und Zaubersprüche, die durch Similaritätsoperationen konstituiert waren, homöopathische oder imitative Funktionen erfüllten; daß aber solche, die auf Kontiguitätsbeziehungen beruhten, als ansteckend galten. So ist die Sprache des alten Magnus nochmals, und von ganz anderer Seite, die Sprache des niedrigen Heterogenen: die Infektion und der Aussatz. Und auch darin ist das Sprachkonzept des 'Pastor' dem Artauds verwandt, spielte doch gerade Artaud gegen den surrealistischen Rausch des Bildes, der Substitution, der traumhaft erschauten Similarität die Obszönität, die Kontiguität, die Metonymie aus: Poetik des Körpers versus Poetik des Bildes.<sup>306</sup>

Evident scheint mir, daß Jahn besonders mit dem alten Pastor Magnus eine Figur geschaffen hat, die Artauds existentiellstem Theater hochgradig verwandt ist: beide eint die Ausgangs-Erfahrung eines entwendeten Lebens, das vorzüglich als entwendete

---

<sup>306</sup> Vgl. die Untersuchung von Holger Fock, Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Berlin 1988

Sprache beschrieben werden muß; beide eint der Versuch, das Fleisch, das "palpable Fleisch", die Nerven, den Schrei, die forcierte, übersteigerte Artikulation: das ganze Theater des Körpers zu einem Körpertheater zusammenzuziehen, um in der unendlich verschärften Differenz von Denken und Körper die Enteignung zu artikulieren und zu widerrufen; beide entwickeln aus der unzureichenden, armen, antipoetischen Sprache, die ihnen allein zur Verfügung steht, eine explosive Dynamisierung des Sprechens selbst: der Artikulation, Intonation und Inkantation, propagieren die Rhythmisierung, die die Sprache aus der Verknüpfung mit dem Sinn herauslösen soll, entwickeln unabhängig voneinander (und zu ganz unterschiedlichen Zeiten und in ganz unterschiedlichem Ausmaß) Konzepte von Gegen- und Eigensprachen, Geheimsprachen, Glossolalien, um durch die Überschwemmung der Texte mit Obszönitäten, durch Fluch und Metonymie sich die charismatische Aura des Propheten zugleich zuzusprechen wie sie blasphemisch zu verkehren. Der Mißbrauch, die Ver-Wendung, die Maltraitierung der Worte, der Sätze und des Sinns ist ihnen gemeinsam und erlaubt zugleich zu sehen, wie bei Jahn die Konzeption des alten Magnus exakt dem Verkehrungsprinzip gehorcht, das zunächst abbreviativ als spezifische Differenz des Resakralisierungsprojektes zwischen Literatur und Religionsgründung umrissen worden war: an die Stelle des sakralen Schweigens tritt im Drama die erniedrigte (prophetisch konnotierte) unreine Sprache.

Kein Zufall also, daß sich bisweilen Sätze aus dem Monolog des alten Pastor mit solchen aus Artauds Werk geradezu austauschen lassen. Denn die Behauptung von Jahnns Dramenfigur: "*Und von unten beginne ich zu faulen*" (9), könnte zweifellos durch Artauds Satz: "Das verkalkte Leben löst sich von unten auf"<sup>307</sup> substituiert werden. "Ich habe die Pestilenz in der Seele meiner Nerven, und ich leide darunter" könnte vom alten Magnus gesagt sein, stammt aber ebenso von Artaud<sup>308</sup> wie der verzweifelte Aufschrei: "Ich habe kein Leben, ich habe kein Leben!!! Meine innere Erregung ist tot. [...] Und es gelingt mir nicht zu *denken*. Begreifen Sie dieses Vakuum, dieses intensive und anhaltende Nichts"<sup>309</sup>, das Magnus die Leere nennt. Unendlich verstärkt Artaud die Unzulänglichkeit von Zunge, Stimme, Hand und Hirn, die an das Wirkliche nicht heranreichen, bis nichts bleibt als "diese Mumie aus frischem Fleisch"<sup>310</sup>, dieser lebende Tote, den - laut Magnus - "*die Verwesung [...] mästet*" (9). Weitere Beispiele sind Legion. Einleuchtend also und für mich unabweislich, daß Ulrich Bitz in Magnus' körperlichem Verfall die Symptome des Artaudischen Pest-Theaters entdecken konnte.

Nur: scheint es mir auch nicht zufällig, daß sich der Artaud in Jahn so auffällig eben in der Figur des alten Magnus und, überspitzt formuliert, *nur* in der Figur des alten Magnus verbirgt. Daß Ulrich Bitz, wo er denn konkreten Textstellen des Dramas konkrete Artaud-

<sup>307</sup> Antonin Artaud, Frühe Schriften. S.124

<sup>308</sup> Cit. nach Elena Kapralik, Artaud. S.84

<sup>309</sup> Cit. nach Elena Kapralik, Artaud. S.84

<sup>310</sup> Antonin Artaud, Surrealistische Texte. S.71

Zitate konfrontiert, das an Repliken des sterbenden Pastors exerziert, scheint mir ein deutliches Indiz. Was aber folgte daraus, wenn es denn so ist, welche Gründe könnte das haben und welche konzeptuellen Folgen für das Drama zöge das nach sich?

Diese Frage kann nur beantwortet werden, wenn man sich die Figur des alten Magnus in seiner innerdramatischen Funktion vergegenwärtigt. Der alte Pastor ist in Jahnns Erstling nicht der Titelheld, der Protagonist, an dem sich das Geschehen und der Erkenntnisprozeß entfaltet, sondern er ist die Person, die das Geschehen *auslöst*. Magnus ist das *Vorzeichen* der Jahnnschen Dramatik; das Vorzeichen eines Lebens im Schatten der protestantischen Profanierung, das nicht mehr gelebt wird. Sein Standort ist ein ortloser Ort, eben der Punkt einer grundsätzlichen *tabula rasa* der Geschichte; die paradoxe Schnittstelle von Enteignung und Gegenaggression, die *ihm* nur den "weglosen Weg" (15) des Todes als Ausweg offenhält. Seinen Kindern aber predigt er gerade nicht diesen quasi Artaudschen Weg der überforcierten Sackgasse, sondern zwei *Alternativen*: "*Es gibt nur zwei Wege, die Sicherheit haben. Der eine 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 [...]. Der dritte weglose Weg ist der Tod. Den ging ich. Meine Seele ist von mir genommen. In mir sind nicht die Kräfte von Himmel und Hölle. Was in mir ist, kann ich aus mir sprechen, und wenn es gesagt ist, bin ich leer. Mein Leib verfaut, ist ohne Gestalt; er ist wie tausend Leiber. - Lebt, daß Ihr nicht verfaulen müßt!*" (15) Eine *andere* Erfahrung wird nicht nur für möglich gehalten, sie wird vielmehr explizit gefordert; sie soll prozessual und experimentell erprobt und im zweifachen "Weg" ausgeschritten werden. Aus ihr folgt konsequent die Zweiteilung des Dramas.

Das aber bedeutet, daß den Figuren hier nicht das Leben pränatal und fatal entwendet ist, wie es für Artauds Konzept Voraussetzung war, sondern durch die Schwerkraft eines konventionell begrenzten Lebensentwurfs und das heißt für den alten Pastor: durch eigene Inkonsequenz. "*Was hast Du denn getan*", fragt Ephraim und bekommt als Schuldeingeständnis: "*Nicht gelebt*" zur Antwort (16). Magnus ist das Leben nicht von fremder Instanz für immer aus der Hand genommen gewesen; er hat nur das Leben nicht gelebt, *das er hätte leben können*. Die demiurgische Konventionalität ist nicht fatal, sondern nur vorherrschend. Sie wäre verabschiedbar gewesen, wenn Magnus ernst genommen hätte, was von aller Rationalität abführt. Er nennt es "*Liebe leisten*" (15;16). Dieser Maxime aber hat er selber nicht in dem Ausmaß gehorcht, wie es notwendig gewesen wäre: über alle Grenzen hinweg.

Dafür ist sich der alte Magnus selbst Exempel. Er wurde, so führt er aus, über den Tod seiner ersten Frau nicht wahnsinnig, sondern kehrte zur Liebe als profaner, genitaler Sexualität zurück. Weil er nicht versuchte, die Grenze zur Toten zu überschreiten, wurde

sein Leben ein nicht-gelebtes Leben; in einer fatalen Verkehrung zieht deshalb der Tod in sein Leben ein. Die Lebensaufgabe hätte also zunächst und vor allem darin bestanden, die Grenzen zwischen Körper und Körper, zwischen dem umgrenzten Ich und dem Anderen, zwischen Leben und Tod zu überschreiten. Daran mißt sich denn auch das ganze Stück: die Aufgabe der 'Liebe' besteht darin, die Pole des Lebens liquide, besser: reversibel werden zu lassen und die Kommunikation mit dem Anderen, *in extremis* mit dem Toten zu 'leisten'. Deshalb gibt sich der alte Magnus den Freitod: weil er darauf verzichtet hat, dem ungelebten Leben ein *anderes* entgegenzuhalten. Magnus repräsentiert den Menschen, der es aufgegeben hat, sich zu verausgaben, sich zu verschwenden, die Grenzen zu überschreiten. Aber eben deshalb, weil er nichts mehr abgeben kann, verfault er lebendigen Leibes. Was sich nicht verzehrt, so Caillois, das verwest.<sup>311</sup> "Uns verzehrt, was wir aufspeichern. Uns stärkt, was wir verschwenden"<sup>312</sup>, so Hans Jürgen von der Wense. Wer den Potlatch nicht erwidert, sagen die Kwakiutl, der verfault. Die Revanche des Lebens hat ihn ereilt; er vergeht, weil er verhärtet und zum Ding geworden ist. "*Denke Dir, man verrottet und lebt dabei - man ist wie ein verwesender Leichnam und lebt!*" (9) Was unendlich akkumuliert, hat nur noch eine Möglichkeit der (Z)Erlösung, es zerplatzt. Magnus: "*Nur Bauch hab ich, zum Zerplatzen voll von Kot und Gas! [heulend] Alles Kot und Gestank. Nicht einmal kacken kann ich! Diese Hand hab ich mir in den After gewühlt; aber es kommt nichts - mein Bauch ist eine Tonne.*" (10) "*Zuviel Harn in der Blase und der Bauch zum Platzen*" (12).

Damit aber ist die äußerste Entfernung zu dem bezeichnet, was der Schauspieler in 'Ugrino und Ingrabanien' als die einzige Lust in der Welt finden kann; die Lust an dem, was den Körper verläßt. Ausscheidung und Verausgabung, dem alten Magnus unmöglich, sind ihm eins: "*Es gibt nur eine Lust: Die, daß etwas aus anderem heraustritt. - Ist es nicht entsetzlich, daß wir lustlos wären, wenn wir nicht Dinge aus uns lassen könnten, wenn es die Möglichkeit des Kackens und Pissens und Zeugens und Gebärens und Säugens nicht gäbe.*" (FS,1270)

Daraus ergeben sich grundlegende Unterschiede der ästhetischen Konzeptionen Jahnns und Artauds. Denn Artaud geht es immer nur um die Wiederaneignung einer vollständigen, vorgeburtlichen Entwendung der eigenen Existenz; ihm ist es stirnerisch nur um sich selbst und den fieberhaften Versuch zu tun, sein eigenes Denken und Sprechen zumindest zu berühren. Er leidet an der endlosen Vergewaltigung seines individuellen Seins, dem er eine Stimme gibt wie sonst keiner. Unter diesem Blick wird, metaphysisch geschürzt, das Schauspiel zum Ort, hinter den Protagonisten und in ihren klischierten, banalen Gebärden Reflexe einer kosmologischen Katastrophe aufzudecken,

---

<sup>311</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.181

<sup>312</sup> Hans Jürgen von der Wense, *Epidot*. München 1987, S.66

von der sie nichts ahnen - so zumindest im 'Blutstrahl'. Als Rebellion gegen diese perennierende Entwendung bringt er den eigenen, quasi monologischen Körper ins Spiel, aus dessen Nerven gegen alle Sinngebung das Theater sich zu entfalten habe, ein unendlich vergrößerter Apparat nur theatral zu gewinnender, leibhafter Paroxysmen. Anders Jahnns. Denn zwar ist ihm *in figuram* Magnus die Entwendung des Lebens ebenso Voraussetzung wie Artaud, aber er konzipiert doch das Drama als den Weg, in der prozessualen Überschreitung von Norm und Konvention die Enteignung gewissermaßen auf dem Abweg zu umgehen. Dieser Abweg ist der Weg der 'Liebe', die geleistet sein will, und also den anderen sucht, dem da die Liebe geleistet oder von dem Liebe geleistet wird. "*Bitterste Notwendigkeit*" ist das leitmotivisch vorgetragene Ziel der Jahnnschen Figuren im 'Pastor' und endlos wiederholtes Sehnen, "*daß wir nach denen suchen, die wir meinen*" (24); Ziel ist erotische Intersubjektivität. Das aber ist ein Artaud ganz fremdes Programm. Erotik war ihm ein Bruchstück mehr im Mosaik der universalen Entwendung; er wünschte sich eine Selbstgeburt ohne sexuellen Körper. Während Artaud die Bühne konzipierte als Ort, den Schauspieler aus allen Fängen des abendländischen Logozentrismus in der Präsenz des Hier und Jetzt der Bühne zu lösen, beschreibt Jahnns Dramatik die Wege der Transgression als Wege erotischer Intersubjektivität. Während Artaud die Banalität und Konventionalität unterm metaphysischen Blick des Unheils las, waren sie für Jahnns *Grenzen*, die - sicher nur unter Furcht und Zittern - überschreitbar waren. Erotik ist der Motor des Jahnnschen literarischen Werkes und sein Thema; dargestellt wird die erotische Erfahrung und der Versuch, ein Selbstbewußtsein dieser Erfahrung als ein Selbstbewußtsein der Verausgabung und des Verlustes zu gewinnen. Deshalb ist Jahnns Werk, im Unterschied zu Artaud, auch nicht *grundsätzlich* an die Bühne gebunden, wie es Ulrich Bitz und Uwe Schweikert artaudisch supponieren.<sup>313</sup> Und zwar ist ihm die Befreiung des Körpers aus den Zwängen der paulinischen Fleischesverachtung nicht weniger entscheidend als dem französischen Zeitgenossen. Während aber für Artaud der Körper selber das Medium ist, dem Sinnzwang der Moderne zu entkommen, ist für Jahnns der Mensch Schauplatz einer Überschreitung, die zwar an den Körper gebunden, gleichwohl geistig ist. Denn die Transgression ist an das Bewußtsein von der Grenze geknüpft. Und deshalb ist es im präzisen Sinne der erotische *Geist*, den er wiederzuerwecken und auszuleuchten versucht; und ihn vermißt er denn auch in aller zeitgenössischen Dramatik zuallererst. Jahnns 1952: "*Das heutige Theater besitzt keinen echten erotischen Geist und ist deshalb uninteressant.*" (DII,1002;1000)<sup>314</sup> Das ist die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Erotik.

---

<sup>313</sup> Ulrich Bitz, Zur körperlichen Versuchung der Bühne. In: DI, S.1268; Uwe Schweikert, Nachbemerkung. In: DII, S.1406

<sup>314</sup> An Friedrich König in einem Brief vom 3.März 1949: "*Das Theater ist vorläufig tot, einfach, weil alles gestrichen worden ist, was zum Theater gehört. Es fehlt ihm die wirkliche, die echte Erotik, die es z.B. zur*

#### IV Der erotische Geist

Damit aber ist nun genau in den Blick gekommen, was in Jahnns *literarischem* Versuch im Gegensatz zum Ugrinischen Konzept das Fortleben heterogener und alienierender Erfahrungen verspricht. Die *Erotik* nimmt den Platz ein, den in der Religionsgemeinschaft der Tod besetzt hält; *sie* wird zum Inhalt des kultischen Theaters und zum Inbegriff der Überschreitung. Die Erotik ist sakral denotiert; Jahnns Dichtung ist die Dichtung des heiligen Eros. Aber was ist das für ein Eros? Und in welcher Weise erscheint er im 'Pastor Ephraim Magnus'?

Um diese Fragen zu beantworten, muß in Abbeviatur auf die in den frühen Tagebüchern und Briefen von Jahnn entworfene Erotik rekurriert werden; sie bildet den Hintergrund, auf dem sowohl die rudimentäre Erotik Ugrinos als auch die des erstpublizierten Dramas sich abspielt. Und sie wird doppelt bestimmt.

Die erste Bestimmung besagt schlicht nichts anderes, als daß die Erotik von Gott gegeben ist und als Sakrament gefeiert werden muß; sie wird von Jahnn denn auch im August 1913 zusammen mit Gottlieb Harms in der Kirche quasi sakral begangen und mit den Worten kommentiert: "*Die Liebe ist das Unfaßbare, das wir von Gott empfangen haben.*" (FS,149) Die Erotik ist ein Himmels Geschenk und also heilig. Und sie besagt weiter, daß die Erotik zunächst an den Körper gebunden ist und daß es der erotische Körper ist, der heilig ist. Davon sprechen die Tagebücher und die frühen Dramen unentwegt, das wird zum zentralen Einwand des frühen Jahnn gegen den Krieg: der Körper ist erotisch, die Erotik ist göttlich, jeder Angriff auf den Körper ist untersagt; ihm ist nur die reine Anbetung angemessen. Der erotische Körper partizipiert an der Göttlichkeit, und das heißt hier: er partizipiert an der Übermacht, die nach Rudolf Otto das Sakrale ausmacht, und verlangt Unterwerfung. Deshalb, als Inkorporation eines übermächtig Göttlichen, ist er unberührbar, unveränderlich und ewig. Sein Paradigma ist der Juvenile, der kein Altern kennt und in seiner Reinheit - Jahnn wird später hinzufügen: Gesundheit - sich selbst gleich verharret. An die Stelle Gottes, der ausgespielt hat, tritt der adorierte Leib. "*Gott ist nicht mehr heilig, wir kennen ihn nicht mehr; aber wir müssen doch etwas Festes haben. - Ich habe mir geträumt, die Menschen müßten die Menschen achten, es müßten Menschenleiber heilig sein!*" (FS,411) Zur selben Zeit heißt es in einem Brief, die Erfahrung leitmotivisch auf einen Nenner bringend: "*Leiber sind für mich heilig*" (BI,34). Die zweite Bestimmung ist die der Erotik als einer alle Grenzen überspülenden Gewalt. Auch diese Bestimmung wird bereits früh formuliert und leitet sich ebenfalls her aus der

---

*Zeit Shakespeares im hohen Maße besaß.*" (BII,592f.) Ebenso im Vorwort zur 'Spur des dunklen Engels': "*Daß den Schaubühnen unserer Tage der echte erotische Geist fehlt, wage ich nur anzudeuten.*" (DII,302)

intensiven homosexuellen Beziehung zu Gottlieb Harms. Diese Erfahrung einer Liebe, die sich abseits gesellschaftlich abgegrenzter Sexualität bewegt, läßt Jahn bereits 1914 Hamburg-Stellingen als kleines Paradies erotischer Gewalt beschreiben: *"Es wird wild und groß bei uns werden, Friedel! So riesengroß, wie unsere Seelen sind! All dieses kann niemand fassen. Aber es muß kommen, denn es ist eine elementar Gewalt dahinter, die sich nicht Bahnen und Grenzen stecken läßt. Es ist nicht Zufall, daß dies elende Nest Stellingen-Langenfelde uns beide beherbergt! - Die Welt ist unendlich - und vielleicht ist nirgendwo solche Gewalt angehäuft als in uns beiden."* (FS,300)

Im Norwegischen Exil, fern der patriarchalen Instanzen von Elternhaus und Vaterland, wird diese Erotik rasch in extremere Tonlagen transponiert. Gegen die als gesellschaftlicher Zwang verstandene Sexualität zwischen Mann und Frau treten in den Tagebüchern Phantasien, deren Zusammenstellung einen kleinen Katalog von Jahnns Psychopathia sexualis ergeben würde. In ihnen durchdringen sich, wollte man sie klassifizieren, juvenile, inzestuöse, sodomistische, sadistische und masochistische Phantasien, die im vielfach verteidigten Lustmord ihren ekstatischen Höhepunkt finden. Diese zusehends gewalttätig aufgeladene Erotik wird immer wieder in die Unendlichkeit Gottes zurückgebunden, die innermenschlich als unendliche Kraft der erotischen Grenzenlosigkeit gefeiert wird. *"Wie hätte Gott den Mut finden können, Wesen ihr Leben leben zu lassen, wenn nicht tief drinnen im verborgensten Sinn die Unendlichkeit und das Übermaß aller Schöpfung ruhte? Wie hätte Gott vor sich selbst bestehen können, hätte er die Schwungkraft auch nur eines Triebes um ein Lot weniger als unendlich herabgemindert? Daß ihr es doch einsehen mögt, daß es keine Grenze gibt, an die ein Trieb kommen könnte"* (FS,435), heißt es bereits in der ersten Eintragung in Aurland vom 13.9.1915, um im nächsten Absatz fortzufahren: *"Wäre es möglich, daß einem in der Hochzeitsnacht Bilder maßloser Schönheit einfielen, wenn eine Grenze wäre, wo der Raum der Lust sich bricht und aufhört?"* (FS,435) Notiert ist die Erfahrung der Erotik als die Erfahrung einer genuin nutzlosen, nicht-utilitären und überwältigenden Macht: *"Denn ich habe es später erfahren, daß lieben müssen etwas ist, daß über mich plötzlich hereinbricht, grundlos, zwecklos"* (FS,497); und ihre aktive Kraft als die einer maßlosen Endlosigkeit: *"Nur dies ist ihr eigentümlich: sie ist ohne Maß, ohne Wechsel, ohne Ende."* (FS,537f.)

Flankiert werden diese Aussagen durch Briefkommentare und unterstreichen die Bedeutung des im Tagebuch Erschlossenen. Drei Tage vor dieser letzten Eintragung nämlich schreibt Jahn an Martha Moeller: *"Liebe will und muß ganz fluten, ohne Grenzen, nur mit dem einen Ziel, ganz Hingabe zu werden"* (BI,56); und zwei Tage danach heißt es im Brief an Arthur Harms: *"Liebe aber ist etwas Allgemeines, von Anfang gewesenes. Sie ist die einfachste, schlichteste Beziehung zwischen Menschen überhaupt. Sie hat keine Grenzen, gar keine. Sie kann kein Maß erreichen, über das sie nicht*

*hinauswachsen könnte, sie ist auch nicht nur auf Menschen unter einander beschränkt, und vor allem kein Vorrecht zwischen Familienmitgliedern, sie ist allgemein und grenzenlos." (BI,61)*

Die Bedeutung der Erotik ist auf diesem Hintergrund gut ablesbar. Sie ist als zentrale Erfahrung des Heiligen bestimmt und das heißt: sie negiert die Sexualität als Form der Reproduktion der Gesellschaft; sie dient nicht dem Zweck der Erhaltung. Sie ist eine Form der Verausgabung, nicht der Akkumulation. Deutlich ist sie beim frühen Jahnn nach zwei Seiten gegen die profane, genitale Sexualität abgegrenzt: zum einen mit der skulpturalen und geradezu keuschen Verehrung des Leibes, die den anderen als unberührbar und übermächtig vergöttlicht; zum anderen als Erfahrung einer völligen Entgrenzung, die kein Maß, keine Ordnung, keine Dauer, keinen Grund und keinen Zweck mehr kennt und im Überschwang mit dem "*Übermaß der Schöpfung*" (FS,435) korrespondiert. Im Seelenleben des Menschen rückt bei Jahnn die Erotik derart in *die* Position ein, in die der Sakralbau in der Architektur oder die Orgel in der Musik positioniert war: als Ambivalenz aus übermächtiger Ordnung und Verausgabung von Energie; als Erfahrung von Übermacht und Unmacht; von Gehorchung und Intensität.

Diese Ambivalenz der Erotik wird im Ugrino-Projekt nun nach demselben Muster aufgespalten, wie ja das *sacer* als ambivalenter Erfahrung von heilig und verflucht, rein und unrein selber geschieden und institutionalisiert war: die Erotik des Körpers wird im Rahmen der Glaubensgemeinde auf die Adoration des Hohen festgelegt und allein auf den skulpturierten Leib fixiert. Dieser skulpturierte Leib wird zwar erotisch als juveniler und als männlicher Leib konnotiert und damit deutlich eben der reproduktiven Sexualität entzogen; aber er wird zugleich in das ganze Geflecht des erhabenen Heiligen eingespannt. Als Skulptur gehört er in die Kirchennische auf das Piedestal und als weiteres sakrales Element in die Ausstattung der Religion. Als Paradigma des erotisch erstarrten, künstlerisch fixierten und nun in die Position des Götterbildes einrückenden Leibes wird er den kanonischen Künstlern überantwortet und an ihre Autorität deligiert; diese Autorität ist Michelangelo, diesem Diktat unterwirft Jahnn als geheimer Oberleiter der Oberleiter nicht ohne Gewalt noch das Kunstschaffen des bildenden Künstlers in der Führungstrias, Franz Buses. Wieder zählt hier nur die passive Unterwerfung unter das Gesetz der Verehrung; die Erotik ist museal.

Ganz anders nun zeigt sich die Rolle der Erotik in Jahnn's Erstlingspublikation. Sie wird aus ihrer skulpturalen Erstarrung gelöst und dramatisiert. Das heißt zunächst, wie an der Figur des alten Magnus sichtbar wurde: die Erotik wird in die Intersubjektivität und in die (fiktive) Innerweltlichkeit der handelnden Figuren versetzt: sie ist nicht das, was angebetet, sondern das, was 'geleistet' werden muß. 'Geleistet' wird sie im Drama aber zweitens insofern, als sie schrittweise alle Grenzen übersteigt, keine Gesetze und

Verbote anerkennt und also maßlos, ordnungslos und zwecklos wird. Sie knüpft an die Erfahrung der Erotik als Erfahrung des Überschwanges an, wie sie die frühen Tagebücher bestimmen. Drittens aber wird sie im 'Pastor' nicht mehr wie in den Vorläuferdramen, insbesondere der 'Familie Jacobsen', und in den Norwegischen 'Aufzeichnungen' als allseits gefeierte, ekstatische Verausgabung mit den neoromantischen Attributen der Erotik als "Glut des Lebens", "sprudelndem Lebensquell" und als Inbegriff des "Wunderbaren" gefeiert mit Wagnerianisch glücklichem Inzest und Lustmord, sondern unter das Verdikt der Verfehmung gestellt. Das aber ist entscheidend. Denn erst so wird aus der skulpturalen Erotik Ugrinos, der grenzenlosen Grenzenlosigkeit der frühen Tagebücher und der neoromantisch überheizten Ekstase der frühen Dramen ein Werk der erotischen Transgression. Keine Überschreitung ohne Verbot; keine wahre Erotik ohne das Stigma des Gesetzes. In diesem spezifischen Sinne ist der 'Pastor' tatsächlich Jahns Erstlingswerk, weil das erste Werk einer bewußt gewordenen Ästhetik der Überschreitung.<sup>315</sup>

Auch das zeigt einmal mehr der Prolog des alten Magnus. Denn in der Predigt, die der Pastor seinen Kindern als letztes Vermächtnis hält, wird die Wende von der adorativen und ekstatischen Liebe zu einer verfehmten Erotik als Aufgabe des Menschen vollzogen. Als Handlungsmaxime wird sie den dramatischen Weg der Geschwister, als Bauplan die Struktur des Dramas bestimmen. Die verfehmte Erotik wird zum Motor des kultischen Spiels. Das sei zunächst nachgewiesen.

Die Predigt des alten Magnus (13-15) ist die Auslegung der Passionsgeschichte und thematisiert mithin die Menschwerdung des Gottes, der den Widerspruch von Schöpfer und Schöpfung zu schließen versucht. Der Gottessohn will innerweltlich das Göttliche zwischen den Menschen auffinden, das "*Unaussprechliche*" (14), das dem Sein seine Intensität verleiht (vor dem die Menschen "*bebten*" (14)) und "*Großes und Herrliches*" (14) zu erleben verspricht. Sein Ziel ist es, zu den "*einfachen Dingen*" zurückzukehren und die disparate Welt zu einem ganzen Sein, zum "*Sinn der Schöpfung*" zusammenzufügen. Dafür verletzt er, was Freud als Inhalt des Tabus schlechthin verstanden hat, nämlich das *délire de toucher*. Der Gottessohn überschreitet das Berührungsverbot, das die Dinge und die Menschen auf Distanz, gesondert und getrennt voneinander hält.

Aber die Welt erweist sich dem Antrag des jungen Gottes als zu sperrig; die Dinge zerbrechen dem Knaben unter den Händen und die deutlich erotisch denotierte Berührung der Gleichaltrigen wird stigmatisiert: "*Und er betastete sie und ihren Leib, um zu ihnen zu kommen selbst im Gefühl seiner Hände - aber er wurde ein Schwein*

---

<sup>315</sup> Daß dem Autor diese Sonderstellung bewußt war, war ja bereits belegt worden: Jahnn selbst hatte den 'Pastor' als das "*erste revolutionäre*" seiner Werke bezeichnet; charakterisiert sei es durch "*das Ungewöhnliche, wenn Du so willst, das Verbrecherische des Großen*" (BI,134).

*geheißen.*" (14) Der Versuch, die Menschen und die Dinge in die Schöpfung einzuschließen, führt zum Gegenteil: der Widerspruch zwischen dem (erotischen) Begehren der Welt und deren Stigmatisierung als niedriger Lust ist aufgebrochen.

Und wird immer nur weiter verschärft. Denn dem Erlöser schlägt die qualvolle Trennung von der Welt, die auf ihrer Partikularität beharrt, auf den eigenen Leib, der sich ihm - Zeichen des Ausschlusses wie Zeichen des Prophetentums<sup>316</sup> - in einen "*Leib von Eiterbeulen*" (15) verwandelt. Diesen gezeichneten Körper trägt er der Welt erneut und nun endgültig erotisch an, wird aber nicht nur ausgeschlossen, sondern immer neu und immer weiter an gesellschaftlich bereits ausgeschlossene Gruppen verwiesen, die ihn stets weiter an andere Ausgeschlossene verweisen: von den Aussätzigen über die Lahmen und Blinden zu den "*Verworfenen*" und Huren. Das Heterogene wird immer weiter exkludiert; der die Berührung suchte, wird unberührbar. "*Doch wollte keiner seine Liebe tragen und sich aufmachen, mit ihm die einfachen Dinge zu leben, die die Erlösung in sich haben.*" (15) Ja, der Versuch, überhaupt nach dem Ganzen der Welt zu suchen, wird mit dem Stigma des Verworfenen versehen. Die gefügte Menschenwelt läßt sich um keinen Preis aus ihrer Ordnung bringen und tabuisiert, was die Ordnung bedroht. "*Die einfachen Dinge schienen ihnen ein Unmaß an Frevel.*" (15)

Das aber führt auch zu einer Änderung des Konzeptes von der Resakralisierung der Welt, die Christus da zu bringen versucht. Denn nicht länger beharrt der Gottessohn auf der einfachen Rückkehr zu den einfachen Dingen. Er erkennt, daß die Rückkehr zur jener Ordnung, die vormals Schöpfer und Schöpfung zusammenschloß, nicht schlicht wiedergefunden, sondern nur über den Umweg des Verfemten zu gewinnen ist. Sind die einfachen Dinge als Frevel tabuisiert, kann die Berührung mit dem Göttlichen nur über die Überschreitung des Verbotes führen. Das Ausgeschlossene kehrt als Erniedrigtes wieder, das selber zum Hort des Höchsten wird: "*Da begann er von der Göttlichkeit aller Frevel zu predigen und zu schreien und zu heulen - wie ein Tier heult.*" (15)

Das ist gewissermaßen die geschichtliche Situation, in der das Drama positioniert wird: es läuft Sturm gegen eine Profanität, die alles Heterogene ausgeschlossen hat, die Unberührbarkeit der Welt zum Gesetz macht und in der das Heterogene nurmehr in den erniedrigten und profanierten Bereichen behaust ist. Das Heilige hat keinen festen Bereich mehr, der ihm vorbehalten wäre; es ist aus den institutionellen Verankerungen traditioneller Sakralität herausgefallen, in die Profanität abgesunken, um nun innerhalb des Profanen nochmals, nämlich als Frevel, exkludiert zu werden. Weil der Erlöser aber im Frevel - in der Überschreitung des Tabus - die Erfahrung der ganzen Welt propagiert, so Magnus, wird er hingerichtet.

---

<sup>316</sup> Vgl. die Replik des alten Magnus: "*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.*" (12)

Das aber genau, die "*Göttlichkeit des Frevels*" zu predigen und innerweltlich zu realisieren, wird nun zur Handlungsmaxime, die der sterbende Pastor seinen Kindern mitgibt. Die zwei Wege, das Göttliche in der Welt wiederzufinden, führen allein über die Bereiche des niederen Heterogenen, das von aller Ordnung ausgeschlossen ist: die Erotik ohne Rücksicht leisten, "*freveln*", und die Qual auf sich nehmen, sich mit dem wegen seiner transgressiven Botschaft Gekreuzigten zu identifizieren. Der erste Weg ist der Weg Jakobs und bestimmt hauptsächlich den ersten Teil des Dramas, der zweite ist der Weg Ephraims, und beherrscht dessen zweiten Teil. Die Anlage des Werkes leitet sich tatsächlich auch in dieser immanenten Perspektive präzise her aus der Ästhetik der Überschreitung, und zwar einer Überschreitung, die sich ihrer Stigmatisierung und Verfemung bewußt ist. Weder ist das Stück, wie Julius Bab wollte, atavistisch und von "negerhaftem Aberglauben"; noch ist es psychopathologisch: als Effekt eines halb- oder unbewußt ab- oder umgelenkten Triebes, der sich über Umweg und Verschiebung sein Recht gegen das Verbot zu erschleichen versucht. Jeder Schritt, den die Protagonisten tun werden, werden sie auf dem Boden von Einverständnis unternehmen. Allerdings von einem sonderbaren Einverständnis.

V Teil I: "Lieben, Liebe leisten, wie Gott es gewollt hat: freveln"

Diese Bühne des erotischen Geistes steht nämlich im 'Pastor Ephraim Magnus' unter einer sadianischen Prämisse, die das Drama nun in allen Konsequenzen durchführt. Die Protagonisten gehen auf die Suche nach dem anderen, und zwar nach einem anderen, der aus Liebe ohne jede Einschränkung allem gehorcht, was der Geliebte verlangt. Das wird denn auch mit dem Zynismus des göttlichen Marquis vorgetragen. So belehrt Jakob als Protagonist dieses ersten Teils Mathilde mit den Worten: "*Was ich, den Du liebst, verlange, untersteht nicht Deiner Kritik. Du hast Dich denen, die ich liebe, zu unterwerfen, als seiest Du eine Sklavin vor ihnen*", und fährt auf Mathildes entsetzten Einwand - "*Solche Reden sind empörend! Wer hätte je so etwas gehört!*" - fort: "*Wenn es Dir befremdend ist, solche Forderungen zu stellen und zu erfüllen, so logst Du, als Du sagtest, daß Du mich liebtest.*" (38) Dieses Gesetz ist aber nicht einseitig: als das Verfügen eines (belebten) Subjekts über ein (unbelebtes) Objekt, sondern - wie in Sades 'Philosophie im Boudoir' - grundsätzlich reversibel; nicht zufällig sagt Jakob, zur Liebe gehöre, derart verfügende und schockierende Forderungen "*zu stellen und zu erfüllen*". Wer die Selbstaufgabe des anderen fordert und fordern darf, muß zu derselben Hingabe bereit sein. Wer heute verfügt, muß bereit sein, morgen verfügbar zu werden. "*Würdest Du Dich nicht, gäb es 'nen Sinn für Hedwig, martern und verbrennen lassen*", fragt dieser

Philosoph im Kirchenboudoir den Bruder Ephraim, der denn auch mit einem schlichten "Ja." (48) respondiert. Diese Prämisse: jede Verkehrung, jeden Wunsch zu akzeptieren, ist das einzige Kriterium der Magnussens auf der Suche nach dem anderen, den sie meinen.

Dieses Schema erlaubt dem Drama nun umgekehrt, die Widerstände der Wirklichkeit gegenüber dem grenzüberschreitenden Projekt zu artikulieren. Die Mitspieler des Dramas, die aus der realen Welt in die Festwelt der Magnussens treten, dienen also nicht als Gegenspieler, die ihre (gleichwertigen) Interessen im Widerspruch gegen die Protagonisten zu behaupten oder gar in der Intrige durchzusetzen suchten. Sie fungieren vielmehr als Vertreter der Grenze, als Repräsentanten der Gesellschaft und ihrer Tabus, die zu überschreiten erste Pflicht derer ist, die auf die Suche nach dem Göttlichen im Menschen gehen. Diese Begegnungen ermöglichen Jahn zugleich zu entfalten, was eine Erotik wäre, die keine Beschränkungen akzeptierte und nur der Prämisse der vollständigen Selbstenteignung gehorchte; wie sie umgekehrt markieren, wovon sich der Versuch der Überschreitung abstößt. Denn, weiß der Zeremonienmeister Jakob: "*Mit Einschränkungen besteht keine Liebe.*" (37)

Diese Widerstände oder Grenzen, die der entgrenzenden und verkehrenden Bewegung der Erotik entgegengesetzt werden, werden in drei Episoden vorstellig gemacht. Mathilde, Hedwig und Andreas werden mit der Forderung nach grenzenloser und unbedingter Hingabe konfrontiert. Alle drei versagen vor diesem Anspruch. Andreas hofft, die günstige Gelegenheit zum Beischlaf ohne Verpflichtung ausnutzen zu können; er vergeht sich an der Liebe, indem er sie zur schlicht animalischen Befriedigung instrumentalisiert; die Erotik der Überschreitung aber negiert den Rückfall in die Animalität. Hedwig hofft, den Geliebten auf ein präformiertes Bild fixieren zu können: "*Sie trägt ein gewisses Mannesideal in sich, ein zurechtgebautes - mit Knochenträgern, Sehnenankern, Muskelfüllwerk; dies seelisch ausgedrückt - das leider nicht über Dir paßt. Sie will Dich zu diesem Mann machen, denn sie kann nur ihn lieben*" (46), klärt Jakob Ephraim auf; die wahre Erotik aber kennt - wie das Theater, das zum Vergleich herangezogen wird - kein codiertes Bild, das ihr entspräche. Sie ist das Wagnis dessen, was sich der Sprache, dem Bild, der Konvention entzieht. Die Mathilde-Episode schließlich führt eine Liebe vor, die zwar alles akzeptiert, aber nur unter einer Voraussetzung: Dem Begehren des Geliebten wird stattgegeben unter der Bedingung, daß die Heirat folgt. Damit aber unterwirft sie die Erotik den "*kleinen, rechnenden Gebärden*" (66) und fordert "*Renten ein*" (65); sie gerät in die Fänge der Zweckrationalität. Die wahre Liebe aber, läßt sich umgekehrt folgern, kennt keinen Nutzen und verschenkt ohne Tausch. "Die spezifische Irrationalität dieses einzigen,

wenigstens in seiner letzten Gestalt niemals rational formbaren Aktes"<sup>317</sup>, wie Max Weber betont, widerspricht aller Subordination unter Utilität.

Mathilde, Hedwig, Andreas repräsentieren den erotischen Körper unter dem Diktat des *corps social*: er ist eingespannt in die Animalität, in das präformierte Bild und in die Zweckrationalität. Diese Grenzen zu überschreiten, die Erotik aus den Banden gesellschaftlicher Bilder und Zwecke zu lösen, ist aber gerade das Ziel, zu dem die drei Geschwister aufbrechen. Friedrich Prehm resümiert als Bewegungsgesetz des Dramas: "Sie wollen Menschen suchen, die sich gleich ihnen verschenken, ohne einen Handel anzustellen. >Es kann den Weg mit uns nicht anders nehmen, als dass wir unsern Leib verschwenden in tausendfältigem Erfülltsein.< Das ist der Beschluss, die Seelensituation, von der aus das Geschehen seinen Lauf nimmt."<sup>318</sup>

Damit ist die Erotik der Selbstaufgabe *ex negativo* bestimmt: als die Ablehnung jeden Versuchs, die Erotik gesellschaftlichen, biologischen, moralischen oder schlicht konventionellen Anforderungen - soziokulturellen Mustern, wie es heute heißt - zu unterwerfen. Umgekehrt aber wird die Erotik auch positiv konturiert: als die Form der Selbsthingabe, die eben in keiner Weise zu assimilieren ist; die unmöglich ist und daher eine *unmögliche* (Selbst-)Aufgabe verlangt. Diese nicht-assimilierbare, nicht utilitäre, nicht zweckrational begründete Erotik ist im 'Pastor Ephraim Magnus' die niedere, verfemte Erotik.

Das wird bereits durch die erste Probe deutlich, die Jakob auf die Bereitschaft zur unbedingten erotischen Hingabe stellt. Denn sie beginnt buchstäblich *a bás*, ganz unten, nämlich mit der Forderung, den Liebeswunsch des Knaben Paul zu erfüllen und ihm die *schmutzigen Füße* zu küssen und zu lecken. Der Fuß aber ist, darauf hat Bataille mit seinem Aufsatz über 'Les gros orteil'<sup>319</sup> hingewiesen, das Körperteil, das schlechthin den Gegenpol zur Zerebralität, zur Vorherrschaft des Kopfes und der Rationalität repräsentiert. Nicht zufällig ist er als unrein und abstoßend in vielen Kulturen von Verboten umgeben: er darf nicht angeschaut werden und wird schamhaft verborgen. Aber der Fuß steht nicht nur in Kontradiktion zum Kopf, sondern auch zur Hand und damit zur Arbeit. Das erhellt sich nach Ernst Jünger aus dem romanischen Stamm des Wortes *pied*, zu dem er anmerkt: "Das P wird auch als reiner Verachtungslaut gebraucht. Der Fuß als Symbol des Minderen, als degradierte Hand."<sup>320</sup> Für den Jahn von 'Fluß ohne Ufer' wird der Fuß, der der Hierarchie von Sinn und Gesicht entgegensteht, zu einem sozialen Indikator des Niedrigen; er wird dem Pauper verknüpft: "*Den bekleideten Menschen*", heißt es im Kapitel 'März', "*sind Kopf und Arme Ausdruck der Persönlichkeit. Kopf und Arme dieser vollkommenen Gestalt waren das Bekannte. Die Füße schon kannte*

<sup>317</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. S.363

<sup>318</sup> Friedrich Prehm, Hans Henny Jahnn. S.11

<sup>319</sup> Publiziert 1929 in den 'Documents'. In: *ŒCI*, S.200-205

<sup>320</sup> Cit.nach Bernd Mattheus, *Thanatographie* Bd.I, S.152

*man nicht. Die Füße stecken in Schuhen. Nur die Armen haben neben Händen auch Füße. Kniee sind fast so anstößig wie der Nabel.*" (FI,525) Weiter wird der Fuß, indem er der Erotik der Hingabe verbunden wird, zum Geschlecht<sup>321</sup>, und zwar zu einem Geschlecht, das dem Genital entgegengesetzt ist: es dient nicht der reproduktiven Sexualität der Erhaltung; es ist pervers. Indem Jakob erst Mimi, dann Mathilde auffordert, den Fuß zu *lecken*, wird auch die Zunge als Organ der Sprache mißbraucht. Und indem es sich um einen *schmutzigen* Fuß handelt, wird die Erotik dem Schlamm, dem Dreck - eben dem Niedrigen verknüpft. So bedeutet die Initiationsprüfung die Einführung in eine Erotik, die dem erhobenen (erhabenen) Körper, der Rationalität, der Arbeit, der Sprache, der gesellschaftlichen Hierarchie und der genitalen Sexualität konträr steht.

Diese perverse und verkehrte, auf den Fuß gestellte Erotik ist es denn auch, die Jakob weiterhin gegen allen Widerstand nicht nur behauptet, sondern noch zuspitzt. Er opponiert der Selektion des Leibes in seine sichtbaren, guten und hohen, und in seine niederen, verachteten und verleugneten Körperteile: *"Du hast vor meinen Gedärmen die gleichen Gefühle zu haben wie vor meinem Mund, Du besitzt nicht das Recht, meinen Bauch anders zu behandeln als meine Hand!"* (37) Neben die hohen Sinne die niederen Eingeweide, neben die geschlossenen Gestalt die Option für das Fleisch, statt der ugrinisch-statuarischen Heiligkeit der Skulptur der Leib der Lüste: *"Du sollst nicht meine Maske anrufen, Du sollst Dich auf mein rohes, warmes lebendes Fleisch stürzen in seiner ganzen göttlichen Häßlichkeit und Schönheit! Du sollst meine Gedärme und Afteröffnungen nicht leugnen! - Ich habe niemals von Dir gedacht, daß Du ein Marmorbildwerk seist. Steine haben keine Lüste und können nicht zeugen und nicht gebären."* (69)

Damit ist Jakob aber noch lange nicht am Ende seiner provozierenden Konzeption der Erotik. Ist sie zuerst an die Erniedrigung, dann an die Umwertung der Körpers gebunden, so ist sie ihm darüber hinaus eine Erotik der Zerstörung; sie wird der physischen Gewalt kollationiert. Wahre Liebe beweist sich erst in der Bereitschaft, den Körper selber preiszugeben. Jakobs Phantasien erotischer Hingabe sind deshalb durchgehend violente Phantasien. *"Weißt Du nicht"*, fragt Jakob Mathilde, *"daß Du mich zu lieben hast? Wenn ich Dir ein Stück Fleisch abschneide, so hat dies Fleisch mich noch zu lieben."* (37) Hedwig wird mit folgendem Verlangen auf die Liebesprobe gestellt: *"Sage, Du verlangst ihren Leib diese Nacht auf Gnade und Ungnade ausgeliefert. - Nicht nur zur Lust, zum Prügeln, zum Verstümmeln"* (48). So, wie Jakob denn auch umgekehrt die Preisgabe des eigenen Körpers imaginiert. Zu Mathilde: *"Das Befremdende meiner Worte macht Dich stumm.*

---

<sup>321</sup> Vgl. Georges Bataille, Erotik. S.147: "Das Geschlecht ist kurz und gut genauso ein Ding wie ein Fuß. (Höchstens eine Hand ist menschlich, und das Auge drückt das geistige Leben aus; aber Geschlecht und Füße haben wir genau wie die Tiere.)" Vgl. auch die wichtige Funktion des Fußmotivs in der 'Spur des dunklen Engels' (DII,305,308) wie auch des Folgemotivs vom Schuh im 'Perrudja' (besonders P,631f.; dazu S.239f. dieser Arbeit) und in der 'Straßenecke' (DII,13f.)

*Du hast dergleichen nie gehört, noch weniger hast Du's geträumt. Ich wollt, ich wäre Du. Ich würde meine Liebe und mein Glück weisen. Ich könnte mir die abgeschnittenen Finger vorwerfen, die ausgestochnen Augen, die abgetrennten Lippen, den ganzen Leib, und schreien: es ist alles Dein, alles Dir zu eigen, bereite Dir eine Fußmatte daraus. -" (66)*

Aber damit nicht genug. Weil er den anderen nicht findet, der diese Forderungen zu erfüllen bereit wäre, und das heißt jetzt: der rückhaltlos darauf verzichtete, eine Erotik ohne Zweck zu verwirklichen und die Ordnung zu negieren, die zur Koordination, Herstellung und Verwaltung von *Dingen* dient, überschreitet er schließlich das Tötungsverbot. In einem infernalischen Akt ermordet er eine Prostituierte, enthäutet und zerstückelt sie, um für dieses Verbrechen vor Gericht gestellt, verurteilt und geköpft zu werden. Ist der Ausgang dieser Erotik unter der Ägide der Verkehrung sadianisch, so sind es auch die Schritte bis zum bitteren Ende. Der Gerichtsmediziner konstatiert: "*Die Sektion oder richtiger, das Beschauen der Leiche mußte das Ergebnis in sich schließen, daß Henry de Sade nicht gerade erschöpfend in seiner mißgeleiteten Sinnlichkeit war.*" (92)

Es mag empörend sein, aber es gibt im Text keine Hinweise darauf, daß diese schlechthin unerträgliche Perspektive, in die hier die Erotik gestellt wird, vom Autor verworfen würde. Jahnn tritt nicht auf die Seite der Gerichtsmedizin und akzeptiert die Pathologisierung nicht, die der Arzt in der Formulierung von der "mißgeleiteten Sinnlichkeit" des Marquis vornimmt. Vielmehr, so will es scheinen, identifiziert er sich mit dem bösen Sade, indem er ihm eben jenen Vornamen beilegt, den er selber einmal besaß: Henry. Jahnn kombiniert seinen eigenen und zugunsten des offiziellen Dichters *verworfenen* Namen mit dem *verworfenen* Schriftsteller der Literaturgeschichte schlechthin.

In Jakob pathologisiert Jahnn also nicht, sondern stellt dar, *was in keiner Weise verteidigt werden kann*; denn jede Verteidigung setzt einen kühlen Kopf und einen klaren Verstand voraus, mit dem sie eine Handlung beurteilt, die - wie hier - eben nicht mit kühlem Kopf begangen wurde.<sup>322</sup> "Der Staatsanwalt. *Oh, über diese höchst verabscheuenswürdige Tat, einen Menschen mit kaltem Blut in Stücke zu schneiden! Jakob. Mit heißem Blut, Herr, nicht mit kaltem. Solches könnte man nur von Soldaten sagen, die Kanonen und Bajonette gebrauchen. - Die es in Not und vollkommener Vereinsamung tun, erwarten sich eine gewisse Lust und Befriedigung.*" (90) Jahnn exponiert noch in Jakobs Mord eine

---

<sup>322</sup> So argumentiert bekanntlich auch Sade im fünften Dialog der 'Philosophie im Boudoir'. Der Mensch habe als leidenschaftliches Naturwesen das Recht zu töten, das Gericht nicht; das deshalb, "weil das Gesetz, selbst ohne Empfindung, zu den Leidenschaften keinen Zugang haben kann, die in den Menschen die grausame Tat des Mordes rechtfertigen; der Mensch empfängt von der Natur die Impulse, die eine solche Handlung entschuldigen, das Gesetz hingegen, das immer im Widerspruch zur Natur steht und nichts von ihr empfängt, kann nicht bevollmächtigt werden, sich die gleichen Ausschweifungen zu erlauben: Da es nicht dieselben Antriebe hat, kann es unmöglich dieselben Rechte haben." (Hamburg 1970, S.222f.)

erotische Gewalt, die von jeder staatlichen Gewalt grundsätzlich und abgrundtief getrennt und ihr vollkommenes Gegenteil ist. Die Gerichtsszene im zweiten Teil des Dramas läßt daran keinen Zweifel. Der Mord "*mit heißen Blut*" ist die Speerspitze einer Erotik, die sich von der Sittlichkeit, Moral und Justiz und der ihr immanenten kalten Gewalt - des Ausschlusses, der Institutionen, der Mehrheit, der Kriegsführung - vollständig befreit hat; eine Erotik, die sich unmöglich und unberührbar macht, indem sie in der Lust und ohne Rückhalt das Tötungsverbot überschreitet. Kannte ein gewisser Monarch kurz vor Entstehung des Dramas keine Parteien mehr, sondern nur noch Deutsche, so kennt Jakob keine Parteien mehr, nur noch sich, denn "*ich bin nicht so klein, daß ich einer Partei angehöre; ich verachte alles, was Grenzen hat. Es gibt keine Kaste (mit Ausnahme der Berufsverbrecher, deren Anerkennung ich aber nicht wünsche), die mich nicht verdammt*" (91), und erfüllt damit den seligsten Wunsch der heiligen Teresa von Avila, den sie an Gott hatte: "So gib mir denn Licht und bewirke, daß ich aufrichtig verlange, von allen verabscheut zu werden"<sup>323</sup>. Jakob, ein heilige Verbrecher.

Die ja schon von Freud in 'Totem und Tabu' erkannte asoziale Tendenz aller Erotik wird im 'Pastor' zu ihrem eigentlichen Begriff und ihrer Dignität: sie wird zugespitzt zur Revolte gegen alles, was vom Verstand kalkuliert und von Institutionen durchgesetzt wird: die objektivierende Wissenschaft, die kühl verurteilende Justiz, die okkupierte Kommunikation, die Pflichterfüllung, der geschlossene soziale Körper. Sie ist anarchistisch und steht, unmöglich und unerträglich, wie sie der Vernunft ist, gegen die Gesellschaft schlechthin; und als solche wird sie denn auch vom Gericht verurteilt: "*Man wittert die zerfressenden Säfte des Anarchismus' aus jedem Wort, das Sie selbtherrlich aus sich herausgeben. Sie haben mit ihren Vergleichen tapfere Krieger, Helden, Stützen des Vaterlandes beleidigt, tasten, als sei es Ihr Recht an den Einrichtungen des Staates.*" (91)

Aber in der Gerichtsszene treibt Jahn das Spiel noch weiter. Denn Jakob geht es nicht um die Erotik als Erotik, sondern um die Suche nach dem, was nicht äußerlich, nicht Bild und nicht Objekt ist. Die Negation des anderen Wesens ist der Versuch, aufzuspüren, was in keinem 'Wissen von' aufgeht. Die Erotik ist nicht Ziel, nicht die Emanzipation des Fleisches, sondern das Begehren und das Wissen des Unmöglichen selber. Deshalb, hat Ulrich Bitz zu Recht angemerkt, wird die Figur Jakobs nicht nur mit Sade, sondern auch mit Leonardo da Vinci überblendet: Figurationen des unmöglichen, passionierten Wissens. Und das ist ja auch tatsächlich der Effekt von Jakobs schauderhafter Autopsie: er deckt auf, daß es für die Möglichkeit der zwecklosen, verausgabenden Erotik keinen Grund, kein Objekt und kein Organ gibt; sie ist nicht lokalisierbar und hat kein Gesicht. Sie besteht allein in der grundlosen und objektlosen Leidenschaft, das Innere nach Außen zu kehren und in diesem Akt zu zerstören, worin das Begehren bestand. Jakob entdeckt

---

<sup>323</sup> Teresa von Avila, Wege der Vollkommenheit. In: Sämtliche Schriften. München 1941, Bd.6, S.83

eine Transzendenz ohne Transzendenz: Sie ist an den Körper gebunden und geht mit ihm unter; auf höhere Welten verweist sie nicht. Aber sie ist ebensowenig im Körper auffindbar. Es bleibt nichts zurück, kein Resultat, kein Ergebnis, nur die Maßlosigkeit des Begehrens, das keine Grenze findet, und die Maßlosigkeit der Enttäuschung, weil nichts zum Objekt und also gewußt und besessen werden konnte.

Maurice Blanchot hat einmal über Sade gesagt, daß das große Verbrechen zwar auf der Erotik fuße, aber von der Erotik sich doch fortbewege; sein Gipfel bestehe im letzten nicht in der Ekstase, sondern in der Apathie. Die Apathie ist der Sammelpunkt aller Energien, die das Subjekt zuvor an Ideale und Tugenden abgeführt habe und die nun extrem komprimiert würden. Daraus ergäben sich immer neue Steigerungen: das leidenschaftliche Verbrechen negiere die berechnende Vernunft, das ist klar. Aber das kalte Verbrechen überbiete das leidenschaftliche, das düstere das kalte usw. Die Einschränkung der Leidenschaft erhöhe nur die Sprengkraft: "Alle großen Wüstlinge, die nur der Lust leben, sind groß nur, weil sie in sich alle Fähigkeit zur Lust ausgelöscht haben. Deshalb greifen sie zu den entsetzlichsten Anomalien, während ihnen sonst die Mittelmäßigkeit der normalen Wollust genügen würde." Die Apathie, so Blanchot, transformiere die grausame Erotik durch die Unempfindlichkeit in eine zerstörerische Explosion.

Genau das aber unternimmt hier Jakob: Er rationalisiert nicht sein eigenes Verbrechen, indem er es systematisch und mit der Akribie eines Naturwissenschaftlers durchdringt, sondern verabschiedet endlich im Mord die Lust, die den Mord hervorgerufen hat. Das macht seine Unfaßlichkeit erst aus, die nicht in der Anspielung auf sein Verbrechen, sondern in dessen minutiöser Beschreibung kulminiert. Der Wunsch, die normale Wollust hinter sich zu lassen, wird vom Rausch in das Wissen umgeleitet, um es nur um so mehr zu steigern. Erotik wird Wissen und Wissen Erotik. Beide haben in der Apathie ihren Begriff aufgegeben. In diesem Sinne ist Jahnns Jakob-Gestalt einer der größten Wollüstlinge, die die Literaturgeschichte kennt. Er ist auf die Seite des Todes übergetreten, unter dessen Gewalt das Leben sich verkehrt. *"Ich begann damit, ihren Schoß zu zerschneiden, weil ich meinte, dieses sei der sicherste Weg zum Geheimnis. Aber ein Schoß ist ein Schlitz, ein Loch. [...] Die Öffnung war gar bald zerstört, und ich hatte nichts gefunden. Ich besann mich auf meine Kenntnisse, suchte Blase und Schleimtestikeln auf, drang bis an die Mutterwölbung vor. Alles enttäuschte mich und gab mir Mut, einen gewaltigen Schnitt durch den Leib zu wagen. Ich riß die Därme und den Magen heraus, trieb den Schmutz mit den Fingern hinaus wie die Schlachter tun, denn dies Innere war von sehr unschöner Farbe: grau und grün und gelb. Aber ich fand nichts Geheimnisvolles. - Ich machte mich an die Brüste, es war die gleiche Ernüchterung. Ich tat noch viele Dinge; der Herr Sachverständige wird sich davon überzeugt haben. Zuletzt schälte ich die Haut vom Gesicht, weil ich meinte, es müßte ein Gesicht hinter*

*dieser Maske verborgen sein; aber ich fand nur rohes blutiges Fleisch. Danach war ich dieser Hurerei überdrüssig. [...] He, ich grüble nur über ein Ding: wie wohl die Seele aussieht, und ob sie hinter einem Gesicht stehen kann und tief in einem Schoß und auf den Knospen säugender Brüste. - " (98f.) Wer hier nicht den Verstand verliert, der hat keinen zu verlieren. Damit ist das unmögliche Ziel erreicht.*

Soll das heißen, Jahnn vertrete hier eine Apologie des Mordes? Er befürworte in Jakob die Überschreitung des Tötungsverbotes, das nach Gutdünken jeder zur Erreichung seines Seelenheiles soll durchzühren dürfen? Zumindest der Freund Werner Helwig stellte sich und auch Jahnn selbst diese Frage wiederholt, um sie sich entsetzt zu bejahen. Und hat, so will es scheinen, damit nicht ganz Unrecht. Überliefert hat er zumindest einen Dialog mit dem Autor, der sich in seiner Darstellung folgendermaßen ausnimmt, und der meines Wissens nach bisher nie in der Diskussion um die violente Erotik bei Jahnn auch nur berücksichtigt wurde. (Helwig führt das Wort): "All diese fürchterlichen Martern, Selbstverstümmelungen, Blut- und Kotopfer, was willst Du eigentlich damit bewirken?" - "Ja, wenn Du das nicht verstehst, was willst Du dann von mir?" - "Soll ich also, überzeugt vom tieferen Sinn der Sache, diese düsteren Metzgereien an mir oder anderen vollziehen?" - "Du bist verrückt", sagte er mit ehrlicher Empörung. [...]" Helwig weiter: "Aber es war Dir so wichtig, die Verletzbarkeit, die schnelle Untergänglichkeit des Fleisches deutlich zu machen, daß Du all das (i.e. die zerstörte Karriere R.N.) in Kauf zu nehmen bereit warst." - "Es war mir wichtig und das wird es bleiben. Man muß begreifen lernen, daß die größte Kunst vor solchen Hintergründen entsteht." - "Aber ist nicht auch wirkliche, ich meine, empfundene Todesekstase und Grabeswollust mit drin?" - "Wer will, mag es entdecken." - "Und für Dich, ist nicht ein Kitzel mit dabei, dergleichen in der Einbildung zu vollziehen? Eine - wenn Du den Ausdruck erlaubst - delutatio morosa?" - "Hör mal, Helwig", - er blieb stehen und stampfte mit seinen kleinen eleganten Füßen, "wenn Du zudringlich werden willst, müssen wir hier nicht zusammen herum gehen." -- "Du heiligst den Mord", blieb ich unbeirrbar an der Linie der Erörterung. - "Lust ist der Anfang von Mord", schrie er aufgebracht, "und wo Lust anfängt, das ist nicht zu ermitteln. Und wo keine Lust ist, zündet kein Leben, beginnt das statistische Verlöschen, der Untergang an der Bürokratie." "Danke", sagte ich, "nun bin ich einen großen Schritt weiter gekommen."<sup>324</sup> Nämlich, daß es glücklicherweise den Staat gäbe, vor solcherart Lustmördern zu schützen. "Oder wäre es bei dir anders gewesen - Henny - wenn deine

---

<sup>324</sup> Werner Helwig, Die Parabel vom gestörten Kristall. S.16f. Dieser Vorwurf der Konnektion von Erotik und Gewalt ist immer wieder gegen Jahnn erhoben worden und begleitet die Rezeptionsgeschichte seines Werkes als ein Ostinato. Stellvertretend sei ein Brief des ehemaligen Ugrino-Mitgliedes und Schriftstellers Heinrich Christian Meier vom 21. September 1946 angeführt, der den Roman 'Perrudja' zum Thema hat. Meier: "Im Allgemeinen macht die Kunst es sich zur Aufgabe, Leid in Lust zu verwandeln. [...] Leid in Lust umzuwandeln, ist Sinn der Kunst. Dieser Formel wirkt Ihr Schaffen nun geradezu entgegengesetzt. Selbst die Lust, die Sie ja gemäß Ihrer Glaubenseinstellung bejahen wie kein anderer, wird durch Ihre Werke in Leid verwandelt. Wo auch immer Liebe bei Ihnen dargestellt wird, ist sie schon im Sinnlichleidvollen." [SUB Hamburg]

Tochter Signe, wenn dein Pflegesohn Yngve unter dem Hackebeilchen eines Blaubart hätten enden müssen?"<sup>325</sup> Vermutlich nicht. Und deshalb möchte ich wiederum mit einem Exkurs zu Bataille die unannehmbare Position, in die die vorliegende Interpretation sich offensichtlich verrannt hat, etwas stärker (nicht annehmbarer, das ist wohl kaum möglich) machen, als sie im Moment ist.

---

<sup>325</sup> Werner Helwig, Die Parabel vom gestörten Kristall. S.68

*Exkurs: Bataille III: Sade*

"Ich wende mich an den ängstlichen Menschen, dessen erste Reaktion die ist, in Sade den möglichen Mörder seiner Tochter zu sehen."

Georges Bataille

Keinem Autor, dem Bataille mehr Untersuchungen und mehr Aufmerksamkeit gewidmet hätte als dem göttlichen Marquis<sup>326</sup>: Sade ist Pionier und Kronzeuge für den Versuch, die fundamentale Verkehrung, welche nach Bataille die Erotik in ihrem Innersten bedeutet, über alle realen Möglichkeiten hinaus bis ins Unmögliche weiterzudenken; bis zu dem Punkt, der zwar in jeder erotischen Erfahrung bereits gegeben ist, in seiner letzten Konsequenz aber weder gedacht noch realisiert werden kann. Sade fokussierte sein Denken auf jene Augenblicke des Lebens, in denen der Paroxysmus Überhand gewinnt und das Subjekt bereit ist, alle normalen Verhaltensweisen aufzugeben und sich dem zu überantworten, was es unter der Vorherrschaft der Vernunft nie zu tun akzeptierte. Diese Erfahrung konnte Sade und nur er in den Kerkern der Bastille bis in ihre letzten Konsequenzen gerade deshalb zu Ende denken, weil er keine Möglichkeiten besaß, sich der Lust hinzugeben, über die er nachdachte, und über die er nicht nachgedacht hätte, wenn er sie hätte erfüllen können. Fern der Gesellschaft und von ihr exkludiert, befand er sich in der qualvoll-bevorzugten Lage, fiktiv auszuschreiben, was weder der konkrete Lebensvollzug noch die gesellschaftliche Kontrolle noch die Domestikation der Vernunft auszudenken erlaubt und erlauben kann: daß die Lust nichts anderes sei als die Erfahrung eines Exzesses, der dem menschlichen Sein zugrunde liege und den es gegen alle Vernunft durchzusetzen gälte. Die Erotik nimmt also deutlich jene Stelle ein, die in frühen Gesellschaften das Interregnum besetzte: die festliche Verkehrung aller (sexuellen, gesellschaftlichen, moralischen, vernünftigen, ökonomischen, sprachlichen) Ordnung zu feiern. Denn ist es Sache der Ordnung, Güter zu erwerben, Ressourcen anzulegen, Kenntnisse zu erweitern, kohärente Strukturen des Zusammenlebens auszubilden, so ist

---

<sup>326</sup> Von der ersten Beschäftigung, die auf das Jahr 1926 zurückgeht, über die Methodenschrift zur Heterologie, die Sade gleichsam als Begründer im Titel der Untersuchung (und nur dort) herbeizitiert ('La valeur d'usage de D.A.F. de Sade' von 1931) zu den großen Nachkriegs Essays ('Le secret de Sade', 1947, aufgenommen in 'Die Literatur und das Böse; 'Sade et la morale', 1948; 'Le bonheur, L'erotisme et la litterature' (1949), dessen zweiter Teil umgearbeitet unter dem Titel 'Der souveräne Mensch Sades' in die Essaysammlung der 'Erotik' eingeht; das Vorwort zur 'Justine' (1950), das als 'Sade und der normale Mensch' ebenfalls in der 'Erotik' wiederkehrt; das 'Vue d'ensemble' zur Sadeliteratur in der 'Critique' Nr.78, 1953; 'Le paradoxe de l'erotisme' (1955), endlich das Sade-Kapitel in den 'Tränen des Eros'(1961). Geplant, nicht realisiert, war gar ein eigener Sammelband zu 'Sade et la révolte sexuelle' (1947/1954) und ein Vorwort *ad* Sade zum projektierten zweiten Band der 'Parte maudite' (1950). Als Sachverständiger in Sachen Sade wird Bataille 1956 vor Gericht gehört. Sade, das war die Herausforderung, die für Bataille annehmen muß, wer die Welt von ihrem äußersten Punkt in den Blick bekommen will; das Schibboleth auf die Frage nach dem Zusammenhang von Erotik und Gewalt. Bataille hat sich dieser Herausforderung, wie ja auch Adorno, Blanchot, Barthes, fünfunddreißig Jahre lang immer wieder neu gestellt.

es die der Unordnung der Erotik, Kräfte zu verschwenden, Ressourcen zu vergeuden, Wissen zu verwirren; sie ist der Zerstörung verschwistert.

Das mag, so Bataille, schreckenerregend sein und völlig unakzeptabel anmuten, knüpft aber zumindest insofern an menschliche Geschichte an, als die Erotik damit in Analogie zur Religion tritt. Denn es mache ja die Religionen als Religionen aus, mit dem Göttlichen durch das bisweilen blutige Opfer von Mensch und Tier zu kommunizieren. Das aber bedeutet für Bataille nichts anderes, als daß der Mensch nur da aus der Selbstbeschränkung heraustritt, wo er abgibt, verausgibt, das Nützliche unbrauchbar macht und, als Gipfel der religiösen Riten und des Festes, zerstört. Gegen die Akkumulation tritt das Prinzip der Verausgabung, gegen die Kalkulation das Prinzip der Generosität<sup>327</sup>, gegen die Konsolidierung des Dinges zum Objekt dessen Zerstörung.

Diese basale Erfahrung, die als Verlust aller Sicherungen Religion und Erotik miteinander verknüpft, dramatisiert Sade nun in irreligiösen Zeiten ins eben erotische Unmaß; er überzeichnet die Verkehrung solange, bis sie jedem, der noch klaren Verstandes ist, als das erscheinen muß, was sie ausmacht, als Unerträglichkeit. Ästhetisch wird das in der Form der litaneihaften Wiederholung möglich, die die Werke wie eine Grenze gegen jeden Wunsch abdichtet, Kunst möge das reiche Leben repräsentieren: "Seine Bücher", so Bataille, "unterscheiden sich in der Tat nicht weniger von dem, was gemeinhin als *Literatur* angesehen wird, als sich eine öde, felsige Weite, farblos und ohne Überraschungen, von den abwechslungsreichen Landschaften, den Bächen, Seen und Feldern, die wir lieben, unterscheidet."<sup>328</sup> Seine Figuren sind wahre Antihelden, Feiglinge, die vor Unsauberkeit strotzen und einzig dem Gott der Geilheit huldigen. Und die vor allem in unendlichen praktischen und reflexiven, perversen und inkohärenten Stellungnahmen die Meinung vertreten, es gälte alles der Steigerung der Lust unterzuordnen. Sie betreiben die völlige Verkehrung dessen, was *allgemein* für unumstößlich richtig erachtet wird und seine höchste Lust in dem findet, was Bataille die "Negierung der anderen"<sup>329</sup> nennt. Gipfelpunkt ist das Verbrechen, genauer: der Mord, der nicht der kalkulierten Berechnung, sondern dem Exzess entspringt; nicht der dem kühlen Kopf, sondern der Erhitzung. Erotik ist das vollständige Mißverhältnis zum anderen. Und Sades Libertins sind der zynischen und blasphemischen Meinung, daß sie mit diesem Mißverhalten den Gesetzen und dem Willen der Natur weit angemessener

---

<sup>327</sup> Malinowski berichtet in seinen 'Argonauten des westlichen Pazifik' sehr schön, wie an *einem* Ort und *zur selben Zeit* beide Formen direkt nebeneinander zu finden sind. Während hier der Kula-Tausch die Partner zu unberechneter, völliger Generosität verpflichtet, kann dort beim Waren-Tausch (gimwali) penibelst gefeilscht werden. Beide Formen sind immer schon gleichzeitig vorhanden. Die *intime soziale Beziehung* konstituiert aber nur der rituelle Kula-Tausch; der Handel ist arbiträr und rein geschäftlich. Er verpflichtet die Partner einander nicht. Bronislaw Malinowski, Argonauten des westlichen Pazifik (1922). Frankfurt a.M. 1979, bes. S.128ff.

<sup>328</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.104f.

<sup>329</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.170

Rechnung tragen als es sich Rousseau je hätte träumen lassen. Sie treten auf die Seite der Naturmacht, die auf das Individuum keine Rücksicht nimmt.

Diesem Gedanken gibt Bataille nun eine ganz andere und sehr persönliche Wende. Er beantwortet die Frage: Was denn die Negierung des anderen Wesens bedeute, mit der These: "Sade stützt sich auf eine allgemeine Erfahrung: die Sinnlichkeit - die von den normalen Zwängen befreit - wird nicht nur durch die Gegenwart, sondern durch eine *Veränderung* des möglichen Objekts geweckt."<sup>330</sup> Veränderung, und zwar gewalttätige Veränderung ist ihm die Erotik nun *sui generis*: sie bedeutet, den anderen zu etwas zu verführen, was er bei klarem Kopf nicht will. Sie verletzt die Integrität des anderen von Beginn an: in der Überwindung des Widerstandes, den die Frau dem Mann entgegensetzt, in der Entblößung, in der Aufdeckung der Schamteile, in der Penetration nicht weniger als in allen Formen körperlicher Gewalt. Stets ist es die gewaltsame Durchbrechung dessen, was der andere für vernünftig, schicklich oder geschmackvoll hält.

Das heißt aber für Bataille weiter, daß der andere in der erotischen Gewalt eben aus der Ordnung herausgerissen wird, in der die Konventionen und Gebote von Vernunft, Arbeit und Sprache herrschen; eine Ordnung die ihn als (Selbst)Verwalter und Produzenten von Dingen doch nur zu einem Ding unter Dingen macht: zu einem Wesen, das, indem es selbstbewußtes, selbstentwerfendes, selbstbesitzendes und also autonomes Subjekt ist, doch nur allem in der Welt als Objekten begegnet und selber Objekt für alles in der Welt ist. Die "*Veränderung des Objekts*", das die Erotik bedeutet, ist also nichts anderes als die Verletzung seines autonomen Status und damit eigentlich eine "*Veränderung des Objekts*". Die Erotik *setzt frei*, was am anderen *nicht Objekt* ist und was an ihm mit dem kommuniziert, was in der *Ordnung* nicht aufgeht. Das aber, was da freigesetzt wird, funktioniert nun intersubjektiv nicht nach den Gesetzen der Vernunft als Verständnis, Überzeugung und koordiniertem Konsens auf der Grundlage des Argumentes, sondern nach dem Spiel der Ansteckung. Der, der da entfesselt, wird von dem angesteckt, was er entfesselt.

Das bedeutet umgekehrt, daß der Versuch, die violente Erotik *auf dem Boden der Sozialität* zu beurteilen und klassifizieren, nur dazu führen kann, sie nach Maßgabe des kühlen Verstandes, der Sittlichkeit und ihrer Sozialverträglichkeit zu pathologisieren und zu verurteilen. Ignoriert wird die innere Verkehrung oder die "innere Erfahrung" dessen, der im Rausch das Verbot, das *délire de toucher* übertritt und der Versuchung nachgibt, nicht Herr seiner selbst zu sein. Damit freilich offenbart die Gesellschaft, daß sie selbst auf Gewalt angewiesen ist und sie nach Maßgabe und unter der Voraussetzung ihrer Legalität als zwangvollen Zwang des besseren Argumentes auch anzuwenden weiß. Im Namen einer höheren Ordnung exkludiert sie, was im Subjekt von der Vernunft nicht

---

<sup>330</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.109

länger diktiert, unbegründet, ohne Resultat und nutzlos war. Das kühle Gewaltmonopol, das sich hinter den Forderungen der Allgemeinheit und der Nützlichkeit verbirgt, verurteilt das Verbrechen aus Leidenschaft, das keinen vernünftigen Grund für sich beanspruchen kann. Mit Gewalt wird der Erotik die Gewalt ausgetrieben.

Ist damit die violente Erotik gegen die Vernunftordnung abgesetzt, kann sie Bataille zur selben Zeit aber auch gegen die von Sades Protagonisten zumeist herbeizitierte (bisweilen dann wieder abgelehnte) Naturgewalt abgrenzen als das Walten "des gemächlichen Alls, das die Gesamtheit der Wesen, die es hervorbrachte, mit Sicherheit entkräftet, peinigt und zerstört."<sup>331</sup> Zwar ist dieses ALL der Inbegriff einer Schöpfung, in der alles in das übermächtige Spiel des Universums und damit in den endlosen Prozeß zurückgenommen wird, in dem alles nur entsteht, um verbraucht zu werden. Aber es hieße, diese Übermacht nun zum neuen Despoten ausrufen, wenn es schlicht an die Stelle der Vernunftordnung träte; es wäre jenes a priori, als das bei Rudolf Otto das Heilige fungiert. Der erotische Mensch aber, der den anderen negiert, verhält sich zu ihm nicht wie die Natur oder das, was Bataille an dessen Stelle "das Unermeßliche"<sup>332</sup> nennt: nämlich vollkommen gleichgültig und ungerührt, sondern als Wesen, das den Verboten unterlegen war und sich *darin entfesselt*. Und so ist es das Subjekt, das sich überschreitet; nicht die Natur, die verfügt. Erst das entfesselte, prometheische und anarchische Subjekt setzt frei und erlaubt die Kommunikation zu dem, was nicht der Vernunftordnung gleicht, aber es tut dies nicht unter der blanken Macht der Natur und des Todes, sondern im Moment der Verführung, des Exzesses und der Ekstase; es ist nicht ungerührt, sondern gerührt. "In der Verwirrung der Sinnlichkeit vollzieht der Mensch einen geistigen Aufschwung, in dem er *dem, was ist, gleich* ist."<sup>333</sup> Und das nur in den kurzen Blitzen der Überschreitung nicht das ist, was es sonst ist, nämlich fürchterlich.

So ist die Überschreitung an den anderen gebunden, indem er entbunden wird; und insofern er entbunden wird, reißt er mich in den Sog, der durch seine Entbindung freigesetzt wurde. Damit schlägt die Gewalt auf den zurück, der sie ausübte, und der umgekehrt zum Objekt der Entfesselung wird, die er anzettelte. Auch das wird von Sade bedacht und beschrieben und befreit ihn von dem Vorwurf des Sadismus. Zwar haben es die Sadeschen Figuren zunächst immer auf die Negierung des anderen Wesens abgesehen und damit auf eine zynische Selbstbejahung, aber im Paroxysmus der Leidenschaft schlägt die Negierung des anderen Wesens in Selbstnegation weniger um als über.<sup>334</sup> Nicht nur wird der andere als der bestimmt, der meinen Wünschen bis zum

---

<sup>331</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.110

<sup>332</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.111

<sup>333</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.111

<sup>334</sup> "Jedenfalls ist die Feier des Untergangs keine einseitige: der Sadist [i.e. hier: der sadianisch denkende und handelnde Mensch.R.N.] verneint nicht nur den Partner, sondern auch sich selbst, er kennt nicht nur die

Mord gefügig zu sein hat, sondern endlich wird auch das Recht der Protagonisten auf ihre eigene Bejahung hinfällig. Der erotische Überschwang, der alle Rücksichten und Zärtlichkeiten als Tugendreste und Gesellschaftskitt abgeworfen hat, erfaßt schließlich den Libertin selbst, katapultiert ihn aus seiner souveränen Position heraus und negiert den Negator. Genau damit aber, so hat Bernd Mattheus mit Verweis auf Adorno klug argumentiert, evaporisiert Sade schließlich die Gewalt, die ohne Frage am Anfang stand: wo jeder über jeden verfügt und verfügbar ist, übt keiner mehr Macht aus. "Reine Fungibilität", so Adorno in der ihm eigenen Sprache, "zersetzt den Kern von Herrschaft und verspricht Freiheit."<sup>335</sup>

Ja, endlich ist es die Sprache Sades selbst, die bereits die Gewalt, von der sie spricht, zugleich verabschiedet. Denn, so Bataille, sagt die *reale* Gewalt nie, was sie tut. Sprache coupiert Gewalt per se. Das zeige sich am Henker, der foltert: Nie sage er, was er doch tue; stets wird das, was er betreibt, in der Sprache einer Instanz subordiniert: der Pflicht, dem Gesetz, der Gesellschaft. Folglich kann Sades Sprache, die die Folter zur Sprache bringe, nicht die Sprache des Henkers sein. Sie läßt sprechen, *was nie spricht*. Sie ist eine Opfersprache. Oder anders interpretiert: Die Sprache der Gewalt ist die ausgeschlossene Sprache schlechthin. Sie repräsentiert nicht die Gewalt, sondern das, was nicht gesagt werden kann, und nun in einer Sprache gesagt wird, die in keiner Weise akzeptabel ist. Die Sprache der Gewalt ist eine leere Sprache, die Sprache der Lücke. Sie ist, vielleicht, die Sprache, die Rilke suchte: eben die Sprache, die am wenigsten abgegriffen, verbraucht, verschlissen ist. Die Sprache der sprachlosen Gewalt wäre dann die wahrhaft poetische Sprache: die sich von der Sprachkontrolle am weitesten entfernt hätte.

Kurz: Sade ist für Bataille die maßgebliche Form einer Reflexion und Artikulation des Heiligen in der Moderne. Modern ist er dabei insofern, als er mit der Aufklärung das Ende der historischen Formen des Sakralen und der Überschreitung, die seine Erfahrung ermöglicht, konzidiert. Sein Werk setzt exakt mit dem Wegbrechen aller institutionalisierten Formen der Verausgabung ein: mit dem Ende der Religion und mit dem Ende der Souveränität (Gott, König, Vater), manifestiert in der Französischen Revolution. Aber damit verschwindet das Heilige nicht aus dem Leben, sondern wird dem Menschen selber ohne religiöses Ritual und ohne Repräsentation durch den Souverän quasi innerweltlich und innerlich erfahrbar; es ist eine festliche Entmächtigung ohne äußere Limitation. Sie ist an keine weltliche Macht mehr gebunden, nicht mehr an den Krieg, nicht auf das Verhältnis von Herr und Knecht und nicht an das Gegenprogramm: den Kult der Vernunft, den die Revolution zugleich feiert; sie findet sich nicht länger durch loyal akzeptierte Institutionen oder Kirchen geregelt. Sie ist anarchisch, unloyal

---

Lust des Quälens, sondern *per definitionem* auch die Wollust der Qual." Bernd Mattheus, *Thanatographie II*, S.328

<sup>335</sup> Theodor W. Adorno, Aldous Huxley und die Utopie. In: *Prismen*, Berlin, Frankfurt a.M. 1955, S.124

und ohnmächtig. Dieses Heterogene, das das Erbe des Heiligen antritt, ohne sich mit dem Profanen zu vermischen und zur Sakralmacht zu erstarren, ist die Erotik. Sie ermöglicht die Entfesselung des Subjekts aus den Fesseln der Homogenität, indem sie dem Delir, das die Verbote angsterfüllt und fasziniert zu überschreiten erlaubt, Raum gibt. Diese erotische Erfahrung ist eine destrukturierende Erfahrung; sie wird ausgelöst durch die Verausgabung, die Preisgabe und die Zerstörung, die in ihr von Beginn an angelegt ist und deren Innerstes Sade herausgekehrt hat. Diese Kehrseite ist die Verausgabung, die, im Raum der Erotik, für Sade heißt: die Negierung des anderen Wesens. Die Erotik grenzt deshalb, bis zum Ende gedacht, an das grundlose Verbrechen, das endlich in die Selbstnegierung des Verbrechers umschlägt. Diese äußerste Konsequenz ist aber nur in der Literatur zu ziehen und unter Voraussetzungen, die die Erfüllung der Leidenschaft auch *in sexualibus* in der realen Welt verunmöglicht. Nur so entsteht jene Verlangsamung der Wahrnehmung, die sich litaneihaft auf das richten kann, was sich ihr entzieht. Indem sie Sprache wird, negiert sie sich endlich als Repräsentation und wird zum leeren Zeichen einer Erfahrung, die nur in einer Sprache sich artikulieren kann, die von jeder ideologischen, imperativen, legislatorischen Überformung möglichst weit entfernt ist. Diese Sprache, die in ihrer Buchstäblichkeit das gesellschaftlich sanktionierte Verhältnis von verschwiegener Gewalt und diktiert Sprache durchschlägt, ist die Sprache der zynischen und erotischen Gewalt, die nun aber keine Gewalt mehr deckt, sondern dem von aller Sprache Verschwiegenen den Platz freihält. So gewinnt die Literatur nicht die Repräsentation, sondern den Schock, das Entsetzen und den Schrei, die auf Augenblicke die Sprachvernunft um den Verstand bringen. Ihre ritualische Begrenzung findet sie ab jetzt nicht mehr in den Konsekrations- und Desekrationsriten historischer Religionen, sondern im Aufschlagen und Zuschlagen des Buches, bei dessen Lesen das Schweigen herrscht.

#### *Zwischenresümee*

Die Parallelen zum 'Pastor Ephraim Magnus' sind evident und lassen sich bereits in der lebensgeschichtlichen Ausgangslage des Autors wahrscheinlich machen. Denn Jahnns Umbruch zu einer Ästhetik des Verbrecherischen vollzieht sich ja im Norwegischen Exil, das Isolierung und Observation zugleich bedeutet. Herausgelöst aus der gewohnten Umwelt, Fremdkörper in einer fremden Sozialität, beobachtet und immer wieder vorgeladen von den Staatsinstanzen des verlassenen Deutschlands, meint er, die Welt "*deutlicher, objektiver*" zu erleben, "*abgeschminkt*" und beschließt, "*nur Unerschrockenheit werde den Menschen erlösen können*" (SI,603). Norwegen wird ihm zu zugleich zum Gefängnis - "*Ich lebe hier fürchterlich, ich lebe hier, als wäre ich eingekerkert*" (BI,92) schreibt er als Jahresschlußwort 1915 an Friedrich Lorenz Jürgensen - und zum Ort der Freisetzung des Verfestigten: "*Es war ein Leben auf dem Vulkan, ein*

*Betrieb von besessenen Menschen*", so in den Gesprächen mit Muschg (G,100). Möglich, hier bereits eine Parallelität zu Sades Inhaftierung zu sehen: Norwegen wird zum Ort, die Schreibbewegung derart zu verlangsamen, daß sie sich auf die eigenen Passionen zu richten vermag.

Der erste Text, der entsteht, sind die 'Aufzeichnungen', die er mit dem Freund Harms zusammen konzipiert; in einem ersten Schub werden in der fast surrealistischen Form gemeinsamer Assoziation als ästhetischem Prinzip die verschütteten Ängste, Träume, Passionen aus der Kindheit hervorgetrieben. Sie werden zum Steinbruch des gesamten Werkes. Diese Impulse führen nun zum einen zur Planung und Ausarbeitung des Religionsprojektes Ugrino, zum anderen und zeitgleich zur Niederschrift der Dramen, die in Ugrino aufgeführt werden sollen und also, darf man schließen, das Heilige in der Literatur (oder das Heilige der Literatur) zu Sprache bringen. Dieses Heilige in der Literatur ist die Erotik, die damit in auch zeitliche Parallelität zur Religion tritt, und die Jahn selbst, wie gezeigt, als heilig ausweist; ja, retrospektiv wird er explizit festhalten, daß die *"fast unerträglichen Ereignisse"*, die im 'Pastor' sich vollzogen, in direkter Nähe zur Religion ständen: *"sie grenzen den oft so schauerlichen menschlichen religiösen Vorstellungen an."* (SII,22)

Die Erotik, die da nun an die Stelle oder in Analogie zur Religion tritt, wird auf die Grundlage Sades gestellt: sie ist die Erfahrung einer Entgrenzung, die die Verkehrung aller Ordnungen meint (inklusive der, die Ugrino etabliert). Sie ist der Versuch, jedes Diktat abzuweisen, und das heißt im weitesten Sinne: die Allgemeinheit zu negieren. In der letzten Tagebuch-Eintragung vor der Emigration nach Norwegen heißt es: *"Wer erkennt, daß das Allgemeine unsinnig und fürchterlich ist, wer andere Gesetze kennt als die des Staates, wer fest an die Liebe glaubt, hat die Pflicht, die Allgemeinheit so weit von sich zu stoßen wie er nur kann."* (FS,426)

Die Liebe aber bedeutet für Jahn die lebensgeschichtliche Erfahrung eine explosiven Entgrenzung, die im Werk zu einer konsequenten Reflexion oder besser: Meditation über eben die eigene Exzessivität führt. 'Meditation', weil die perlenartige, gleichzahlige und parallel gebaute Handlung des 'Pastor' eher an ein Andachtsbuch oder eine Erbauungsschrift erinnern mag als an ein herkömmliches Drama oder an Unterhaltungsliteratur; auch das ein Umstand, der Pierre Klossowski bereits an den Sadeschen Zahlenwerken nicht entging. Jahnns wie Sades Konzepte des erotischen Geistes gleichen beide der strukturierenden Methode des "Mönchs, der seine Seele in der Anbetung des göttlichen Mysteriums versenkt."<sup>336</sup> Das erste Kapitel von 'Ugrino und Ingrabanien' wird 1953 unter dem Titel 'Litanei' publiziert werden.

---

<sup>336</sup> Pierre Klossowski, *Esquisse du système de Sade*. Cit. nach Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse*. S.105

Die Form dieser Meditation ist, bei Jahn wie bei Sade, die perennierende Verkehrung. Sie will das Innerste nach außen kehren. Ephraim wird im zweiten Teil des 'Pastor' Johanna gegenüber die intensive Imagination von Foltern rechtfertigen und ihre Geste, sich angesichts der vorgestellten Gewalttaten das Gesicht zu verdecken, mit den Worten widerrufen: "*Tu das nicht! - Es ist dies eine von den Gesten, mit denen wir das Grauen übergehen. - Die Hausmütter haben sogar Worte dazu; aber sie schlachten doch Hühner und ziehen lebenden Aalen die Häute ab.*" (122) Batailles Deskription derselben Sadeschen Technik: "Bei seinen Büchern hat man das Gefühl, er habe mit erbitterter Entschlossenheit das *Unmögliche* und die *Kehrseite* des Lebens gewollt: er ging mit der festen Entschiedenheit der Hausfrau vor, die eilig ein Kaninchen mit sicherer Bewegung abzieht"<sup>337</sup>. Seltsame Koinzidenz der Bilder.

So stellt Jahn die Erotik unter das Zeichen der Verkehrung, und das heißt: er versteht die Erotik als Form der (religiösen) Zerstörung. Der erste Teil des 'Pastor' basiert auf dieser Voraussetzung: Sie ist die Negierung aller konventionellen Verhaltensweisen und artikuliert sich als zynische Negierung des anderen Wesens. "*Wenn Du nicht sein willst wie ein Opfertier, das man abschachtet, kann Dir und mir kein Glück werden*" (68), so Jakob zu Mathilde. Gegen animalische Regression, gegen die Konvention und den Handel wird die Erotik zum Inbegriff des Verschenkens ohne Gegengabe (vgl.65), die sich in der Hingabe an eben die destrukturierende Macht beweist, die der Eros hier ist. Danach richtet sich der Gang und die Logik des Stückes: er exponiert alles, was den Körper erniedrigt und was der Körper von sich gibt. Niederwerfen, Weinen, Fallen sind dessen beständige Verben. Vom Fußkuß über die verfemten Körperteile: den After und die Eingeweide insbesondere, zur körperlichen Gewaltausübung, zur (imaginierten) Abtrennung von Gliedmaßen bis hin zum grundlosen Verbrechen.

Dieses Verbrechen - Jakobs Lustmord - selbst wird am Ende des ersten Teils als die explosive Gewalt vorgeführt, die ihre Voraussetzungen erfüllt: die Allgemeinheit von sich zu stoßen soweit irgend möglich; alles *mögliche*, und das heißt nüchterne, normale, berechnende Verhalten zur Welt aufzukündigen; und die Sprache mit dem zu verknüpfen, was sprachlos ist. Diese Violenz wird als *andere*, eben grundlose und leidenschaftliche Violenz gegen die institutionelle Gewaltsprechung des Staates anarchistisch zugespitzt - eben wie Sade und eben mit einem deutlichen Zitat aus der 'Philosophie im Boudoir'. Wer diese beiden Gewalten, die Jahn hier gegeneinander zuspitzt: die kühle, legislative, pathologisierende Pflicht- und Militärgewaltgewalt von Justiz, Moral, Vernunft und Medizin zum Wohle der Allgemeinheit gegen die passionierte, exzessive, anarchische Überschwangsgewalt ohne Grund und Ziel - wer also

---

<sup>337</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.109

diese beiden Gewalten miteinander mischt und verwischt, wie Jan Philipp Reemtsma<sup>338</sup>, hat vielleicht Melanie Kleins 'Seelenleben des Kleinkindes', aber nicht Jahnns Frühwerk richtig gelesen. "Wessen Natur eine Folter, wie sie ihm hier zugemutet wird, nicht ertragen kann oder mag, der lege das Buch aus den Händen. Wer es nicht ertrug und anderes bekennt, als daß er es nicht ertrug, tut Unrecht", so schon Oskar Loerke 1921.<sup>339</sup>

*Eine* stringente Kette verknüpft im ersten Teil des 'Pastor' das Vorspiel, den Aufbruch der Figuren und die Episoden, die sie durchlaufen, nämlich die Voraussetzung, den Weg der Destrukturierung der Erotik bis ins Äußerste auszuschreiten. Er beginnt mit der Gleichsetzung von Liebe und Frevel in der Predigt des alten Magnus, führt über den Entschluß, alle vorgegebenen Vorstellungen von "Norm", "Sünde, Reinheit, Gott und Welt" (22) aufzugeben, in einer Art Neugeburt bei Null zu beginnen - "*Wir müssen so fühlen, als wüßten wir nichts, und was wir taten sei getan wie eine kleine heimliche Bewegung im Mutterleib, ganz aus sich selbst*" (22)<sup>340</sup> - und das Leben auf das Bewußtwerden des Ungedachten und Ungefühlten zu konzentrieren (vgl.22); er führt durch die drei Episoden Mathilde/Hedwig/Andreas, in denen die Grenzen einer zweckunterworfenen Erotik ausgelotet werden, und mündet im Lustmord Jakobs.

Sicher, alle Episoden und der erste Teil überhaupt enden mit Enttäuschungen. Johanna, Jakob und Ephraim finden den anderen nicht, der sich rückhaltlos hingäbe: "*Wißt nun, jetzt kommt ein anderer Weg. Ich kenne ihn nicht. Jedoch, die Feste sind vorbei.*" (78) Das liegt aber trotzdem in der Logik der Sache, geht es dem Werk selber doch nicht schlicht um die Erotik als der pornographischen Darstellung von Erotik, sondern um den Versuch, ein Bewußtsein von dem zu bekommen, was sich dem Bewußtsein sperrt. Das aber, so hat Bataille an Sade gezeigt, läßt sich nur über eine verlangsamte Bewegung gewinnen, die von keiner Erfüllung stillgestellt wird und nur so die *exzessive Perspektive* des Lebens in den Blick bekommt, die in aller Erotik enthalten und doch allem Bewußtsein versperrt ist. "Nur wenn der Geist durch ein Hindernis aufgehalten wird und seine verlangsamte Aufmerksamkeit dem Gegenstand der Begierde zuwendet, erhält die klare Erkenntnis eine Chance. Voraussetzung hierzu sind Erbitterung und Überdruß, die Zuflucht zu immer abwegigeren Möglichkeiten. Voraussetzung ist schließlich ein Denken in der momentanen Unmöglichkeit, die Begierde zu befriedigen, und die Neigung zu einer bewußteren Befriedigung."<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Jan Philipp Reemtsma, Die Blutkur oder Die Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche oder warum alles immer wieder auf den Mord hinausläuft. In: Literaturmagazin No.35 (April 1995), S.93-108

<sup>339</sup> Oskar Loerke, Hans Henny Jahnn. S.680

<sup>340</sup> Nur wenn man den strukturellen Zusammenhang dieser Replik mit dem inneren Verlauf des ersten Teils zerreißt, kann man zu der These gelangen, hier würden narzistische Wunschphantasien (unstatthaft) bebildert. So Kobbe nach Maurenbrecher (Kulturkritik. S.132), dem das Stück allerdings nicht weniger zur "psychologischen Fallstudie" (mit Wenn und Aber) wird (S.131).

<sup>341</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.112

Dieses Bewußtsein zu gewinnen, so nochmals Bataille, steht aber vor allem zwei Spezialistentypen der Meditation zu, die vor die inneren Augen bringen, was den Menschen schlechthin ausmache. So schreibt er 1953 nochmals in Sachen Sade: "Denn wir sind alle, so verschieden wir auch sein mögen, aus ein und demselben Holz gemacht: dasselbe Bild einer furchtbaren Verkehrung ins Gegenteil verfolgt den in Versuchung geratenen Mönch, den die Zelle einsperrt, und den mit düsterer Lust gesättigten Verrückten in der Einsamkeit des Verbrechens."<sup>342</sup> Und bezeichnet damit exakt die beiden Helden (und die beiden Szenenkomplexe) der Jahnnschen Tragödie: Jakob, der Verrückte in der Einsamkeit seines Verbrechens im ersten Teil, und, im zweiten Schritt, Ephraim, der in Versuchung geratene Mönch in der Sakristei des Domes.<sup>343</sup>

#### VI Teil II: "Gott gleich werden, alle Qualen auf sich nehmen"

Angenommen, man wäre der Auslegung des ersten Abschnittes des Stückes gefolgt und würde die innere Logik, die hier herausgearbeitet wurde, akzeptieren, so bliebe natürlich die Frage nach dem zweiten Teil des Dramas offen. Sind die Selbstverstümmelungen, die nun der Autor im weiteren Verlauf seine Figuren sich zufügen läßt, um einen Gottesbeweis zu erzwingen, nicht doch der Bescheid, daß Jahnns in seinen Protagonisten nur die christlich verbrämte Selbstkasteiung und Körperfeindlichkeit seis reproduzierte, seis kritisierte und die Exzesse, die ihr entspringen? Wird nicht jetzt endlich der ganze "negerhafte Aberglauben" sichtbar, von dem Julius Bab schon spricht, und der in der Sekundärliteratur nur anders betitelt wird? Oder, besserenfalls, meldet nicht endlich jetzt der Autor, der in seinen autobiographischen Essays und in seinen poetologischen Aufsätzen gerne die zärtliche Liebe zu Pflanze, Tier und Mensch beschwor, seine Bedenken am grausamen Treiben an? Enthüllte sich dann nicht, zumal am Ende der Kasteiungen ja Ephraims Widerruf der grausamen Riten steht (165), die "tiefe Verachtung jeder Gewalt"<sup>344</sup>, die nach Linsmayers Worten Jahnns Werk ausmacht? Oder, wenn schon nicht das, sind die grausamen Absonderlichkeiten nicht Folgen eines leider nicht vollzogenen Inzestes, der ihnen endlich ermöglichte, die Tür zum Garten der Qualen zu schließen?<sup>345</sup> Und statt dessen die Religion bemühen und als

---

<sup>342</sup> Cit. nach Bernd Mattheus, *Thanatographie* III. S.83

<sup>343</sup> Nur Gerd Rupprecht hat gewagt, zumindest Jakob ernst zu nehmen in dem, was er für Jahnns ist: "Der unehelich gezeugte Jakob stellt Jahnns radikalste Ausprägung des Typus des jugendlich Abtrünnigen, des heiligen Verbrechers dar." Daß der zweite Teil des Dramas dann als "Kritik des Opfers" gelesen wird, reiht sich leider in die gängigen Lektüren ein. S.Rupprecht, Hans Henny Jahnns. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1978, Bd.5, S.6f.

<sup>344</sup> Charles Linsmayer, *Das Todesproblem*. S.167

<sup>345</sup> Peter Kobbe, *Mythos und Modernität*; Andrea Mebus, *Kampf mit der Mauer*.

"Auftragsfläche"<sup>346</sup> benutzen, um einen Sinn einzuführen, wo es gälte, das Delir frei fließen zu lassen?

Das alles hat einiges für sich. Denn unübersehbar ist zweifellos, daß die zweite dieser "Doppeltragödie"<sup>347</sup>, die erst jetzt den Titelhelden in die Rolle des Protagonisten einsetzt, den Weg, der da zu Gott führen soll, über religiöse Riten führen läßt. In einer Art asketischer Seklusion ziehen sich Ephraim und Johanna in die Domsakristei zurück. Die Kontakte mit der Außenwelt werden gekappt, und wo Figuren aus dem Leben außerhalb der Mauern ins Geschehen eintreten, geschieht dies entweder schweigend oder aber in einer Art dramatischer Revue, die sich vor den beiden Sprechern ohne kommunikativen Kontakt abspielt und ihre Abgeschlossenheit, Unberührbarkeit, Unansprechbarkeit und endlich auch ihre dämonische Stigmatisierung deutlich und für den Leser fast klastrophob hervortreibt (vgl.140). Die Sorge um das soziale oder physische Leben ist vollkommen zurückgetreten. Ihr Leben ist gänzlich der Suche nach dem Heiligen unterstellt, wie es die traditionellen Formen des religiösen Lebens ausgeprägt haben; sie suchen den Gott nicht länger in der Begegnung mit der Welt, wie Jakob, sondern in der völligen Abtrennung von aller Profanität. In diesem Sinne tragen sie tatsächlich ihre Gottsuche auf die Religion auf, und zwar in der Form negativer oder asketischer Riten, wie Durkheim sie in traditionellen Religionen beschrieben hat: "Wegen der Barriere, die das Heilige vom Profanen trennt, kann der Mensch mit den heiligen Dingen in der Tat nur unter der Bedingung in enge Beziehung treten, wenn er sich alles dessen entledigt, was in ihm profan ist. Er kann nur religiös intensiver leben, wenn er beginnt, sich mehr oder weniger vollständig vom weltlichen Leben zurückzuziehen."<sup>348</sup> Im 'Pastor' eher mehr. Deutlichst werden hier asketische Riten durchgeführt, die darauf abzielen, die Fesseln der Profanität zu durchschneiden. "*Ich werde mich vor der Wahl reinigen durch Fasten und Kasteien, auch bin ich armselig genug, um ohne Vorurteil zu sein. Ich werde meine Ohren gegen den Lärm außen verstopfen und meinen Leib in eine feste Schlinge legen, daß mich das Gelüste des Hungers nicht quält*", verkündet Jakob *expressis verbis* (156f.).

Der Spielort wird von Jahn aber nicht nur in eine Bühne forcierter asketischer Enthaltensamkeit umgebaut, sondern darüber hinaus auf der Grundlage einer soteriologischen Interpretation von Qual und Schmerz zum Ort äußerster körperlicher Torturen: Ephraim hofft zunächst, durch eine höchst häretische und buchstäbliche *imitatio Christi* Gott näherzukommen und läßt sich von Johanna kreuzigen. Da die göttliche *communio* ihm dadurch aber nicht erreicht scheint, läßt er sich von Johanna kastrieren, die es ihm mit einer Selbstkastration gleichtut. Als auch das nichts fruchten

---

<sup>346</sup> Andrea Mebus, Kampf mit der Mauer. S.45

<sup>347</sup> Alfred Döblin, Pastor Ephraim Magnus. S.289

<sup>348</sup> Emile Durkheim, Die elementaren Formen. S.418f.

will, nimmt sich Ephraim das Augenlicht; Johanna stirbt. Ephraim widmet sich seiner architektonischen Mission.

Auch diese gewalttätigen Selbstverletzungen lassen sich auf dem Hintergrund historisch belegter Riten als Versuch auslegen, in zwar häretischen, aber doch traditionellen Bahnen das Heil durch religiöse Kasteiung zu beschwören. Jahn selbst hat das in 'Mein Werden und mein Werk' diagnostiziert, wenn er, wie zitiert, die Schrecken des Dramas in die Nähe religiöser Vorstellungen rückt.

Das ist zweifellos richtig, wenn Jahn auch nicht sagt, welche Riten ihm hier Pate gestanden haben mögen. Denn Selbstverletzungen sind wichtiger Bestandteil historischer Religionen; der Schmerz löst den religiösen Menschen von der Profanität gewaltsam ab; Entbehrungen und Enthaltungen negativer Riten reinigen ihn. Daraus, so Durkheim, leitet sich seine religiöse Bedeutung her, deshalb entwickelte sich eine Auffassung des Schmerzes als eine Art Gnadenzustand, den es ritualiter herzustellen gelte. Er dient der Alienation des profanen Subjektes. Beispiele für Selbstverstümmelungen und Selbstkastrationen sind der Religionsgeschichte alles andere als fremd. Bataille erinnert an die Autokastration der Gallen zu Ehren des Attis, der sich nach der phrygischen Überlieferung als Sühne für Kybele entmannte; sie wurde in Tanztrance paroxystisch vollzogen und diente der Aufnahme ins Kultpersonal der Großen Mutter.<sup>349</sup> Vorbilder finden sich in semitischen Religionen, besonders im Kult der Astarte. Kastrierte Priester dienten der Ishtar, der Hekate oder der Artemis in Ephesus.<sup>350</sup> Im 'Buch der Könige' sind es die Baals-Priester, die sich mit Messern und Peitschen Wunden beibringen, um den Gott zu einem Zeichen zu bewegen. "Der Schmerz ist das Zeichen, daß gewisse Bindungen, die [...] an die profane Welt ketten, gebrochen sind."<sup>351</sup> Davor machte das Christentum nicht halt. Der Kirchenvater Origines kastrierte sich selbst, um jede sexuelle Versuchung auszulöschen und der Sinnlichkeit als der "natürlichen Bühne unserer Tätigkeit"<sup>352</sup> zu entkommen. Selbstkastrationen gab es bei den Valensianern, im Manichäismus und wurden in der russischen Sekte der Skopzen bis in die fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts praktiziert. In 'Der Arzt, sein Weib, sein Sohn' wird Jahn seinen Titel-Chirurgen Menke ähnlich rigorose Ansichten vertreten und den

---

<sup>349</sup> Georges Bataille, La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh (1930). In: *ŒCI*, 258-270

<sup>350</sup> Vgl. Hugo Hepding, Attis, seine Mythen und sein Kult. Giessen 1903. S.160ff.

<sup>351</sup> Emile Durkheim, Elementare Formen. S.427. Auf *Trauerriten*, die mit Selbstverletzungen verbunden waren, rekurriert Durkheim ausführlich und verweist auf die Warramunga, die sich blutige Wunden am Kopf, an den Schenkeln und Muskeln bis zum Bewußtseinsverlust beibringen, auf australische Ethnien, bei denen sich die Mütter der Verstorbenen mit glühenden Stäben Brüste und Bauch bisweilen tödlich verbrennen, oder auf die Kurnai, die sich mit scharfen Steinen verletzen, "bis ihre Köpfe und Körper von Blut überströmt sind" (527).

<sup>352</sup> Emile Durkheim, Elementare Formen. S.423

Kollegen Dr.Müller empört ausrufen lassen: "*Wir sind doch keine Fanatiker der Verstümmelung wie die Skopzen!*" (DI,494)<sup>353</sup>

Sind also Ephraim und Johanna Fanatiker der Selbstverstümmelung, Gemeindeglieder der Skopzen? Wird jetzt, im zweiten Teil des 'Pastor', der Verirrungsweg der Protagonisten vorgeführt als Rückgriff auf traditionelle religiöse Formen der körperlichen Gewalt, die dogmatisch als Heilsweg ausgegeben und bis zum selbsteinbekanntem Scheitern ad absurdum geführt werden? Häretiker und Sektierer, denen es nur darum zu tun ist, den Leib auszulöschen, um sich vom "Satan der Sexualität"<sup>354</sup> zu befreien? Werden nicht regressiv Riten untergegangener Religionen als verbindlich ausgegeben, deren Bedeutung und Geltung längst untergegangen ist?

Die Antworten auf diese Fragen sind ausgesprochen schwierig, zumal dann, wenn man die geschwinde und entlastende Distanz, die solche Interpretationen rasch zum Stück und zu den Figuren herstellen, nicht vorschnell einnehmen möchte. Denn etwas mehr als ein Exorzismus-Drama der fehlgeleiteten Triebe, das legt zumindest alles bisher Gesagte nahe, ist der 'Pastor Ephraim Magnus' denn doch, und es will kaum Sinn machen, daß Jahnn im ersten Teil nachdrücklich eine sadianische Erotik in seiner anarchistischen Zielrichtung zuspitzte und Werner Helwig gegenüber aufs Heftigste verteidigte, um im zweiten Teil des Dramas plötzlich zu konvertieren und seine Protagonisten als dogmatisch verblendete Gewalttäter zu diffamieren. Das legt denn auch der Vor-Satz des Autors selbst nahe, der immerhin und offensichtlich in eigener Sache provokativ dem zweiten Teil die Bemerkung vorschalten zu müssen meinte: "*Es folgt der zweite Teil, Tragödie a tre. Wer am ersten Anstoß nahm, in auch nur einem Ding und vor sich durchaus einwandfrei blieb, mühe sich nicht weiter. Ich habe noch viel zu sagen.*" (80) Versuchen wir also, so spät als möglich Anstoß zu nehmen und die Untersuchung in dieser Richtung fortzusetzen.

Ich schlage eine andere Lesart vor. Und zwar deshalb, weil mir dieser Weg der religiösen Martern und der Vorwurf, der sich daraus herleitet: hier habe der Autor eben jene Körperfeindlichkeit seis dramatisch verklärt, seis kritisch vorstellig gemacht, die er in seinem essayistischen Werk so vehement verwirft, den Blick auf die Sache zunächst zu verschleiern scheint. Denn der zweite Teil des Dramas ist ja nichts anderes als die Fortsetzung des ersten mit anderen Mitteln. Ausgang und Ziel: die Suche nach dem Heiligen auf der Bühne des Subjekts, das sich entgrenzt, ist ja gleichgeblieben. Explizit wird das, was Johanna und Ephraim da miteinander austragen, in diese Perspektive gestellt: als der Versuch, "*andere Wege als den der süßen Liebe zu gehen*" (121). Ausgang ist immer noch die *konträre* Erotik, die der Qual verknüpft ist und keine Einschränkungen

---

<sup>353</sup> Vgl. auch die Notiz Paralipomenon 1 von 'Des Buches erstes und letztes Blatt'. DI,236

<sup>354</sup> Alfred Döblin, Pastor Ephraim Magnus. S.289

akzeptiert: *"Es gibt die Norm von Fromm- und Gutsein nicht. Es gibt nur die Sünde der Mäßigkeit und Lauheit."* (134) Und wenn Ephraim sagt: *"Der Weg zu Gott geht für uns durch Nacht, da ungetrübte Lust nun nicht mehr denkbar ist"* (112) so wird hier nicht die Lust *per se*, sondern nur die ungetrübte, nicht verkehrte exkludiert. Voraussetzung ist auch jetzt noch, daß diese Liebe darin bestehen muß, daß der eine vom anderen ohne Bedingung, ohne Handel und nur um den Preis des grundlosen Einverständnisses alles verlangen darf. *"Du liebst mich nicht, wenn Du nicht alles für mich tun kannst, lächelnd"* (112), sagt Ephraim zu Johanna, um sie zu seiner Kreuzigung zu überreden, und schließt damit deutlich an den ersten Teil des Dramas an. Endlich bleibt ebenso bestehen: daß dieses Verlangen ein Verlangen nach einer violenten Intersubjektivität ist. Kurz vor ihrem Tod erklärt Johanna Ephraim: *"Ich martere Dich. Ich habe nur dieses Amt vor Dir. Es ist entsetzlich."* (155)

Deshalb hilft auch der Hintergrund, der mit der Sade-Lektüre Batailles eingefügt worden war, noch um einiges der Interpretation weiter. Zunächst kann damit zumindest wahrscheinlich gemacht werden, warum das Drama nun so deutlich religiöse Riten ins Spiel bringt. Denn auch Bataille sah sich ja, um die gewalttätige Verfügung über den anderen im Werk des göttlichen Marquis aus dem Bereich des nur Pathologischen zu befreien, dazu veranlaßt, auf das Verhältnis von Religion und Gewalt zu rekurrieren. Nicht anders Jahn: die gewalttätige Erotik wird in den Rahmen gewalttätiger Religion gestellt. Daß es sich dabei um *christliche* Riten handelt, scheint mir nur eine Wiederholung jenes Verfahrens im Raum der Literatur zu sein, das Jahn im Projekt der Glaubensgemeinde Ugrino ebenfalls wählte: Er stattet seine Suche nach dem Heiligen mit den Zeichen traditioneller und zunächst fast ausschließlich christlicher Zeichen aus. Wie die Planung der Sakralbauten zunächst schlicht auf gotische, dann romanische, dann ägyptische und immer fernere Vorbilder rekurrierte, wie der Orgelbau zunächst auf die romantische, dann auf die barocke, dann auf die experimentelle Orgel sich stützte, um in diesem Prozeß die christliche Übermalung weitestgehend abzustreifen und den heidnischen, exuberanten Ursprung der Künste aufzudecken oder zumindest zu behaupten, so ist auch der Diskurs gewalttätiger, schockierender religiöser Riten im 'Pastor' zunächst von den naheliegendsten Quellen gespeist, nämlich von denen der Kirchengeschichte. Im Verlauf seiner Werke werden die gewalttätigen Riten weiterhin eine zentrale und keineswegs verworfene Rolle spielen: die Negierung des anderen Wesens wird nicht weniger wichtig sein als die körperliche Verstümmelung und Selbstverstümmelung im literarischen Konzept der erotischen Intersubjektivität. Nur wird im weiteren, darin der Entfaltung von Architektur- und Orgeltheorie analog, die Einbettung in die christliche Tradition aufgegeben. Der christliche Rahmen wird abgesprengt und andere religiöse Reverenzen treten an seine Stelle: die erotische Gewalt alludiert das alttestamentarische Opfer im 'Perrudja', das aztekische in der 'Nacht

aus Blei' und zieht im 'Fluß' als Belege des Austausches von Leben und Tod Riten ein, die Jahn aus ethnologischen Werken Bronislaw Malinowskis oder Bruno Gutmanns exzerpiert.<sup>355</sup> Die Erfahrungen erotischer Entgrenzung werden im Horizont religiöser Riten verstanden und umgekehrt: die religiösen Riten werden durchsichtig gemacht auf die heterogenen Erfahrungen, denen sie einmal einen kultischen oder rituellen Rahmen gegeben haben.

Machen wir nochmals einen Schritt zurück, denn diese Verkehrung ist entscheidend. Es zeichnet alle asketischen Verhaltensweisen aus, durch negative Riten sich von der Umwelt, der Bühne des Alltags, dem normalen Verhalten ab- und sich dem zuzuwenden, was von der Ordnung der Vernunft, dem Gebot der Nützlichkeit, der Koordination der Arbeit nicht berührt wird. Diese Abwendung bedeutet eine fundamentale Überschreitung und Verkehrung all dessen, was für gewöhnlich das Verhalten der Menschen zueinander bestimmt und garantiert. Der Asket lebt in Seklusion und negiert die Ordnungen und Verhaltensweisen, die das Getriebe des Alltags aufrechterhalten; er erstirbt ihnen und betritt ein Reich, in dem freigesetzt wird, was die Vernunftordnung ausschließt: ein Reich der Erfahrungen, die die Sorge um die Selbsterhaltung aushängen und eine restlose und ununterbrochene Verkehrung der Normalität bedeuten. "In dem Wunsch, sich selbst zu sterben, drückt sich seine Sehnsucht nach gottseligem Leben aus; damit aber beginnt eine dauernde Verwandlung, in der jedes Element ohne Unterlaß sich in sein Gegenteil verkehrt. Der Tod, den der Mönch gewollt hat, wird für ihn zum gottseligen Leben. Er hat sich der geschlechtlichen Ordnung widersetzt, die die Bedeutung des Lebens hatte, und er findet die Verführung wieder unter einem Aspekt, der die Bedeutung des Todes angenommen hat."<sup>356</sup>

Es ist nun aber ein *specificum* des Christentums und unterscheidet es vor allem von primitiven Religionen, daß es dieses gottselige Leben ausschließlich als ein Leben im Zeichen des reinen Heiligen definiert und praktiziert: es definiert sich nicht nur gegen das Alltagsleben und dessen Regeln, sondern zugleich gegen jenes niedere Heilige, das als Versuchung den Mönch heimsucht; Ziel ist die reine Seele. Verdammnis aber ist das Heterogene, das jenseits der Gesetze der Normalität verführerisch bleibt und die spirituelle Festlegung auf das reine Heilige bedroht. Diese Bedrohung ist nicht die Sexualität, die das Leben erhält<sup>357</sup>, sondern die Erotik, die es nicht weniger verkehrt als das reine religiöse Leben. So, wie ja auch Paulus nicht das Fleisch schlechthin verdammt, sondern das Fleisch, das jenseits der ruhigen Ordnung sich dem Geist widersetzt und,

---

<sup>355</sup> Vgl. die Anmerkungen der Hamburger Herausgeber FIII, 832-836 und den Malinowski-Nachweis des Verf. in den 'Miszellaneen zu Jahn': Der Pfahl VIII (1994), S.203-206

<sup>356</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.225f.

<sup>357</sup> "Die legal reglementierte Ehe selbst gilt der prophetischen und priesterlichen Ethik durchweg [...] nicht als 'erotischer' Wert, sondern in Anknüpfung an die nüchterne Auffassung der sog. 'Naturvölker' lediglich als eine ökonomische Institution zur Erzeugung und Aufzucht von Kindern als Arbeitskräften und Trägern des Totenkults." Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. S.364

"eigenwertgesättigt und a u ß e r alltäglich" zur Erotik "sublimiert" wird.<sup>358</sup> So verbietet sich der Mönch die Hingabe an das, was ihn fasziniert, und opfert es dem neuen Ziel und Zweck: der Gottesnähe, gewinnt aber dafür das Bewußtsein von dem, was ihn verführt und kein weiteres Ziel - eben weil "eigenwertgesättigt - kennt. Das niedere Heterogene wird erkannt, aber als sündhaft verworfen.

Diese heterogene Sexualität, diese Erotik im Zeichen der Verkehrung, des Todes und der Unerlöstheit ist es nun gerade, die die Protagonisten im 'Pastor Ephraim Magnus' hervortreiben und eben in den Torturen, die sie sich antun und imaginieren, überhaupt erst in den Blick bekommen. Heißt: Konterkarierend zu den traditionell begründeten, buchstäblich ausgeführten, martialisch-christlichen Heilsriten, die Ephraim und Johanna zu Gott führen sollen, erwächst, als dessen Gegenbild und Unterströmung, das, was den 'reinen' Heilsweg aus der Spur bringt.

Das ist der Figur des Ephraim deutlich abzulesen. Der Weg der Qual, den er einschlägt, hat zum Ziel, durch die Identifikation mit Christus - und das heißt ihm: durch die Identifikation mit dem, was dem kreatürlichen, sinnlichen, fühlenden Menschen von der unmenschlich-menschlichen Ordnung angetan wurde - das Unrecht absühnen und zu Gott finden. Deshalb die exuberanten Folterphantasien und Folterdokumente, die er in sich und in Büchern aufspürt: Sie sollen die äußerste und nun wahrhaft sadistische Gewalt aufspüren, die im mimetischen Nachvollzug gewendet werden soll. Er will sie abgelden. Allen diesen Phantasien ist gemein, daß sie die höchste denkbare verfügende Gewalt imaginieren, die der Integrität des Leibes angetan werden kann. "Ephraim. *Und es waren Dinge, die es gibt. - Grausame Hände, die die Luft mit ihrer Gebärde anfüllten, daß man nicht mehr atmen konnte, weil man die Augen von ächsendem in sich einsog. Und plötzlich griffen diese Hände jemanden, griffen ihn wie eine Maschine faßt oder wie etwas, das noch unbarmherziger ist, und schoben seinen Leib langsam in ein Sägewerk. | Lebend, lebend -- | Aber ich kann dies nicht sagen. Es gibt nicht Worte für diese Hände.*" (122) Über Jesu Kreuzigung: "*Sie konnten ihn so gebunden aufrichten, und starb er nicht vor Hunger und am Krampf, ihm die Beine brechen. Sie konnten ihm auch Nägel durch die Glieder treiben. Sie konnten tanzen auf ihm oder auf ihm sitzen, mit Eisen durch den Leib ihm bohren oder zum Späße mit der Schlinge, die sie zogen, den untren Teil des Bauches von dem obren schnüren. - Sein Leib war ihnen überliefert.*" (124) Im Kirchenarchiv findet er ein Dokument, aus dem er zitiert: "*Es steht in jenem Buch von siebenunddreißig Menschen, die geblendet und zerschnitten wurden, und deren Zungen man ausriß, weil ein Richter Sünde an ihnen fand.*" (129) Und dergleichen mehr. Deshalb die Kreuzigung, die Kastration und die Blendung: um dieser Gewalt ein Ende zu machen.

Aber die Torturen entziehen sich ihm *als reine Torturen* beständig. Was er als vollständige Qual zu erleben versucht, verkehrt sich an eigenem Leib immer wieder in

---

<sup>358</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. S.365

sein Gegenteil. Er, der das äußerste Leiden will, sieht entsetzt, daß sich dieser Heilsweg immer wieder verweigert. Wo er die Qual *imitiert*, erntet er nicht Qual, sondern Lust. So wird der Passus über die Hände, die den Leib der Säge ausliefern, mit den Worten eingeleitet: "*Ich verstehe die Lust (Herv. R.N.) der zu Tode Gepeinigten jetzt.*" (122); die Replik über die Leiden des Gekreuzigten mündet in das Resümee: "*Das war die Pein, die ich nicht (Herv. R.N.) fühlen konnte, weil Du mir Henker warst.*" (124) Und am Ende seiner selbstgewählten Leiden wird er eingestehen: "*Gott, Gott, meine Qualen sind ein Gespött vor Dir gewesen. Ich widerrufe. Du hast alle Sinne, und man martert sie Dir dennoch jeden Augenblick fort. Du hast das Mysterium der Qual Dir vorbehalten und das Mysterium der Lust uns gelassen. Der Tod ist danebengestellt.*" (165) So sein Widerruf. Aber dieser Widerruf besagt nur, daß es eben der soteriologische Heilsweg ist, der scheiterte. Und weiter: daß er daran scheitert, daß das Heilsziel beständig korrumpiert wird von der Lust, die es konvertiert. So, wie der Klang der Orgel nicht die fromme Andacht weckt, sondern die Anamnese einer Kindheitserfahrung heraufbeschwört, die den schweren Leib und die Eingeweide ins Spiel bringt (117). Die Mimesis der Gewalt schlägt um in Lust; der Nachvollzug des Ausschlusses, den die Gesellschaft dem antut, was ihrer Normalität nicht gleicht, sühnt nicht ab, sondern bringt hervor, was in allem Ausschluß ausgeschlossen war: die konvertierende Macht der Erotik: "*Ich will nicht, daß mir die Qual erspart bleibt, die Tausende litten, die man den jungen Hengsten und Bullen noch täglich tut. Ich würde ein Heuchler und Frömmeler werden, wenn ich meine Glieder nicht auf jener Folterbank strecken ließe, die ein Priester zur Ehre Gottes lächelnd erfand. | Und ob es Sünde wird für Dich und mich, ich frage danach nicht. Und ist es Sünde, wird die Qual uns Wollust sein, Dir und mir. - Ich leide die Gewalt, die man jungen Knaben und Männern antat. - Wenn es den Weg zu Gott nicht gibt, so ist es lieblich, sich den Leib allmählich zerfetzen zu lassen.*" (133f.)<sup>359</sup> Ist der Weg Jakobs sadianisch, insofern er die Negierung des anderen Wesens bis zum Ende bringt und die Lust zur Qual wird, so ist Ephraim das notwendige Pendant: ihm konvertiert sich die Qual in Lust und er negiert sich selbst. Jakob und Ephraim ergänzen sich komplementär wie die zwei 'Teile' des Dramas zu einem Ganzen.

So tritt das mönchische Experiment, das der 'Pastor' ist, den christlichen Heilsweg nur an, um die ganze Spannbreite des niederen Heterogenen vors innere Auge zu bekommen. Ephraim und Johanna wenden sich zwar von der Profanität ab wie nur je das Klosterleben, und die Spielorte von Sakristei, Kreuzgang und Kirche verweisen darauf deutlich. Aber sie treiben in diesem Prozeß die heterogenen Elemente und Erfahrungen in ihrem Leben exzessiv hervor, die der wahre Asket als Versuchung expurgiert. Sie

---

<sup>359</sup> Vgl. auch die Replik: "*An den Abgründen der Qual bin ich vorübergegangen. | Begreifst Du wohl: Ich schlief diese Nacht, und im Traum wurde ein nacktes Weib vor mich gestellt, und da ich erwachte, war mein Blut erregt und schwül in mir. | Ich habe zu Gott geschrien und mir im Geist die Nägel durch die Glieder getrieben; aber ich weiß, daß ich dennoch an der Qual vorüber ging.*" (109)

verkehren das Erbe des asketischen Virtuosen in die innerweltliche Ekstase: die wiedergefundene Kindheit, die Erfahrung des Leibes als kreatürlichem Selbstwert, der Inzest als Inbegriff der nicht genitalen Erotik und der Verwischung der Identität, die rituelle Selbstverstümmelung, die Folterphantasmen als Formen der erotischen Selbstnegierung, der Tod als *point suprême*. Sie erkennen, daß eben die irreduziblen und explizit als "Sünde" markierten Erfahrungen es sind, denen sie sich im letzten nicht zu verschließen, sondern zu öffnen haben. Ihnen wird klar, daß die Transgression der Sünde die Qual umschlagen läßt in die Wollust. Ist die Religion die Verkehrung profanen Verhaltens zur Welt, so ist die destruiierende Erotik die Verkehrung des Verkehrten. Sie ist nicht die Verdopplung der Gewalt, die die zurichtende Vernunft der Welt antut, noch die Erlösung von der Gewalt, sondern sie evoziert eine Violenz, die sich hinter dem gewaltsamen Ausschluß und der religiösen Verkehrung noch verbirgt. Sie ist das, was alle Exklusion exkludiert.

So wandelt sich die Zielrichtung des ganzen Dramas: Es geht hier nicht um die Erfahrung einer Heilsgewißheit, wie es auf der manifesten Ebene des Dramas immer wieder behauptet wird, sondern um die Erfahrung heillosen Heterogenität und ihrer Dignität. Hans Mayer hat völlig zu Recht Ephraim "als Träger einer Passion ohne Gott und Erlöser"<sup>360</sup> bezeichnet. Gerade das zu besiegeln, ist die Funktion des den Mittelteil des zweiten Aktes einrahmenden Totentanzes.

Und zwar so: Die Totentanzfiguren repräsentieren den Menschen, der einmal im Gegensatz zum vernunftreduzierten ein 'ganzer' Mensch und in "seiner Bestimmung"(105) war: Kopf, Hand und Geschlecht. Und eben wegen seiner Ganzheit von einer imaginären Instanz - man darf hier die 'Gesellschaft' supponieren - dafür kastriert, gefoltert, geblendet wurde. Die Totentanzfiguren sind die Wiederkehrer einer grausamen Reduktion, "die ewige Rede der Qual und Unerlöstheit" (102), die dem Menschen: in seiner emotiven, geistigen, sexuellen Überschwänglichkeit vom Menschen angetan wurde. Sie verkörpern also, was Ephraim durch die *imitatio* eben widerrufen möchte: die kastrierende Gewalt (der Kultur, der Geschichte, der Normalität, der Rationalität); um sie abzusühnen, kastriert, kreuzigt und blendet er sich selbst. Er zerstört sich, um das Unheil zurückzunehmen. Das ist der Sinn seiner Exerzitien; deshalb treten die Totentanzfiguren auf: als Vorzeichen seiner Torturen.

Und gerade dieses Ziel wird ihm am Ende der Martern von den Totentänzern bei ihrer Wiederkehr zynisch bestritten: die freiwillige Identifikation mit der zurichtenden Gewalt habe nichts anderes erbracht als Verstümmelungen. Kein Sinn darüber hinaus. Nur der nun freiwillig vollzogene und nicht von außen zugefügte Verlust all dessen, was im Prozeß der Zivilisation zu fallen hatte. Die selbstzerstörerische Abtötung der Sinnlichkeit führe

---

<sup>360</sup> Hans Mayer, Einleitung. S.18

nicht zur Erlösung, sondern nur zur Gleichheit mit allen, denen die Sinnlichkeit ausgebrannt worden sei. Das einzige Recht, das Ephraim sich deshalb durch die Selbstverstümmelungen erworben hat, sei das, nun selbst zu den Verstümmelten gerechnet und in den Reigen der Totentanzfiguren aufgenommen zu werden, ohne Rest und Transzendenz. Sie sind die wahren Aufklärer: Ephraim habe nur am eigenen Körper wiederholt, was die Gesellschaft dem abweichenden Trieb angetan habe. Er ist nichts als die reduktive Gewalt selbst, soteriologisch umdrapiert. Reine Ideologie. Die christliche Identifikation führte nur zur Duplizierung der Reduktion. "*Schilt nicht, es gibt den Weg nicht mehr aus Dir.*" (162) Man sieht, die Totentanzfiguren gleichen erstaunlich dem Chor der Sekundärliteratur, der Ephraim seine Gewalt als Spiegelbild der Gesellschaft oder der Sinnproduktion bescheinigt.<sup>361</sup> Jede Gewalt, die das Subjekt sich oder anderen zufügt, ist hier nur identisch der Gewalt, die die Gesellschaft verübt; Auslieferung an das Gesetz, versetzt mit ein wenig individueller Ideologie: "*Sieh, alle die Du an Dir fühlst waren so wie Du, ein wenig anders, doch nicht viel. Oft Musiker, Baumeister, Maler, Bildhauer, auch anders und auf anderen Wegen.*" (163)

Dagegen opponiert Ephraim und in Ephraim die Jahnsche Ästhetik. Gewalt und Gewalt sind hier nicht dasselbe. Denn Ephraim wird klar, daß er im Zuge seiner mimetischen Riten zwar das Erlösungsziel verloren, dafür aber eine Violenz gefunden hat, die mit der Reduktions-Gewalt nicht identisch ist; eine erotische Violenz, die die Qual in Lust konvertieren ließ. Die Selbstreduktion, die er versucht, führt zur Selbstnegierung, die ihn verführt. Nicht Gott, sondern Sade taucht hinter dem Spiel auf. Die Auslieferung war keine ans Gesetz, sondern an den anderen, der bereit war, die Gewalt endlich gegen den Gewalttätigen zu richten. Nur deshalb ist sie eine *andere* Gewalt: weil sie nicht vom Henker, sondern von *Johanna* ausgeübt wurde. Deshalb kann Ephraim sagen, er habe die Schmerzen der Kreuzigung nicht als die reinen Qualen erleben können, als die er sie imaginierte: "*Das war die Pein, die ich nicht fühlen konnte, weil Du mir Henker warst.*" (124; Hervorhbg. R.N.), sagt er zu Johanna; deshalb kann umgekehrt er ihren Tod, der als "*Fremder*" sie zu trennen droht, ekstatisch in einen Liebesakt verwandeln (159). Und *deshalb* kann er gegen die Totentanzfiguren seine Kastration als Akt der Erotik, nicht der Reduktion reklamieren. Denn: "*Sie hat mich kastriert, die ich liebe. Sie ist der Hund gewesen, der das Säckchen fraß.*" (164) Kein Rückschritt, sondern jede Zerstörung eine Überschreitung.

Deshalb sind auch, entgegen der Replik des Kopflösen, alle wahren Künstler eben gerade nicht im Chor des Totentanzes vertreten, wie Ephraim erkennt: weil sie zwar dem Verfemten huldigen, aber nicht der Reduktion, mit der sie identifiziert werden. Jahnn hat

---

<sup>361</sup> Mit bisweilen ähnlichem Zynismus: "Ephraim erweist sich als der wahre Prediger, indem er es versteht, die inzestuösen Wünsche bezüglich seiner Schwester verbal zu kompensieren (ab einem gewissen Punkt ist er physisch dazu sowieso nicht mehr in der Lage)." Andrea Mebus, *Kampf mit der Mauer*. S.74

Ephraim, um denn keinen Zweifel an der Dignität seiner Sache zu lassen, natürlich die Ugrino-Kanoniker beiseite gestellt. Was in ihrer Kunst aufscheint, ist nicht das Reduzible, sondern das Irreduzible. Wer sich diesem Ungrund hingegeben hat, ist der Gewalt nicht ausgeliefert, sondern entzogen. So lautet Ephraims Kanon der heterogenen ästhetischen Revolte, die doch so anders klingt als die Ugrinische Verfassung: *"Der Dombaumeister ist nicht unter Euch. Ich will nachsinnen. Ich will mich anstrengen. Ich will mich nicht ergeben. Es gab Menschen, andere, zerschunden wie ich. - Leonardo da Vinci, er schnitt Leichen entzwei, faßte die Gebärde der Eingeweide, rang mit dem Tod der Schweine, fand keine Liebe. Ihr habt ihm Euren Tanz ins Ohr gesummt. Er ist nicht unter Euch! - Und Holbein, der Euch konterfeite; er konterfeite Euch, so wart Ihr auch bei ihm - und ist nun doch nicht unter Euch geraten. Und Bach, der Eure Weisen aufschrieb, dem ihr junge Knaben vorwarft, zergliedert in Adern, Därme, zarte Lüste. Er rang mit Euch, ihr rangt mit ihm. Wo ist er nun? Sitzt er im Himmel, spielt die Orgel, streut aus, besucht die Engel, ihren Leib, die feuchte Schönheit ihrer dunklen Leibeshöhle, die er mit dem Blick des Löwen in ihnen sieht? - Und Dichter gab es, die den Weg mit Euch nicht wollten. Ich habe wohl gelesen, wie sie mit Euch rangen. Denk ich an Marlowe, Büchner. Und ist doch Jesus auch nicht unter Euch."* (163f.) Denn auch dem Erlöser wird die Konversion von Qual in Lust bescheinigt. *"Nach allen Qualen war mir schwül und heiß im Blut. - Ich klage mich nicht an. - Vielmehr - bedenk, auch Jakob kroch trotz Pein und Tod noch eine Lüsterheit ins Fleisch. - Auch kann es sein, daß Jesus selbst am Kreuz - -."* (111)

Und aus *dieser* Perspektive folgt nun Ephraims *"Ich widerrufe."* (165) Was er aufgibt, ist nicht der Weg der Martern, den er hinter sich gebracht hat; was er verabschiedet, ist das Ziel, dem er sie subordinierte. *Jetzt* erkennt er, daß mit der *imitatio christi* nur das verführerische Heterogene heraufzog, das beständig seine Absichten korrumpierte; daß die Qual *immer schon* mit der Lust verknüpft war; und daß diese Kontamination *menschlich* ist. *"Gott, Gott, meine Qualen sind ein Gespött vor Dir gewesen. [...] Du hast das Mysterium der Qual Dir vorbehalten und das Mysterium der Lust uns gelassen."* (165) Und ihm wird klar, daß er sich dem hingeben muß, was da als Gegenbild gleichermaßen zum göttlichen Heilsweg wie zum profanen Getriebe sichtbar geworden ist: ein Heterogenes, das nur dann erfahren wird, wenn es nicht länger verworfen wird, sondern wenn sich der Mensch selbst verwirft; fortwirft. An das niedere, verworfene Heterogene. *"Laß es nicht zu spät sein! Ich will ja nicht mehr den Dünkel in mir haben und den Stolz, als ob ich mich nicht an Tiere fortwerfen könnte und an Huren und andere Gegenstände, an Bronzeleiber und Leichen. - "* (165) Diese *andere* Erotik ist die Erotik, die vor Augen bekommt, wer den zurichtenden Blick auf die Welt hinter sich gelassen hat. Eine Erotik, die nicht mehr von der Sprache (von der Zunge) getrennt ist; eine Rede, die erotisch geworden ist. *"Du wirst es machen können, daß meine Zunge zu dem wird, was mein*

*Glied nicht mehr sein kann. Du wirst Erbarmen haben mit mir und mir die Leiber lassen, die toten, lüsternen Leiber, die ich lecken kann."* (165)

Nur, daß Jahn sein Ephraim, nachdem er derart auf der Suche nach dem reinen Heiligen dessen unreine Unterseite sichtbar gemacht hat, sich schließlich doch nicht für eine derart passionierte Kunst des anatomischen Leonardo, nicht für eine Toteskunst à la Holbein, nicht für eine epikuräische Kunst à la Büchner entscheiden läßt, sondern ihn in äußerst krassem Szenen- und Zeitumbruch vermittlungslos zum Ugrino-Adepten konvertieren läßt. Julius Bab über diesen Bruch: "Was der Waschzettel dieses Buches als einen 'Ausklang in seliger Musik' ankündigt, ist in Wahrheit die zuletzt klägliche Ausflucht eines bis zum Vorletzten auf seinem lichtlosen Wege doch imposant Konsequenten."<sup>362</sup> Das ist vollkommen richtig beschrieben; Ephraim entzieht sich dem Sog, den er selber ausgelöst hat, indem er die Passionen und die passionierten Künste umdeutet in die Gründung einer zwar die konfessionelle Kirche mißbrauchende, gleichwohl auf Erhabenheit, Dauer, feste Mauern, Proportion und Musik begründete Religion überführt und eben jene Rückkehr zur Ordnung, zur Sprache, zur Regel vollzieht, die allenfalls als Rahmen der Feststruktur des Stückes zu rechtfertigen ist. In einem letzten und tatsächlich inkonsequenten Schritt verweigert er sich dem faszinierenden Gleiten in das heraufgerufene Unmögliche, stellt die Verkehrung still, beendet den Exzess und fordert - Architektur.

Dieses Ende ist gerne als Kunstutopie interpretiert und als Weg aus dem verblendeten Exzess Ephraims verstanden worden<sup>363</sup>: als *das* Mittel Jahnns, der Spirale der entfesselten und angeblich durchgängig diskreditierten Gewalt zu entkommen. Unterstützt werden konnten solche Interpretationen natürlich und evident durch den außertextuellen Verweis auf Ugrino: hier werde dem Text als Utopie implantiert, was ja der Autor *tatsächlich* als Utopie verstanden habe. Das Gegenteil ist der Fall, und Bab hat das scharfsichtig erkannt: das Ende diskreditiert, was der Verlauf zuvor freigesetzt hatte. Es uminterpretiert ugrinisch, was Ugrino gerade nicht zu integrieren in der Lage war; es überspielt in die Kunstreligion, was dort als erhabene Inszenierung die Literatur gerade ausschloß. Es stellt still, was nur um den Preis einer neuen Ordnung, einer neuen Macht, einer entwendeten Subversion stillgestellt werden kann.

Und damit handelt Jahn sich genau die Probleme ein, die Ugrino schon auszeichnete: er führt eine Apotheose der Überschreitungspoese in 'selige Musik' vor, die den Prozeß fortwährender Entmächtigung einhält. Folge ist, daß sich nun mit charismatischer Macht auflädt, was sich zuvor der Dynamik der Verkehrung entzogen hat. Anders gesagt: der Ephraim der letzten zwei Szenen des Stückes, der neue 'Pastor Ephraim Magnus'

---

<sup>362</sup> Julius Bab, *Unterwelt*. S.653

<sup>363</sup> Kobbe, Mebus

verkörpert eine heterogen gewordene Existenz, aber eine Existenz, die sich selbst seiner Negation entzogen hat. Er verhält sich wie Ugrino zum Interregnum: er hängt dessen verkehrende Macht an sich selber aus. Das erst macht seine Figur 'ideologisch', und es zeigt die Güte des Textes an, daß ihm diese ideologische Umdeutung ablesbar ist.

Denn indem Ephraim sich der Reversibilität des Heterogenen, die er eben nur bis zum Vorletzten konsequent betrieben hat, verweigert, kehrt er nun in die Gesellschaft zurück wie der heterogene Führer in die schwache Sozialität: als dessen mächtiger Magnet. Das ist im Finale deutlich gestaltet. Der Superintendent trägt Ephraim den Neubau der Kapelle an, die er selber weder finanzieren noch auch nur planen kann. Durchscheint eine Sozialität, die nicht in der Lage ist, ihre Mitglieder auf dem Boden gewählter Vertreter zu einem Werk zu vereinigen, dessen Mittel sie aus eigener Produktion nicht zur Verfügung stellen kann: Abbild einer Gesellschaft, der der sakrale Nukleus fehlt. In dieser Situation bedarf sie des heterogenen Führers, der dank seiner charismatischen Ausstrahlung autoritär die Einheit herstellt, den Sinn und gar noch den ökonomischen Rahmen beibringt. Dieser charismatische Führer ist nun eben Ephraim, der sich dem Heterogenen geöffnet, sich aber seiner Subversivität verschlossen hat. Er diktiert die Regeln für die neue Gesellschaft; er verknüpft das Heterogene, das ihm im Laufe des Stückes ganz offensichtlich zuwächst, mit der Macht. Er subordiniert das Heilige der sozialen Ordnung und schafft die sistierte sakrale Macht: den Kirchenbau. Das Heilige wird in den Dienst gestellt und in das Ferment einer sakral begründeten Sozialität autoritär und gewalttätig umgeformt. *"Ich will sie noch einmal bei ihren Gefühlen packen, sie zusammenführen zu einem Gebet. Ich will ihnen einen Raum schaffen, dahin sie sich wenden können. Ich will sie zu meinem Glauben zwingen, zum Anbeten jener Bronzeleiber. Es muß ja einmal kommen oder wiederkommen"* (179f.), lautet die Botschaft. Darin aber lauert nicht die Kunstutopie, sondern zeichnet sich die Verknüpfung von Charisma und Gesellschaft ab, die mit Ende der Weimarer Republik zur politischen Herrschaft gelangt. Der heterogene Führer entzieht sich der subversiven Ohnmacht des niederen Heterogenen, instrumentalisiert den charismatischen Glanz und nimmt die schwache Sozialität in seinen Dienst. Unüberhörbar kündigt sich in den letzten Sätzen Ephraims schon der Mann an, der vor dem Spiegel seine Gebärden einüben wird: *"Ich werde einbrechen da, wohin sich ihre Seele geflüchtet hat vor der Gewalttätigkeit ihrer bürgerlichen Ordnung."* (182) Der Pastor Ephraim schafft die sakrale Verbindung von Heterogenität und Macht. Das aber ist nicht die Utopie des Stückes, sondern eben sein ideologischer Umschlag. Und was der Religionsgründer Jahnn affirmiert, das hat doch der Schriftsteller in seiner Fragwürdigkeit begriffen. Denn wie anders wäre es zu erklären, daß das, was hier noch als religionspropagandistischer, unvermittelter und eben reduktiver Schluß des Dramas das linke Heilige in seine stabile, gloriose und rechte Form verwandelt, exakt zum Thema des nächsten Stückes wird? Was wäre die 'Krönung

Richard III.' anderes als die Fortführung, Ausarbeitung und Durchleuchtung eben des Problems, das ästhetisch ungelöst den 'Ephraim' beschließt: die Frage nach dem Verhältnis von Heterogenität und Macht?

Damit wäre der Gang des Dramas nachgezeichnet. Ephraim entwickelt bis zu seinem Widerruf und dank einer Art asketischer Meditation ein Bewußtsein auf Höhe dessen, was Bataille als die Verbindung des Erhabensten mit dem Uneingestehbarsten titulierte: die restlose Freisetzung einer Bilderwelt von Inzest, Folter und Qual, die in der Meditation des Mönchs aufsteigt und die, gegen die Intention des asketischen Bewußtseins, nur zum Ziel hat, das unendliche Streben nach Heiligkeit durch die Unreinheit des niederen Heterogenen zu entweihen. Gegen die *imitatio christi*, die den Weg zu Gott bahnen soll und dadurch einem Ziel, einem Grund unterstellt wird, gelangen Erfahrungen und Phantasmen an die Oberfläche, in denen die in der Qual ersehnte Erlösung ständig konvertiert wird. Hinter dem Gekreuzigten tauchen die Henker auf, denen die Lust an der Kreuzigung bescheinigt wird; und dem Gekreuzigten wird selbst die Lust unterstellt, die das Leiden in die Wollust umschlagen läßt. Ephraim sucht das Leiden und entdeckt die Wollust. Er sucht die Sünde als äußerste Grenze einer Welt, die durch Gott gehalten wäre, und findet die Verführung zur Überschreitung. Er versucht die Absöhnung der Gewalt, um doch nur zu entdecken, daß hinter der gesellschaftlichen Gewalt eine erotische lauert, die göttlich ist: "*Dies aber gibt es auch, daß man Gewalt antut, nicht mehr umzudeutende. - Dann trifft man Gott.*" (131) Bis Jahnn den Prozeß einhält, das Fest beendet und den neuen Regenten inthronisiert: Pastor Ephraim Magnus.

#### VII "Sie ist der Hund gewesen, der das Säckchen fraß"

Damit aber ist, zum Glück, noch nicht das letzte Wort gesprochen. Denn *einer* Figur hat Jahnn in seinem Dramenerstling denn doch die Freiheit gegeben, die Entmischung von Überschreitung und Berechnung rein zu vollziehen, nämlich Johanna. Auf ihre Ausnahmestellung im Stück hat zu Recht schon Peter Kobbe hingewiesen. Denn an ihr, so Kobbe, platze die Gewalt auf, die in Jakob und Ephraim so destruktiv wüte. Das stimmt insoweit, als Johanna am eigenen Leib und an eigener Sprache erfahren muß, wie stark vor allem Ephraim abwehrt, was er in seiner rituellen Meditation heraufbeschwört. Unter seiner transzendenten Perspektive, die immer nur aufs Qualenheil ausgerichtet ist, verliert er den Blick für *das* Heterogene, das nicht außerhalb, sondern *in* der Welt ist. Das aber ist an Johanna gebunden, und so fällt denn sie auch aus dem Horizont, auf den er gebannt starrt. In diesem Sinne ist sie das Opfer, das Kobbe in ihr sieht. "*Aber es ist*

*über mich gegangen wie ein Wind. Ich bin zur Erde niedergebeugt worden. - Und sind doch soviel Blumen und Gras, die man knickt." (123) Was sie auch sagt, Ephraim erreicht es nicht mehr. "Du aber hast nicht davon abgelassen, Deine Gefühle auf entlegene Dinge zu bannen. Du hast mich nicht mehr berücksichtigt, hast vielleicht gewöhnt, ich sei allzeit neben Dir." (154)*

Aber sie ist mehr als nur ein Opfer, das da zum Schweigen gebracht wurde. Denn sie verwirft nicht die Sehnsucht nach Überschreitung schlechthin, die der Gewalt assoziiert ist, sondern die Subordination der religiösen Übungen unter ein Ziel. Nicht die Transgression ist ihr suspekt, wohl aber der Versuch, vermittels der ritualischen Selbstkasteiung von einer transzendenten Instanz Zeichen und Sinn zu erhalten. Sie streicht aus Ephraims Rechnung den Adressaten. "*Bete nicht*", bittet sie den Bruder, "*denn dann gehst Du von mir! Bete nicht, denk nicht an Gott! -*" (108) Und auch nicht an den Gottessohn: "*Du nennst Jesus, wenn kein Ausweg bleibt.*" (130) Selbst die Ugrinischen Phantasien sind ihr suspekt, weil sie das ganz Andere erneut zum Ding machen: "*Ich verstehe Dich. Du willst Gemeinsamkeit mit den Toten und Wohnung bei den Auserwählten. - Nein, nein, es ist falsch: Du willst nur ein Ding, ein Ding, irgend ein Ding, das Du siehst, wie sich's erfüllt - und dann glauben.*" (147)

Aber sie streicht nicht die Sehnsucht nach der Verausgabung. Den seltsamen Martern stimmt sie zu; Einverständnis wird auch hier bei jedem Schritt vorausgesetzt. Auch sie will die Überschreitung. Ihre Phantasien sind von Tabubruch und Gewalt nicht weniger erfüllt als die des Bruders; höchste Wünsche sind ihr der Inzest, die Geburt als Inbegriff von Schmerzen, die Lust werden können, Vergewaltigung als Durchbrechung der Schranken der Individuation, das Opfer als Chance: "*Ich möchte, daß Du mich schlachtetest; aber ich möchte es ansehen können, wie alles von Innen ist, sonst ließe es mich unbefriedigt.*" (134) Auch sie kennt die Träume körperlicher Destruktion, deren letzter der Tod ist. Nichts davon verwirft sie. Aber nirgends verbindet sie diese Phantasien mit dem Wunsch nach Zeichen, die den Gott verbürgen sollen, noch nach Symbolen, die zur Architektur gerinnen. Sie ist die Verführung, gegen die Ephraim sich religiös verschanzt. Sie ist das *andere* Heterogene, das weder ein inner- noch ein außerweltliches Ziel mehr kennt. Sie ist reine erotische Intersubjektivität: "*Ich kann alles verschenken: Sonne und Mond und Sterne und alle Formen und alles Licht. Ich weiß, daß meine Liebe es erträgt, wenn ich nur Euch in meinem Gefühl habe. Es ist Himmel genug.*" (153f.)

Deshalb muß auch Johanna es sein, an der Ephraims Rechnung nicht aufgeht. Sie verkehrt alle seine Bemühungen in die Lust, die Ephraim nicht wahrhaben will. Und sie tut es im Sinne des niederen Heterogenen. Ihr Prinzip ist die Entheiligung, die der Gewalt die Berechnung austreibt. Ihre Gewaltphantasien sind frei von religiösen Bezügen; sie folgen keiner traditionellen Spur. Ihre Torturen und die, die sie Ephraim antut, sind ohne

Berechnung. Johanna tritt offen auf die Seite des unreinen Verbrechens über; aber als eine *passion d'amour*. In ihr wird der sadianische Wunsch, der die Figuren auf den Weg brachte, eingelöst. Sie verletzt ihn, weil er will, daß sie ihn verletzt. Weil für sie diese Wunden aber ohne Ziel und Zweck sind, können sie sich auch nicht schließen. Sie sind ohne Erfüllung und buchstäblich heil-los. Zu Ephraim: *"Du hast die Wunden getragen, aber sie sind Dir vernarbt. In mir sind sie offen geblieben, denn ich habe Dich mit Qualen und Wunden geschändet. Und bliebe dieser Traum, ich würde Dich weiter entheiligen. Was bliebe mir? Ich müßte Dich lebend einscharren oder in einem Sack ertränken oder Dich mit acht geschnittenen Wunden töten, wie es geschrieben steht, daß man mit chinesischen Huren tat, die aus ihren Häusern fortliefen. - Ich würde Dich den Leichenwürmern überliefern."* (151) Deutlich wird hier die Verkehrung ins niedere Heterogene: Referiert wird auf eine Liebes-Gewalt, die in keiner Weise ins strahlende Licht des Kreuzestodes verkehrt werden kann. Und wäre es so, so folgte daraus nicht die Erlösung, sondern die endlose Depravierung: *"Ich würde Dich weiter entheiligen."* Jede Verfestigung nur ein neuer Anlaß zur Überschreitung.

So steht Johanna zwischen Jakob, der die Grenze überschritten und alle Brücken hinter sich abgebrochen, und Ephraim, der es mit seiner Selbsthingabe schließlich auf neue religiöse Ordnungen abgesehen hat. Johanna ist der Mensch auf der Schwelle. Für sie ist die Transgression nicht das unmögliche Wissen, wie für Jakob, noch der unmögliche Glaube, wie für Ephraim, sondern die Möglichkeit, das menschliche Leben in alle Richtungen zu überschreiten. Für Ephraim ist die Erfüllung ein Geschenk, das der unzugängliche Gott bereit hält; für Johanna ist sie der Augenblick, der immer offen steht: *"Nein, sie ist nur wie das Pflücken einer reifen Frucht. - Wir können hingehen und in das weiche Fell von Tieren greifen, wir können uns die Hände lecken lassen und die brünstigen Öffnungen von Stuten gegen die Brust pressen. Wir können Kinder küssen und anschauen. - Aber es sind alles leichte Dinge."* (147)

Deshalb hat Jahn Johanna, in der Vor- und Nachname des Autors fast vollständig verschlüsselt sind, auch das wahre Programm der Transgression vermacht, das Ephraim erst in seinem Widerruf erkennt und auf das er dann quasi zitativ antworten wird. Es ist verborgen eben im Terminus des Sich-Fortwerfens, im sich Aufgeben des Subjektes, das seine Begrenzungen von sich wirft und die Welt gewinnt. Es ist die andere Seite des religiösen Heilswegs, mit ihm verknüpft und doch ihm kontradiktorisch entgegengestellt. Johanna bereits in der ersten Szene des zweiten Teils: *"Ich kann meine Angst nicht tragen. - Ich möchte hinauslaufen und mich an irgend etwas wegwerfen. - An den Tod, wenn nur eine kleine Lust dabei wäre - oder an den eignen Bruder, wenn er vor meiner Sauerei nicht seine Worte einstellen würde. - Doch stille sitzen und Gott gleich werden ist so ohne Befriedigung - und man muß so sehr weit über sein Vermögen hinausdenken."* (87) Johanna ist es denn auch, der Jahn bereits in diesem ersten publizierten Drama

jene Redeweise und rhetorische Figur vorbehält, die er erst im 'Holzschiff' und dann in der 'Niederschrift' zur entscheidenden Stilfigur seines Schreibens machen wird, nämlich die parataktische Reihung der Sätze. Und welche Figur als die der vollkommenen Gleichordnung aller Sätze und Satzteile wäre geeigneter, diesem Überschwang nach allen Seiten hin gerechter zu werden, den Johanna in einer ihrer letzten Repliken zur Sprache bringt? Und in der an die Stelle des Ichs, das da auf der Suche nach dem anderen ist, das Wir tritt, das die Übereinkunft der Menschen auf dem Boden, nein auf der Bodenlosigkeit endloser Ungewißheiten signalisiert? Dieses faszinierte Gleiten ohne Grund, dem sie sich hingibt? *"Wir können uns dem Ungewissen hingeben, wenn wir nur lebten, es ist ohne Gefahr. Wir brauchen die Hände nicht vors Angesicht zu schlagen vor Mühe, die Bilder in uns zu bannen. Wir sind in dem Grundlosen so sicher wie überall. Wir gleiten zu den Gesetzen der Sterne hinauf. Es ist nichts vor unserer Bahn."* (156)

## E Verfehlte Souveränität: 'Die Krönung Richards III.'

I

In ganz anderem Gewande als der 'Pastor Ephraim Magnus' präsentiert sich auf den ersten Blick Jahnns Königsdrama vom häßlichen Grafen Richard von Gloster (DI,273-481). Es hält sich über weite Strecken an das Personal, das Holinsheds "Chronicles" und Shakespeares 'Richard III.' vorgegeben hatten, erweitert nur um einige Nebenfiguren wie die des Narren und etliches Küchen- und Mördervolk. Aus dem Jahnnschen Repertoire stammen allein die juvenilen Pagen, die der Autor in einer Bearbeitung nach dem zweiten Weltkrieg aus dem Stück herausstrich, und ein deutscher Orgelbauer namens Urban Heußler, eine Art *deus ex machina* aus dem Reiche Ugrino. Aber schon an der Konzeption dieser Figur läßt sich ausmessen, wie weit der 'Richard' vom Ugrinischen Kanon entfernt ist. Denn erst in der sechsten Szene des zweiten Aktes wird dieser Abgesandte aus der Lüneburger Glaubensgemeinde überhaupt erwähnt, und erst in der letzten Szene des Stückes überhaupt betritt er für einen Augenblick die Bühne. Und statt nun vom König einen gewissermaßen Ugrinischen Auftrag zum Bau des alles erlösenden Instrumentes zu erhalten, wird er nach einem kurzen Wortwechsel und ohne Auftrag von der Bühne geschickt: "*Entferne Dich, denn ich muß schreien!* [Urban Heußler entfernt sich hastig.]" (479) Wo der 'Pastor Ephraim Magnus' mit dem apotheotischen Schlußbild eben vom ugrinischen Kapellenbau endet, da schließt der 'Richard' mit dem Abbruch einer sakral-musikalischen Neuordnung. Wo Ephraim offensiv den Weg in die Gesellschaft ankündigt, da zieht sich Richard passiv aus ihr zurück. Seine letzten Worte: "*Weh mir, ein neuer Tag ist da, und ich bin einsam in dem Licht.*" (479) Genauer, das Stück endet exakt da, wo der 'Pastor' beginnt; denn der desillusionierende Gang des Geschehens ließe sich andern Tags, folgte noch eine Szene, nahtlos mit dem ersten Satz des alten Magnus fortsetzen: "*Es muß ein Ende mit mir nehmen! Jeder Morgen verlacht mich in meinem Bett.*" (9) Die beiden Stücke, deren Entstehungsphasen sich ja immer wieder überschneiden<sup>364</sup>, stehen zueinander spiegelverkehrt. Geht das Erstlingsdrama auf die Suche nach dem Heiligen in der Welt, die der Autor ihm generös zum Schluß als

---

<sup>364</sup> Jahnns Datierung im Druckexemplar "*In den Jahren 1917 bis 1920*" ist nicht richtig. Die erste Erwähnung des Stoffes findet sich bereits im Tagebuch am 20.9.1915. Im Februar 1917 und kurz nach Abschluß der ersten Fassung des 'Pastor' scheint auch bereits eine erste Fassung des 'Richard' vorzuliegen. Fortan werden 'Magnus' und 'Richard' fast immer brüderlich in einem Atemzug genannt; sie und nur sie und gemeinsam scheinen früh absolute Priorität bei Jahn besessen zu haben. Im Mai zeigt er, nach der These von Ulrich Bitz, eine Bearbeitungsphase des 'Richard' brieflich an, die mithin parallel oder alternierend zur Überarbeitung des 'Pastor' verlaufen sein müßte. Ende Juli 1917 tritt der 'Pastor' ganz in den Vordergrund, während weitere Korrekturen des 'Richard' auf die Zeit nach dem Abschluß des 'Magnus' verschoben werden. Bearbeitungen sind bis 1920 nachweisbar. Siehe die ausführliche Dokumentation der Entstehungsgeschichte in DI, 1089-1094

gelingen attestiert, so ist dem 'Richard' das umgekehrte Vorzeichen nachgesetzt: es ist das Drama einer Souveränität, die nicht gewonnen, sondern verfehlt wird.

Aus dieser spiegelverkehrten Anlage aber ist das Stück dann doch wieder als sakral konzipiert zu erkennen. Auch hier ist der Protagonist dem Heiligen zugeordnet, ist er doch König und wird traditionell doch auch der König als Emanation des Göttlichen betrachtet. Bekanntlich ist der Souverän in frühen Gesellschaften häufig mit dem Priester identisch; noch heute findet die Konsekration des Souveräns im Herzen des Sakralen statt, in der Kirche. Er verbürgt, was Ugrino sich vorgenommen hatte, und was Jahn seinem Gloster zur ersten Aufgabe macht: zugleich das Band zur höheren Ordnung zu knüpfen und der Gemeinschaft Bestand und Ordnung zu garantieren; zugleich als die Autorität zu fungieren, die die intersubjektiven Interessen austariert, und als die Kraft zu wirken, die die Natur zu beeinflussen vermag (die dem Wort Macht verleiht, dem Körper Stärke, der Armee Glanz, die die Ernte gedeihen läßt und Krankheiten abwendet). Und umgekehrt: wird seine Person verletzt, gerät die Ordnung der Welt, die er verbürgt, aus den Fugen. Jahns Richard weiß offensichtlich genau um diese traditionelle Souveränität, die er vertritt: *"Ich bin ein König. Es ist ein uraltes göttliches Gesetz, daß Kronen weihn, zu Dingen werden wie ein Heiligenschein um eines Frommen Haupt. Wird dies Gesetz verletzt, so stürzt das Meer aus seinem Bett, die Erde bebt, auf Wolkenrollen sausen Ekelwesen nieder, verwüsten, brennen, morden, stehlen, streuen Krankheiten aus."* (346) Das zu verhindern und den sakralen Zusammenhalt der Gesellschaft zu bewahren, ist sein Amt.

Ist der König das Double des Priesters, so sind der Thron und das Schloß nicht weniger dem Sakralen verknüpft: sie repräsentieren kosmologische Symbole und weisen Ähnlichkeiten zum Sakralbau auf. Die Wohnung des Souveräns ist nicht weniger als seine Person von Tabus umgeben; in seinen Umkreis gelangt man nicht ohne rituelle Maßnahmen. Der Palast ist aus dem Alltagsleben ebenso ausgegrenzt wie die Kirche; wie sie ist er von Mauern umgeben. In der Sicht des 'Collège' von Bataille und Caillois: Schloß und König sind ebenso Gegenstand affektiver und ambivalenter Energien wie Kathedrale und Priester.

Daraus erklärt sich, warum Jahn sich einen Stoff aus der Tudor-Historie ausgewählt und für sein Ugrinisches Kulttheater als geeignet angesehen haben mag: Gloster tritt an die Stelle Ephraims, die Räume im Schloß sind die Nachfolger derer im Dom, die Parlamentssitzung entspricht dem Fest, der 'Richard' tritt das Erbe des 'Pastor' an: als Versuch, eine religiöse Ordnung in die Welt zu bringen.

Nur, daß der Souverän zwar das Double des Priesters ist, aber eines Priesters, der Macht besitzt; zwar ist das Schloß Double der Kirche, aber einer Kirche, in der sich nun nicht die Gläubigen, sondern die politisch Handelnden treffen; und zwar läßt sich Richard krönen, um eine religiöse Ordnung zu installieren, aber es ist zugleich eine Ordnung, die

gesellschaftliche Kohärenz herstellen soll. Der 'Richard' ist das Double des 'Pastor', aber durchgespielt im Rahmen und im Dienst der homogenen Ordnung.

Daß es exakt diese zwei Säulen sind: Sakralität und Macht, auf denen der 'Richard' aufruht, erweist sich deutlich aus zwei Selbstaussagen, die Jahn im Abstand von über zwanzig Jahren seinem Stück hat zuteil werden lassen. Es handelt sich um den Essay 'Das Konterfei des dritten Richard', der 1926 zur Berliner Aufführung publiziert, möglicherweise aber schon in Norwegen konzipiert wurde, und um den programmatischen Rückblick 'Mein Werden und mein Werk' von 1948. Beide Aussagen stehen in ihrer grundsätzlichen Aussage zueinander in äußerstem Widerspruch: sie bezeichnen die zwei Seiten der Medaille.

Im frühen Text über das 'Konterfei' nämlich versucht Jahn, die Konzeption seines Titelhelden aus einer Meditation über ein anonymes Bild des Königs einsichtig zu machen. In diesem Portrait erkennt er nun kein irgend realistisches Abbild des historischen Souveräns, sondern eine Studie über das innere Leben Richards. Und Jahn liest das Gesicht Richards als den Ausdruck einer heterogenen Existenz; eine Figur, die gewissermaßen auf dem Hintergrund eines Gilles de Rais zu lesen wäre. Eingeschrieben seien ihm nämlich die "*verzehrenden und zerstörenden Leidenschaften*" (DI,907), von denen er getrieben worden sei. Die Schärfe seiner Wahrnehmung habe sich von allem Außen, von allen Objekten abgewandt und richte sich "*mit brennender Glut nach innen*" (DI,907). Statt einer festen Identität zeichneten sich "*Katarakte von Gesichtern ab*" (DI,907), die Gefühlswelt scheint ihm höchst heterogen zusammengefügt und kindlich bestimmt. Statt ein Mann der Tat sei Richard ein Mann der Erkenntnisse gewesen, aber bei diesen Erkenntnissen habe es sich nicht um philosophische Schlüsse gehandelt, sondern um "*Offenbarungen des Gefühls*" (DI,907). Impuls allen politischen Handelns sei nicht die geplante, berechnende Vernunft gewesen, sondern die Angst. Und Folge sei nicht das Kalkül gewesen, die entschlossene Aktion, sondern ein passives Sich-treiben-lassen. Spielball starker Affekte sei er gewesen, Spielball seiner niederen Herkunft, des Hanges zur Selbstzerstörung, einer maß- und richtungslosen Leidenschaft. Richard ist die Konzentration von Passionen, die jede Anpassung an Homogenität außer Kraft setzen. Deshalb habe er sich niemals "*zum Herrn*" (DI,907) aufgeschwungen. Richard entstammt für den frühen Jahn einer Welt, in der "*das lärmende Schweigen der Toten*" herrscht und die "*ufer- und grundlosen Ängste*" das Sagen haben (DI,909). Eine archaische Figur also, der Rationalität, dem Entschluß, den Objekten und ihrer Fixierung durch die Erkenntnis ab- und dem Tod, der Passion, der Angst, dem Schweigen, dem Gefühl zugewandt und ausgeliefert. Richard ist nicht die erhabene Skulptur im Kirchenbau, sondern die häßliche Fratze, die in die Säulenkapitelle verbannt ist. Jahn läßt ihn aus jenen Bereichen auftauchen, die die Geschichte verdrängt hat. "*Wir können kaum mit*

*Worten und Gebärden jene Welt einfangen, die doch bestanden hat, die erst durch unser beharrliches Leugnen vertrieben ist, die so wirklich war wie der wirkliche Tag - die versteint heute an den Firstgesimsen der Kathedralen hockt.*" (DI,909) Eine Figur, die sich von uns abwendet, indem sie sich uns zuwendet, und sich in das Schweigen zurückzieht als in den Bereich, der dem Begreifen verschlossen ist und doch alles in sich schließt. *"Er maskiert die wahre Struktur seines Atems; und er will sogar verumumt sein, um der Geister willen, die ihn umkreisen nach dem Gesang der Gestirne."* (DI,910)

Das sah der späte Jahnn mit dem oft despektierlichen Blick, mit dem er sein Frühwerk maß, ganz anders. Wenn er auch seinen Richard nicht als den machtlüsternden zynischen Bösewicht verstanden haben will, den Shakespeare aus ihm machte, und wenn er ihn auch mit Verweis auf die konstitutionellen und unaufweichlichen Bedingungen, denen jeder Mensch unterlegen sei, freizusprechen versucht, so kann er in ihm doch jetzt nicht mehr den letzten Vertreter einer gleichsam vorchristlichen Religiosität erkennen, sondern nur noch den ersten Vorschein auf den nachfolgenden Totalitarismus. *"So ist denn mein zweites Drama, die >Krönung Richards III.< fast ein Monolog über die zerstörerische Wirkung der Macht, des Machtanspruches, der gleichschaltenden Intoleranz, sei sie nun staatlich-weltlicher oder seelenfanatischer Art."* (SII,24) Mit fast gleichlautenden Worten in einem Brief an Hans Richters aus demselben Jahr läßt Jahnn verlauten, daß die geplante Streichung des ersten Aktes *"das Werk zu einem beispiellosen Fastmonolog über die verheerende Wirkung der Macht, der religiösen, der politischen, der doktrinären überhaupt"* (DI,1094) werden lasse.

Deutlich, wie beide Auslegungen eine Seite des sakralen Königtums als *einzig* Seite unvermittelt aufeinanderstoßen lassen. Exponiert der Aufsatz über das 'Konterfei' Richard ausschließlich als heterogene und nichts als heterogene Existenz, deren gesellschaftliche Wirkungen mit Bezug auf Holinshed gar zur wahren Geschichtskraft hochgelobt wird - *"Holinshed nennt ihn bedingt den größten Herrscher des Inselreiches."* (DI,909) -, so kann der späte Jahnn ihn nur noch von der anderen Seite aus lesen: als - konstitutionell dazu verurteilten - unbedingten Vertreter der Macht. Betont der frühe Aufsatz die alterierte Wahrnehmung einer heterogenen, kosmisch konnotierten Ordnung - die Seite der Sakralität -, der der Titelheld schweigend Ausdruck verschafft, so erkennt der Jahnn von 1948 und sicherlich auf dem Hintergrund des nationalsozialistischen Deutschlands in ihm nurmehr die restlose Verkörperung ideologischer Verblendung mit katastrophischem Ausgang.

Beides stimmt, und beides ist falsch. Erst wenn man beide Auslegungen übereinanderlegt, kommt man der Rätselhaftigkeit des Stückes näher, in dem sich Heterogenität und Herrschaft, Befehl und Offenbarung, Realität und Traum, Politik und Angst bis zur Ununterscheidbarkeit überlagern. Weder ist das Stück auf reine Heterogenität zu bringen, noch auf reine Macht. Es zeigt vielmehr den Versuch,

Heterogenität und Macht in der Souveränität zu verknüpfen; es zeigt das Scheitern des Versuchs; und im Scheitern ein Abbild von dem, was wahrhaft souverän wäre.

## II

Jahn hat, um diesen Prozeß vorzuführen, auf die Form der elisabethanischen Tragödie zurückgegriffen. Das macht Sinn, basieren die *chronicle plays* der Tudor-Zeit doch eben auf der Frage und Fragwürdigkeit der sakral begründeten Souveränität, die sich im König personalisiert. Ihnen ist es ebenfalls Voraussetzung, daß im Drama um den Souverän nicht primär menschliche Belange zur Sprache kommen, sondern der Erhalt einer Ordnung zur Disposition steht, in der die menschliche Welt mit den göttlichen Gesetzen konvergiert. Denn: "Der Fürsten Leben sollte/ Der Sonne gleichen, die in ihrem Lauf/ So strenger Ordnung, daß seit Ewigkeit/ Den Gang der Welt sie regelt und der Zeit"<sup>365</sup>, heißt es bei Webster, und bei John Ford ist zu lesen: "Untertanen/ Sind Menschen nur! In Königen allein,/ Zeigt sich von Mensch und Gottheit ein Verein."<sup>366</sup> Auch in Shakespeares Richard II., der mehr noch als der titelgebende dritte Richard Verwandtschaft zu Jahnns Stück aufweist, ist unbestritten, daß die Majestät von Gott eingesetzt ist und als dessen Hauptmann, Stellvertreter oder Statthalter fungiert.<sup>367</sup> Auf dem Boden dieser anderen Ordnung, die der König garantiert, beruht das gesellschaftliche Zusammenspiel. Anders gesagt: die Homogenität der sozialen Ordnung bezieht ihren Zusammenhalt aus der imperialen Heterogenität des Souveräns.

Aber die elisabethanische Tragödie ist *Tragödie* insofern, als sie nicht die subjektive Souveränität, also den Souverän, *porträtiert*, sondern gerade das Auseinandertreten von traditioneller, ererbter, konsekrierter Souveränität und sozialer Ordnung zum Thema hat. Sie ist die Darstellung der traditionellen Souveränität als der Souveränität in der Krise. Denn was da geschieht, bedroht stets die durch Weihung und Salbung feierlich bestätigte und übertragene Ordnung: Die Erbfolge wird gewaltsam gestört, Doppelgänger oder Totgeglaubte erheben Anspruch auf die Macht, Usurpatoren halten Einzug, Könige treten freiwillig das nur im Tod erlöschende Amt vorzeitig ab oder verlieren ihren Anspruch durch Mißbrauch und Unwürdigkeit. Dann wird das Drama zum Ort, die faktische Geschichte als Wiederherstellung der aus den Fugen geratenen Ordnung auszuweisen, in ihr Recht einzusetzen und dafür zu sorgen, daß wieder "hohe

---

<sup>365</sup> John Webster, *Der weiße Teufel*. In: Shakespeares Zeitgenossen, Berlin 1951. Bd.II, S.320

<sup>366</sup> John Ford, *Perkin Warbeck*. In: Shakespeares Zeitgenossen, Bd.II, S.789

<sup>367</sup> Vgl.: William Shakespeare, *König Richard II.* In: Shakespeares Werke, hg. von L.L.Schücking. Berlin und Darmstadt 1955/68, S.160

Majestät sich selber gleiche"<sup>368</sup>. Denn nur dann kann der Staat ein adamitischer Garten sein, wenn er sorgfältig gepflegt und beschnitten wird.

Referenzautor des elisabethanischen Theaters ist für Jahnn nun nicht, wie es der Titel seines Stückes nahelegt, Shakespeare, - "*Ich glaube, daß ich (im Gegensatz zu Shakespeare) das Meine getan habe, um dies richtigere Bild des Königs nicht zu verwischen*" (SII,25)<sup>369</sup> -, sondern dessen Vorläufer und Zeitgenosse Christopher Marlowe, den er in Norwegen intensiv rezipiert und umgehend in den Rang der äußersten ästhetischen Werte und Werke erhebt: niemand neben Büchner, Marlowe und ihm selbst. Das entspricht erneut der (späteren) Ugrinischen Maxime, nicht nur auf vorklassische Kunstepochen zurückzugreifen, sondern selbst noch im Reich der nichtklassischen Werke allem Etablierten auszuweichen. Auch hier ist der Grundsatz leitend, kulturelle Codierungen schon in der Wahl der Referenzen vorab zu unterlaufen. Nicht anders wird auch Artaud auf das elisabethanische Theater rekurren, ebenfalls Shakespeare umgehen und John Ford kanonisieren.

Referenzwerk war für Jahnn, der bis auf den 'Jew of Malta' auf alle Werke des englischen Renaissance-Dramatikers Bezug nimmt, für den Ugrino-Verlag eine Gesamtausgabe vorbereitete und sich 1934 an eine Fragment gebliebene Übersetzung und Bearbeitung des 'Massacre at Paris' machte (DII, 244-279), zumindest im Fall seines 'Richard' das *chronicle play* 'The troublesome rain and lamentable death of Edward the second, King of England' (vermtl. 1592 entstanden; Erstaussgabe 1594). Darauf verweist zumindest der Umstand, daß Jahnn in seine Richard-Tragödie aus Marlowes 'Eduard' die Figur des Mordbuben Gurney übernimmt und findet seine Bestätigung in den Werkrückblicken der fünfziger Jahre; denn wo Jahnn da von seinem 'Richard' berichtet, kommt er stets zur Kommentierung auch auf Marlowe's 'Eduard' zu sprechen.

An Marlowe's Drama konnte Jahnn vor allem das zentrale Thema der elisabethanischen Tragödie studieren, das nun auch in seinem eigenen Werk verhandelt werden sollte: die Krise einer traditionellen Souveränität, die die gesellschaftliche Homogenität hierarchisch verbürgen und mit der höheren Ordnung zur Deckung bringen soll. Denn im Mittelpunkt des 'Eduard' steht ein Titelheld, der seinem königlichen Titel wenig Ehre macht. Statt durch souveräne Machtausübung zeichnet er sich durch seine "weakness", seine Schwachheit aus. Und als Schwachheit wird zunächst und vor allem seine beharrlich verteidigte "passion" verstanden, die in der homoerotischen Leidenschaft zu dem Nichtadligen Gaveston besteht.

Aber nicht nur. Denn um diese erotische Verfallenheit herum hat Marlowe konstellativ weitere Passionen seines Helden angeordnet, die erst in ihrem Zusammenspiel die

---

<sup>368</sup> Shakespeare, Richard II. S.132

<sup>369</sup> Vgl. bereits DI,900

gesellschaftliche Ordnung bedrohen. Denn nicht nur der mann-männlichen Erotik ist der König zugetan, sondern auch der Kunst; sein Wunsch geht auf nächtliches Maskenspiel, auf Komödie und überhaupt Inszenierungen aller Art. Wer ihm die zu verschaffen weiß, wie eben Gaveston, dem stehen Staatskasse und Amtstitel offen. Der königliche Geliebte wird in Rang und Würden eingesetzt.

So opfert Eduard ohne Bedenken alle militärischen, ökonomischen, politischen und religiösen Aufgaben dem Hang zur Entfaltung von Pracht, zur Kunst und zur Erotik. Die Ehe mit Isabella wird quasi zugunsten Gavestons annulliert, die Immunität der Kirche verletzt, die Sekurität des Reiches vernachlässigt. Mehr noch. Statt *nach außen* den Staat zu stabilisieren, die Armee zu organisieren und den Schotten, Dänen und Iren zu wehren, die zu Lande und zu Wasser bereits unterwegs sind, *inszeniert* Eduard selbst das Kriegshandwerk als theatrales Spiel: "Wann", so fragt ihn sein ärgster Kontrahent, der jüngere Mortimer, "wärs' ins Feld mit Bannern du gezogen? / Einmal! Da gingen die Soldaten wie die Gaukler / In Prunkgewändern, nicht in Panzern - und du, / beschmutzt mit Gold, rittst lachend mit dem Rest / und schüttelstest des Helmes Funkelkrone, / der Damenpfänder prahlend niederhingen."<sup>370</sup> Und statt *nach innen* die Soldaten zu entlohnen und die Steuern niedrig zu halten, provoziert seine exuberante Maßlosigkeit den Bürgerkrieg. Wiederum Mortimer: "Eitle Triumphe, Masken, Wollustspiele, / verschwenderische Gaben, Gaveston gespendet, / vertrockneten den Schatz, erschlafften dich. / Das murrende Volk fällt überlastet ab."<sup>371</sup> Und als schließlich die Lords den Aufstand proben und den Günstling Gaveston als Ursprung des Übels zur Strecke gebracht haben, weigern sie sich, dem König die Leiche auszuliefern, weil sie selbst hier noch - oder gerade hier - einen weiteren Anlaß für Verausgabungen wittern. "Er spendete vielleicht", so vermuten sie, "ihn zu begraben mehr als je er einnahm."<sup>372</sup> Kurz und gut, Eduard ist "the ruin of the realm".

Der Rest ist Absetzung. Die Wiederherstellung der traditionell verbürgten, erbfolgerechtlich übertragenen und konsekrierten Souveränität, die die Mortimers zu "Nutz des Königs, unserm Land zur Wohlfahrt"<sup>373</sup> betreiben, führt zum Bürgerkrieg, zur Ermordung Gavestons, zur planvollen physischen und psychischen Demontage des Königs, die in der freiwillig-erzwungenen Selbstabsetzung Eduards endet.

Ermordet wird er trotzdem, aber in einer Weise, die die Ordnungsmacht als sadistisch enttarnt: Eduard wird, so ist es historisch verbürgt, anal gepfählt. Jahnn hat wiederholt darauf hingewiesen, daß im Stück alle Vorbereitungen zu dieser Tortur geschildert werden, zum Schluß aber - und wie Jahnn vermutet, durch den Zensor - eine weniger rigide Variante vorgeführt wird; Eduard wird unter einem Tisch liegend zu Tode getreten.

---

<sup>370</sup> Christopher Marlowe, Eduard II. Deutsch von Alfred Walter Heymel. Leipzig 1914, S.48

<sup>371</sup> Christopher Marlowe, Eduard II. S.47

<sup>372</sup> Christopher Marlowe, Eduard II. S.58

<sup>373</sup> Christopher Marlowe, Eduard II. S.29

Damit freilich durchbricht Marlowe auch schon wieder das elisabethanische Schema. Denn zwar bringt er die Krise der traditionellen Souveränität auf die Bühne, aber die Rückkehr zur Ordnung ist hier nicht das theatral herbeigewünschte Ziel. Sie ist entwertet durch die Art, wie sie wiederhergestellt wird. Nicht trifft hier die alles zusammenbindende Souveränität auf die Abweichung, die das göttliche Band durchschneidet, sondern hier treffen die neuen Koordinatoren der Macht auf das obsoletere Prinzip der Verausgabung, dem sadistisch und macchiavellistisch der Garaus gemacht wird.

Marlowe decouvriert nicht nur den Anspruch auf traditionelle Souveränität als schlecht sublimierten Wunsch nach Macht, er wertet das Schema überhaupt um: der schwache, ökonomisch verausgabende, sexuell andere wird zu dem, der hier die *sympatheia* trägt. Das wird an einem ungewöhnlichen formalen Schachzug deutlich. Denn weil sich hier alles an der Erotik entzündet, bietet Marlowe nicht nur einen Helden, sondern deren zwei auf. "Hence, while Holinshed in his detailed account of Eduard's reign gives only limited space to Gaveston, Marlowe makes him the centre of the first half of the play", so Frederick Boas.<sup>374</sup> Neben Eduard tritt Gaveston. Und beide Helden sind von Marlowe *komplementär* konzipiert. Nebeneinander treten der Souverän *und* der Outlaw, der *superaneus* und der niedrig Geborene, Majestät und Gewürm. Pembroke despektierlich über das Duo: "Sind Königslöw' und Ameis' auch ein Paar?"<sup>375</sup>

Und diese komplementäre Kombination wird nun umgekehrt geadelt; sie wird mythologisch von Marlowe mit großem Aufwand unterfüttert. So belehrt der ältere Mortimer den ungefügigen Sohn, der schon auf der Lauer liegt, den König zu stürzen, um sich an dessen Besitz schadlos zu halten: "Du siehst, er ist von Haus aus mild und sanft, / und da sein Herz an Gaveston so hängt, / laß ihm ohn Überwachung seinen Willen. / Die größten Könige hatten ihre Minions. / Der große Alexander liebte Hephästion; / der Sieger Herkules weinte um Hylas; / und um Patroklos ward Achilles krank. / Und Könige nicht allein, auch weise Männer: / der Römer Tullius liebte Octavius, / und Sokrates den Alkibiades. / Drum laßt dem König, dessen Jugend lenksam / und doch verspricht, soviel wir wünschen können, / den Spaß an diesem eitlen Narrengrafen, / denn reifere Zeit entwöhnt ihn solchen Tands."<sup>376</sup>

So tritt neben die erbrechtliche Souveränität, die Marlowe nur noch als schwachen Abhub macchiavellistischer Machtgier liest, eine ganz andere, die nicht traditionalistisch, sondern mythologisch gestützt ist: die Souveränität der (homophilen) Erotik, der Verschwendung, der Reversibilität, des Austauschs von hoch und niedrig; sie ist eine der Götter und der Helden. Und es ist vielleicht und entgegen etabliert anglistischer

<sup>374</sup> Frederick S.Boas, Christopher Marlowe. A biographical and critical study. Oxford 1964, 4.Aufl., S.175

<sup>375</sup> Christopher Marlowe, König Eduard der Zweite. S.164; unglücklich übersetzt Heymel: "Schmeichelt der königliche Leu Geziefer?" (Eduard II. S.18)

<sup>376</sup> Christopher Marlowe, Eduard II. S.35

Interpretationen der Sprengstoff des Stückes, daß diese andere Souveränität nicht verworfen wird - warum hätte Marlowe sonst die Homosexualität im Paar Jupiter/Ganymed im 'Dido', Heinrich III. und seinen Gespielen im 'Massacre', Neptun und Leander in 'Hero und Leander' weiter variiert? -, sondern an der Forderung nach Homogenität zugrunde geht. Marlowe hat eine der Erotik, der Kunst, der Hingabe verpflichtete, ruinöse Souveränität gestaltet, die dem Druck der Homogenität nicht länger gehorcht und dafür mit dem Verlust der Macht bezahlt. Es ist das Stück einer ohnmächtigen Souveränität, nicht das ihres Verlustes: eine Souveränität des Ruins, des Sturzes, des Jammers und der Tränen. Marlowe entdeckt eine Souveränität, die nicht länger der Macht verbunden, sondern von ihr gelöst ist, und die in Brechts und Feuchtwangers Bearbeitung hellsichtig mit den Worten beschrieben wird: "Ihr Mortimers rechnet / Stumpfäugig, seid in Büchern daheim / Wie Würmer. Doch in Büchern steht nichts / Von Eduard, der nicht liest, nicht rechnet / Nichts weiß, und der mit der Natur verknüpft ist / Und von sehr anderer Speise sich nährt."<sup>377</sup>

Daß das ganze Jahnnsche Werk *dieser* Konzeption der Umwertung traditioneller Souveränität außerordentlich verwandt ist, ist auf dem Hintergrund dieser kurzen Interpretation evident. Bei Marlowe findet Jahnns grundlegende Motive, Themen und Formen, die sein eigenes Werk seils beerbt, seils bestätigt. So konnte er bereits in 'Eduard II.' eine dramatische Struktur entdecken, die der Verkehrung Raum gibt und diese Verkehrung im Topos des gestorbenen Königs dem Stück als Vorzeichen voranstellt; bereits im ersten Satz des 'Eduard' ist der Tod des alten Souveräns angezeigt - eine deutliche Parallele zum 'Pastor Ephraim Magnus'. Bei Marlowe stieß Jahnns weiter auf das Konzept vom schwachen Helden, der nicht nach Entschlüssen handelt, sondern von Passionen bestimmt wird. Hier fand er die Thematisierung von Homoerotik als Form nicht-reproduktiver Erotik vor und die damit verbundene Konzeption vom doppelten Helden; eine Konzeption, die von der Komplementarität (hoch/niedrig; arm/ reich; lebendig/ tot) bestimmt ist und besonders in der 'Niederschrift', in 'Jeden ereilt es' und in der 'Nacht aus Blei' aktiviert werden wird. Weiter konnte Jahnns bei Marlowe die mythologische Verankerung der Homoerotik vorgeprägt finden, die er selber allerdings in das archaische Gewand des Gilgamesch-Epos kleidete statt in das der griechischen Mythologie. Endlich wird ihm die konstellative Verknüpfung der erotischen Passion des Marloweschen Helden mit den anderen Formen der Verausgabung: der Kunst, der Prachtentfaltung, aber auch des Todes nicht entgangen sein. Marlowes Tragödie präfiguriert geradezu beispielhaft Jahnns erst in späteren Jahren explizierte Dramentheorie, gemäß der die Tragödie nichts anderes bedeute als die Querstellung und

---

<sup>377</sup> Bertolt Brecht, und Lion Feuchtwanger, Leben Eduards des Zweiten von England (1923). In: Bertolt Brecht, Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1967, Bd.I, S.239

der tragische Untergang eines Menschen durch seine physische, sexuelle, psychische, gar biologische Alterität zu den Normen und Konventionen einer auf Homogenität ausgelegten Umwelt.

Um so erstaunlicher, daß Jahn gerade in seinem Marlowe am nächsten stehenden Werk kaum Gebrauch von den Möglichkeiten macht, die ihm der Elisabethaner zur Verfügung stellt: er exponiert zwar ebenfalls einen schwachen Titelhelden, der seinen Passionen preisgegeben ist; und auch Richard kennt den Wunsch nach der (ugrinischen Sakral-) Kunst. Damit erschöpfen sich aber auch schon die Parallelen: den doppelten und komplementären Helden kennt er nicht; nicht dessen homoerotische Abweichung; nicht die Bewegung aus der homogenen Koordination der Gesellschaft hinaus. In Gegenteil: Statt sich von der traditionellen Souveränität abzuwenden, wie es Marlowes Held vorspielt, sucht Richard gerade in ihr sein Heil. Er gibt die Krone nicht aus den Händen, wie 'Eduard' und 'Richard II.', sondern bringt sie in seinen Besitz. Er will die Schnittstelle zwischen menschlicher und göttlicher Welt besetzen und zum Nukleus der Gesellschaft ebenso werden, wie er selber für sich zum höchsten Wert werden will. Denn die Krone bedeutet ihm beides: die wahre Sozialität zu stiften (die traditionelle Souveränität zu verkörpern) und zugleich "*den Weg*" zu finden, sich selbst "*zu genügen*" (334) (die eigene Heterogenität freizusetzen, souverän zu werden). Richard wird von der Sehnsucht nach Souveränität getrieben, und darum will er Souverän werden. Friedrich Prehm über Jahnns Titelhelden: "Er ist ein Wissender, der (wissend-unwissend zugleich) an die Möglichkeit glaubt, das Streben nach irdischer Macht, das Ringen um die Festigung der Königskrone mit seinem Ziele zu den Höhen der Menschheit auf dem gleichen Wege vereinbaren zu können. Daraus erwächst die Tragik."<sup>378</sup>

### III Richard, die heterogene Existenz

Um überhaupt seinen Gloster diese Tragik durchexerzieren und die Probe auf die Souveränität machen lassen zu können, mußte Jahn ihn als heterogene Existenz einführen. Nur wer der Profanität nicht mit Haut und Haar verschrieben ist und sie zum alleinigen Maßstab der Welt macht, kann die Souveränität ins Spiel bringen. Sie ist Voraussetzung, und Jahn hat sie seinem Helden mehrfach mitgegeben.

So vor allem in der erst gegen Ende des Dramas eingefügten Vorgeschichte Richards in der zweiten Szene des dritten Aktes. Hier wird gewissermaßen rückwirkend die Zeit, die vor dem Drama liegt, unter die Lupe der Heterogenität genommen: was der Königin (und der shakespeareschen Fassung des Stoffes) nichts als ein vorbereitender Coup erscheint, sich den Thron anzueignen, läßt Jahn seinen Richard als Versuch auslegen, die

---

<sup>378</sup> Friedrich Prehm, Hans Henny Jahn. S.13

Sehnsucht und Suche nach einer intimen Ordnung der Welt zu finden. Er läßt Richard aus einem Zwischenreich auftauchen, in dem eine Gewalt ohne Kalkül noch vorherrscht. Gloster betritt die Hofwelt aus dem Reich des Krieges, aber eines Krieges, der sich noch diesseits von der militärischen Vereinheitlichung, von Autorität und Ruhm befindet. Richard ist Inkorporation jener ersten und noch undifferenzierten Heterogenität, der, nach Batailles Worten, "einzig das vergossene Blut, das Gemetzel, der Tod entsprechen."<sup>379</sup> Er betritt den Hof nicht als zynischer Intrigant der Macht, sondern als die am Hof verdrängte Form der kriegerischen Gewalt: "*Auch war Krieg im Lande. Hatte man mir nicht den Kampf in Schottland übertragen? Und war ich Sieger nicht, bluttriefender, leichenstinkender?*" (441) Er entstammt einer Welt, die anderen Regeln gehorcht, und ist nach den Gesetzen dieser Welt nicht zur Rechenschaft zu ziehen: "*Was mißt Du nun mit meinem Leben diese Taten, die nicht mir gehören?*" (441), so zur Königin Elisabeth, der er die komplette Verwandtschaft mordete.

Um diese alterierte Herkunft aus den Landschaften der gewöhnlich verdeckten und ausgeschlossenen Gewalt, dem Bereich des Tabuierten zu unterstreichen, läßt Jahn seinen Richard zum Kriegsmord unmittelbar die Geburt assoziieren: als weiteres Beispiel einer Erfahrung, in der das Blut fließt und die intensiven Affekte vorherrschen. Sie sind nicht im Kopf, sondern in den Eingeweiden beheimatet. Wieder zu Elisabeth: "*Ist noch das erste allzeit Pomp und Maske, bist Du noch nicht einmal zum Wissen der Geburt hinabgestiegen? [...] Bist noch nicht geil an Deinen eignen Eingeweiden worden, an dem Gefühl, sie aus Dir zu gebären um eines Anblicks willen? -*" (442)

Ist sein mörderisches Verhalten derart der Erfahrung von Krieg und Geburt zugeordnet, so tritt zum dritten die einer violenten Erotik dazu, die ihr Urbild am verschwörerischen, spargmatischen Bluttausch von Knaben hat. Auch das ein Paradigma für ein Verhalten, das zwar von Gewalt geprägt ist, in dem aber die Gewalt nicht verfügt, unterordnet oder Ziele verfolgt, sondern den unmittelbaren Austausch meint; ein Austausch, der der erotischen Raserei entspringt. "*Ich muß Dich prügeln, weil Du mich nicht begreifst. Damit beginnen Männer, wenn sie Knaben sind, daß sie sich heimlich lieben mit schäumend rotem Blut, und mit den Bildern süßen Blutvergießens sich zur Verzweiflung stacheln. - Oh, beieinander liegen, sich den Leib aufreißen und bei dem Plätschern warmen Blutes sterben!*" (442f.) Der Krieg, die Geburt, das erotische Verfließen: unschwer, Richard hier an der Grenze der Verbote angesiedelt zu sehen, die die operationale Welt - die Hofwelt - umschließt. Richard ist heterogen, weil er keine Berechnung in sein Handeln einläßt, keine Kontrolle seiner Impulse akzeptiert und keine Affekte verwirft.

Diese Beziehung zu einer Welt, die noch keine Gegensätze, keine Ordnungen, keine Pläne kennt, zeigt sich aber nicht nur in seiner gewalttätigen Körperlichkeit, sondern auch in seinen seltsamen geistigen Fähigkeiten; auch sie reichen bis in jene Animalität zurück,

---

<sup>379</sup> Georges Bataille, Die psychologische Struktur. S.28

die Richard nicht ausgeschlossen und vergessen, sondern wiedergefunden und erinnert haben will. Sie sind Garant dafür, daß der Weg, den er vorwärts geht, seine Gewißheit in der Vergangenheit hat. Ein heterogenes Bewußtsein haben heißt eine Erinnerung an das zu haben, was noch gar kein Bewußtsein hatte; eben an die ungeschiedene Intimität, die allem Bewußtsein vorausliegt. "Diese Urerinnerung der inneren Natur, die über Kindheit und Geburt hinaus bis in die animalische Intimität zurückreicht", so Gerd Bergfleth, "sagt uns, daß die unterschiedslose Intimität einmal wirklich gewesen sein muß."<sup>380</sup> Sie liegt für Jahnn in einer uteralen Erfahrung; sie ist seinem Protagonisten noch präsent. *"Erinnerst Du noch das Gefühl im Mutterleib? - Du vergaßest und warst doch drin. Du ahnst nicht länger, wie es ist, wenn man den süßen Druck von lagernden Geweiden kostet, das Rauschen hört von Blut und Lebenswassern, den Duft einsaugt des keuschen Mutterraumes - und früher noch, wie man aus schäumend heißem Blut aufstieg, herangesogen ward, geballt, und seine Bahn ging wie ein Stern und niederfiel in einen Ozean von Gottesweisheit und himmlisch sinnlichen Gefühls - und später, wie der Bauch, dies Haus, zu beben anfang, wie wenn das Wölben über uns, der Sternenhimmel, zucken würde, uns ausstieß und zuletzt doch den Genuß der Reibung an weicher, aufgequollner Mutteröffnung gönnen mußte. Dann schrien wir. - Hast Du den Schmerz behalten? - "* (351f.)

Aber Jahnn läßt seinen Richard nicht nur sich bis vor die Geburt zurückerinnern, sondern auch bis über den Tod hinaus. Die Toten sind ihm nicht einfach abgetan; sie erschienen ihm als Geister. Seine größte Furcht ist die Furcht vor Gespenstern. Aber die Furcht besteht nun nicht darin, daß die Seelen der Ermordeten sich rächen könnten; auch nicht, daß er Unrecht getan hätte, sie zu ermorden. Die Leichen sind ihm noch keine Dinge, auch keine Moral, sondern gehören einer Ordnung zu, die ihre eigenen Gesetze hat. Sie bedürfen der rituellen Bestattung. Bestattung bedeutet, den Toten nicht unter die Dinge einzureihen, sondern in die Ordnung der Intimität zu betten. Richards Sehnsucht gründet sich auf eine religiöse Wahrnehmung der Welt.<sup>381</sup>

Das läßt sich mit einem kleinen Verweis auf Rudolf Ottos Untersuchungen über das Heilige stützen. Denn eben die Gespensterfurcht ist für Otto die Reaktion auf ein "Unding", ein "Wunderding", das "ein 'ganz Anderes' ist ein etwas das nicht hineingehört in den Kreis unserer Wirklichkeit"<sup>382</sup>. Und das Grauen, von dem es begleitet wird - und das Richard so übermächtig beherrscht - ist alles andere als schlichte Furcht. Otto: "Denn das Grauen ist [...] selbst schon ein erstes Sich-Erregen und Wittern des Mysteriösen"

<sup>380</sup> Gerd Bergfleth, Die Religion der Weltimmanenz. In: Georges Bataille, Theorie der Religion. S.229

<sup>381</sup> Richard scheint hier seinem Autor sehr nahezu zu stehen. Werner Helwig in seinen Erinnerungen: "Henny empörte sich über die Vernachlässigung der Toten.[...] Die Toten hätten soviel Recht auf Erinnerung wie die Lebenden auf Beachtung. An die Toten seien Kräfte gebunden. Wenn diese Kräfte nicht kultisch geregelt würden, bestehe Gefahr. [...] Wahre Kunst entfalte sich nur aus der Integrierung derer, die vor uns da waren [...]" Helwig, Die Parabel vom gestörten Kristall. S.17

<sup>382</sup> Rudolf Otto, Das Heilige. S.33

und ist auch nur demjenigen gegeben, "in welchem eine eigentümliche von den 'natürlichen' Anlagen bestimmt verschiedene Anlage des Gemüts wach geworden ist, die sich zunächst nur zuckend und roh genug äußert aber die auch als solche auf eine völlig eigene, neue Erlebnis- und Wertungs-funktion des menschlichen Geistes deutet."<sup>383</sup> Diese "völlig eigene, neue Erlebnis- und Wertungsfunktion", die sich zweifellos "nur zuckend und roh genug äußert", zeichnet Richard aber nun gerade vor allen anderen Figuren des Stückes aus; er besitzt ein alteriertes Bewußtsein. Richard liest die Welt religiös. Gurney über Richard: *"Der König aber ist aus anderm Stoff, er glaubt an Geister und an aufgestandne Tote."* (338)

Endlich hat Jahnn seinen Richard nicht nur in seinem affektiven und geistigen Haushalt, sondern schon rein körperlich als heterogen ausgezeichnet. Darauf deutet eine Eintragung in den frühen Tagebüchern, die das Attribut 'häßlich' geradezu als Stigma alterierter Wahrnehmung bestimmt; sie stammt vom 19.9.1915 und ist also einen Tag vor der ersten Erwähnung des Richard-Stoffes notiert. Es scheint, als ob die Reflexionen auf das 'häßlich' die Assoziation des Prinzenmörders Richard von Gloster förmlich nach sich gezogen hätte und damit die Konzeption der historischen Tragödie überhaupt.

Zumindest beschreibt Jahnn den sichtbaren körperlichen Mangel als äußeres Merkmal einer Person, die vom konventionellen Bewußtsein abgestoßen wird. Genauer: Nicht die physische Repulsivität ist Grund der Ausgrenzung, sondern eben die alterierte Wahrnehmung, die ihr zugrunde liegt und deren Effekt sie ist. Das häßliche Gesicht wird zum Zeichen einer Existenz, in der sich heterogene Erfahrungen überkreuzen, verschränken, überlagern wie die Schriften in einem Palimpsest: sie entziehen sich der linearen, eindeutig decodierbaren Entschlüsselung der Normalität. Deshalb verknüpft Jahnn den häßlichen Menschen dem Rätsel und der Sphinx, als die Richard dann ja auch bezeichnet wird (316). Der körperlich gewissermaßen Überzeichnete besetzt einen unmöglichen Ort, der sich dem Verständnis entzieht, aber dem Göttlichen geöffnet ist. Es nähert sich da, wo sich der Sinn verwirrt. Die häßlichen Outsider nämlich *"sind über den Gott, wie er wohl Jahrtausende lang eingebildet worden ist, diesen einfältigen, einfachen Gott, der Dinge schuf, und sich entwickeln ließ der Gutes lohnt und Böses straft, der zwischen Sünde und guten Werken trennt, längst hinausgewachsen, und sind dem andern, rätselhaften, unergründbaren, der unentwirrbare Zusammenhänge schuf, an denen unser Sinn sich sträubt und auseinanderbirst, nahegekommen."* (FS,449)

Damit ist die heterogene Herkunft Richards vervollständigt: er entstammt der Gewalt (dem Krieg, der Geburt, der Erotik), seine "Erinnerungstiefe" reicht bis vor die Geburt zurück und bis über den Tod hinaus und bis in eine moralinfreie Schöpfung hinein.

---

<sup>383</sup> Rudolf Otto, Das Heilige. S.17

Aber diese Charakterisierung ist nicht ganz korrekt; sie ist zu statisch. Denn zwar hat Jahn seinen häßlichen Helden in einer pränatalen, erotischen Intimität verwurzelt, aus der dann die Gewalttaten und die Gewalttätigkeit Richards hergeleitet wird; aber diese Violenz ist der ersten (mütterlichen, juvenilen) Intimität nicht gleichursprünglich, sondern entsprungen wie der Bach der Quelle: in einem Sprung, der ihn aus der Intimität herauskatapultiert hat. Und was dann folgt, ist nicht Ausfluß der ersten Intimität, sondern bereits der Versuch, wieder Zugang zu ihr zu finden. Wie das ganze Drama. Richards Taten entstammen nicht der bösen Elisabeth, wie ein zeitgenössischer Kritiker meinte, noch der immer wieder beschworenen Welt- oder Lebensangst des Königs, wie es selbst Herbert Jhering interpretierte und wie es in der Sekundärliteratur wiederholt wurde, sondern der Sehnsucht nach einem Zustand, in dem der Mensch souverän und intim wäre. Anders ist die ganze Rekapitulation der Vorgeschichte in der Szene 'Der Königin Schlafgemach' im dritten Akt gar nicht verständlich. Richard ist nicht gewalttätig, weil Gewalt sein ein und alles ist, sondern weil die Gewalt einen Bereich aufschließen soll, der sein Urbild im Bluttausch der sich verströmenden Knaben hat. Die ganze Ahnenreihe der Richardschen Gewalttätigkeiten begründet sich darin: als der ununterbrochene und ständig scheiternde Versuch, die intime Ordnung der Welt zu rekonstituieren.

So stellt sich bereits der Krieg dar: er ist weniger eine ursprüngliche Form der Heterogenität, wie es zunächst schien, als eine dem Ursprung entsprungene. Denn der Krieg verlagert nach außen, was in der Erotik der Juvenilen im Zwischen angesiedelt ist; er vollstreckt an dem Fremden, wofür der andere fehlt. Er wendet sadistisch und einseitig, was als Lust und Tausch gesucht wird. Deshalb muß er enttäuschen, und deshalb schließt Richard an die Sätze vom Bluttausch an: "*Und das Ernüchtern, wenn sie's tötlich dürfen an Feinden, ohne Brunst, in schrecklicher Verstockheit! | Diese Häßlichkeit, die uns da aufgenötigt wird! - Grad in den Nabel treffen! Was ist das? - Fluch! Oh, greulich, Kinder sehn im Mutterleib! - Nur häßlich blutend, Gedärme sind von ekler Farbe, wie ein Gemälde irrer, überreizter Phantasie. Geklaffte Schädel, Welch Entsetzen! Und Augen aus, wie widerlich! Das Lustgefäß geöffnet - mich schwindelt.*" (443) Der Krieg ist der Versuch, die Intimität wiederzufinden, und gefunden wird ihr Verlust.

Das zieht sich als roter Faden durch Richards soziale Beziehungen. Bei Eduard dem Vierten sucht er, schon distanzierter, den tiefen Augen-Blick, der ihn der erotischen Intimität zurückgäbe; in ihn möchte Richard versinken wie in den Wellen der See, denn Eduards "*Auge war ein Abgrund wie ein Meer*" (443). Der Blick wird ihm jedoch verweigert, und so tötet Richard Eduard in der Hoffnung, den Wunsch wenn schon nicht im lebenden, so doch im brechenden Auge erfüllt zu bekommen. Auch das scheitert. Nun wendet er sich in Stellvertretung an Eduards Witwe Anne, weil ihr in den Liebesnächten der abgründige Blick Eduards, den Richard sucht, aufgeschlossen gewesen sein muß.

Aber Anne stirbt bei der Geburt der Söhne Eduards: "*Die Augen - nun, bei Gott, die sah ich niemals.*" Folge: "*Doch sieh, der Kreis erfüllte sich und schloß sich, daß ich draußen blieb.*" (444) Der Mann der erotischen Verschmelzung, des Blutes, des Augenblicks bleibt ausgeschlossen. Der Weg in die intime Ordnung bleibt versperrt.

Endlich fällt sein Blick auf Elisabeth. Und damit mündet die Vorgeschichte in den eigentlichen Beginn des Dramas. Denn Richard begehrt Elisabeth, aber nicht um ihr Mann, sondern um König zu werden; was intersubjektiv scheiterte, so hofft er, soll nun auf gesellschaftlicher Ebene gelingen. Er sucht die Souveränität, und er sucht sie nun als Souverän: als der, der seinen heterogenen Ursprung zum Band der Gesellschaft knüpft; als der, der den Tempel bringt und nicht das Schloß. Weil er der einzige ist, der die Erinnerung an die intime Ordnung der Welt bewahrt hat, hat er Anrecht auf den Thron; nur wenn die andere Ordnung beachtet wird - eine Ordnung, die dem Ursprung verknüpft ist -, kann die schlicht unbewußt vor sich hin treibende Welt wieder eingelotet werden. In *einem* Schritt wird die Einigung der Gesellschaft betrieben und der Zugang zur eigenen Intimität eröffnet. Richard will souverän werden, und deshalb will er Souverän werden. Es ist, nun mit den äußersten Mitteln, die Sehnsucht nach Souveränität, die ihn ausmacht. *Regnum vincit omnia.*

#### IV Richard, imperial

Im Wechsel von der Minuskel zur Majuskel - vom Wunsch, souverän zu sein, hin zum Wunsch, Souverän zu sein - liegt aber nun der Irrweg Richards. Denn in der Position des Souveräns bindet er die Sehnsucht nach Souveränität und Intimität an die gesellschaftliche, homogene Ordnung. Er will religiös sein und wird politisch. Ihm passiert, was Batailles Analyse monarchischer Herrschaft herausgearbeitet hatte: die undifferenzierte Heterogenität des blutbesudelten Kriegers verbindet sich der Forderung nach Homogenität; sie wird *fixiert*.<sup>384</sup> Deshalb ist die Souveränität, die er erhält, nichts anderes als imperative Souveränität. Eine Souveränität, die sich mit der gesellschaftlichen Ordnung amalgamiert, um deren Krise zu meistern. Eine Souveränität, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, autoritär die auseinanderfallenden Einzelinteressen der Individuen magnetisch zu vereinheitlichen und durch charismatischen Zwang ein gemeinsames Handeln zu ermöglichen, das durch die freiwillige Anpassung nicht mehr zu leisten ist. Dieses Krisenmanagement scheint, zumindest in Jahns und Holinsheds Augen, der historische Richard fast vollkommen geleistet zu haben, wie es der 'Konterfei'-Aufsatz bezeugt.

---

<sup>384</sup> Vgl. Georges Bataille, Die psychologische Struktur. S.24

Im Stück läßt Jahn Richard diese Rolle denn auch ausgesprochen geschickt spielen. Er leistet die Homogenisierung der Gesellschaft, indem er sich virtuos der imperativen Formen der Vereinheitlichung bedient; er verwaltet Befehl, Lüge, Intrige und Autorität in Verbindung mit Kalkül, Berechnung und Voraussicht so artistisch, daß er die verstrittenen Lords um jede Orientierung bringt. Heißt: er löst die partikularen Interessen so grundsätzlich auf, daß da jeder nur noch unmittelbar zu einer absolut gewalttätigen und unberechenbaren Autorität steht, die ohne weitere Rechtfertigung - und nichts anderes ist monarchische Souveränität - das Beil fallen lassen kann oder nicht. Wo aber keiner mehr sicher sein kann, ob da nichts falsch verstanden, umgedeutet, eingefädelt werden wird, bleibt nur die unbedingte Affirmation der Autorität.

Diesen Prozeß der Homogenisierung *qua* königlicher, imperialer Heterogenität führt die große Parlamentsszene (II,6) ingenuös vor. Richard verpflichtet alle Feudalherren auf den Konsens - "*Da wir zur Einigkeit versammelt sind, muß unser Reden ein allgemeines werden*" (406) -, den er als Brandstifter unter den Biedermännern herstellt. Ein kalkulierter Strudel von Verdrehungen, Bedrohungen Denunziationen und fingierten Verschwörungen schafft Einheit und führt zur vollkommenen Personifizierung der Macht in eben Richard selbst. Die zunächst einzeln oder zu zweit auftretenden Solisten stimmen schließlich alle und die Geistlichen gar "*im Chor*" in den Konsens ein, der heißt: "*Heil König Richard!*" Herbert Jhering 1926: "Grandios die Ständeversammlung. Logik geht bis an die Grenzen des Wahnsinns. Verstand wirft phantastische Brände. Angst wird gigantische Staatskunst. Hysterie wird präziseste Menschenbehandlung. So entledigt sich Richard aller Feinde. So hetzt er sie gegeneinander: als kühner Diplomat, menschlicher Schwächling, religiöser Zweifler und Fanatiker. Es ist die Kernszene des Stücks."<sup>385</sup> Richard verwirklicht das Prinzip traditioneller, imperialer Heterogenität *ad perfectum*, das da lautet: "Die königliche Macht setzt sich als Prinzip der Vereinigung unzähliger Elemente, sie entwickelt sich spontan als imperative Form, destruktiv gegen jede andere imperative Form, die ihr entgegenstehen könnte, und so manifestiert sich an der Spitze die fundamentale Tendenz und das Prinzip jeder Herrschaft: die Reduktion auf persönliche Einheit, die Individualisierung der Macht."<sup>386</sup>

Und wie Richard sich durch äußerste Grausamkeit die Lords gefügig macht, so gleich durch ein ganzes Massaker das Bürgertum ('Tower' II,5). Sendbote der wahren Ordnung, die er bringen will, vollzieht er die sadistische Dezision, die die Heterogenität im Dienste der Homogenität auszeichnet: die Gewalt wird militärisch nach außen und politisch nach unten abgesichert. Keiner darf neben ihm sein; und unter ihm muß Ordnung herrschen. Alle destruktiven Energien werden imperativ gewendet. Die Angst - sensitiver

---

<sup>385</sup> Herbert Jhering, Die Krönung Richards III. Berliner Börsen-Courier, 13.12.1926. In: Rühle, Theater der Republik. S.352

<sup>386</sup> Georges Bataille, Die psychologische Struktur. S.26

Gradmesser dessen, was die gefügte Ordnung bedroht - meldet sich ihm nur noch von außen: *"Furcht ist aus meinem Innern wie fortgetan, nur außen spüre ich Angst vor jemandem. [Er lacht grell.]"* (321) Nämlich vor jemandem, der ihm seine unvergleichliche Position, seine pyramidenförmig gegipfelte Souveränität streitig machen könnte. Gegen diesen Unbekannten, der jeder sein könnte, wendet sich seine Gewalt ausschließlich. Der Sadismus der Herrschaft wird total: *"Ich aber will's nicht dulden, daß sie ohn Furcht und Achtung von mir sprechen, mein Name und Königtum soll wie wie mit Flammenschrift in ihrem Angedenken stehen, einschneiden will ich's ihrem Fleisch, daß sie nicht ungestraft abwägend mich betasten dürfen!"* Und in einem Atemzug weiter: *"Jedweden Aufstand gegen mich, und sei er nur im Sinn, will ich ausrotten mit Schwertes Schärfe. Ich will in Blut ertrinken eher, als mich verlacht, bespien, beschmutzt zu sehn, weil meine Häßlichkeit mehr wert ist als Eure angemalte feiste Schönheit ist."* (324) Angst vor der Beschmutzung treibt ihn weiter, Ordnung statt Aufstand will er, Einer statt Vieler ist das Prinzip.

Und weil die ganz andere Ordnung, die er bringen will, sich in ihm personifiziert, gilt es auch vor allem, sich selbst zu bewahren. Die Verkehrung der Hierarchie, die in primitiven Gesellschaften an das Königsamt gebunden war und die Macht im Tausch liquide hatte werden lassen, ist die Angst Richards schlechthin. Eben diese Inversion, die ja auch schon am Ugrinischen Konzept auffällig gewesen war, unterbindet Richard nun durch mimetische Inszenierungen seines eigenen Todes. Das aber nicht, um den Tod ins Leben einzulassen, sondern um ihn um so besser im Griff zu haben. In seltsamer Regelmäßigkeit und bereits unmittelbar nach seiner Inthronisation feiert der, der da alle überleben wird, seinen eigenen Tod. Er wohnt seiner eigenen Beerdigung bei samt Totenmesse und Bahre (325f.), seiner eigenen Hinrichtung (335), seinem Hofsturz (342f.), um doch nur zu konstatieren: *"Doch bin ich nicht tot, bin für Neues aufgespart."* (343) Tyrrel gegenüber imaginiert er gar noch seine und des Mordgesellen Verurteilung und gemeinsame Verwesung - *"Wir werden ineinander faulen zu stinkendem Brei und platzenden Blasen vor der Sonne"* (354) -, aber auch das nur, um Wege und Mittel zu finden, *"solchem zu entgehen"* (354).

Deshalb kann er auch an den Sinn des (Königs-)Opfers nicht glauben: *"Wir mühen uns, und die Dinge mühen sich, etwas zu bringen, wie man ein Opfer bringt. Aber nichts wird zurückgegeben."* (343;vgl.360) Auch wäre der pädagogische Erfolg, so mutmaßt er, angesichts der Mediokrität seiner Zeitgenossen gleich Null (374). Deshalb: *"Ich muß mich nicht opfern."* (375) Und ganz am Ende das nüchterne Resümee: *"Meine Freunde sind tot; aber ich habe mich nicht geopfert."* (478) Wo aber das Opfer ausgesetzt, der König aufgespart und in höhere Ordnung investiert wird, da entsteht Macht.<sup>387</sup>

---

<sup>387</sup> Vgl. Rita Bischof, Über den Gesichtspunkt, von dem aus gedacht wird. Nachwort in: Georges Bataille, Die psychologische Struktur. S.113

Die politische Ordnung, die Richard schafft, basiert auf reinem Zwang; sie untersteht dem Prinzip der (Selbst-)Erhaltung. Echter Souverän ist Richard erst, wenn er alles Bedrohliche aus der Welt geschafft hat. Als Souverän bestätigt er sich, indem er sich als vollkommen ungleich realisiert, und das geht nur, indem er alles liquidiert, was seine Stellung bedroht und ihm gleich werden könnte. Das bestimmt die äußere Handlung; Jahnn gestaltet sie schlicht als sukzessive Eliminierung des Personals. Die Sehnsucht nach Souveränität, die auf die Krone fixiert wird, reinigt das Staatsgebäude von allen möglichen Thronerben, Nebenbuhlern, Erbsprüchlern, von allen potentiellen Usurpatoren, ja noch, wie in Marlowes 'Eduard II.', von den Mordgesellen, die auf eigene Rechnung wirtschaften, von Köchen, Gefängniswärtern, Ärzten und Narren und was da sonst noch am Hof atmet. Vollkommene Ordnung herrscht erst, wenn alles, was bedroht, tot ist. Bis auf Catesby: *"Meine Freunde sind tot; aber ich habe mich nicht geopfert. Nur noch der schleimige Catesby lebt, mein Sekretär und Hund, der einzige, der seine Ohren für meine Worte offen hält."* (478)

Aber Jahnn hat im 'Richard' nicht den quasi abstrakten Verlauf der Geschichte gestalten wollen als einer Geschichte, deren Krisenmanagement in der Moderne über die ausgrenzende Form imperialer Heterogenität gesteuert wird - als einen solchen 'abstrakten' Verlauf scheint er Marlowe's 'Massacre at Paris' gelesen zu haben -, sondern vor allem die Tragödie seines Helden, der die Intimität und das souveräne Leben sucht und imperiale Souveränität erntet. Und dessen Tragik darin besteht, daß das, was er zusammenführen wollte, mit jedem Schritt vorwärts sich weiter voneinander entfernt. Während er äußerlich die gesellschaftliche Einheit herstellt, besteht der innere Gang des Helden in der Erfahrung und der Erkenntnis, die *eigene* Souveränität verfehlt zu haben in eben dem Maße, in dem er die imperiale Souveränität verwirklicht. Statt ein souveräner Mensch zu werden, der den Augenblick wiederfindet, den Austausch ohne Vorbehalt, der kein Objekt mehr kennt und keine Herrschaft, findet er nur noch Herrschaft und Dinge vor und schließlich sich selbst nur noch als beherrscht und Ding: *"Ich bin Verkörperung eines Dings ('ne Rolle, sagt mein Narr)."* (374). Die an Büchner angelehnte expansive Metaphorik von Rolle, Schauspiel und Puppe, von Mechanik und Getriebe bringt das deutlich zum Ausdruck. Richard findet sich auf der Gegenseite einer Souveränität wieder, die keinem Zweck, Ziel oder Plan unterworfen wäre.

So verkehrt sich ihm das Bild vom sakralen Königtum selbst, und zwar mit einer ausgesprochen klugen und modernen Auslegung dieser Institution, die der politischen Theologie des Mittelalters und der elisabethanischen Tragödie ganz fremd gewesen wäre. Denn, so Richard, wenn er sein Amt durch die Krönung vom höchsten Souverän erhalten hat, kann er selber folglich dieser höchste Souverän nicht sein; nicht einmal dessen konsekrierter Mittler. Er ist nur Diener seines Herrn. An ihn ist die höchste Macht

nicht verliehen, er führt sie nur aus. Er ist eine Exekutivgewalt, ein Befehlsempfänger. Durkheim würde sagen, er muß erkennen, daß der religiöse Auftrag nur der Auftrag der Gesellschaft selber war, der er die Einheit bringt. Richard ist nicht Herr, sondern Knecht. Und jeder, so der König schon ganz im Stil der neurotischen *leader* dieses Jahrhunderts, sieht ihm das an und weiß darum. Das facht seine Mordgier erst recht an; die religiöse Verschalung bricht vollends weg und der totalitäre Machthaber steht vor uns, als den der späte Jahn seine Titelfigur erkannte: *"He, frecher Diener! Ins Angesicht spein sie es mir, daß sie mein Wort und meine Majestät bezweifeln! [...] Mein Zorn ist Rauch, mein Arm ist Dreck, sie wissen, er verwest; den Boden lecken sie und wälzen sich in Staub vor eines Höhern Purpursaum! Nichts bin ich ihnen, meine Schergen sind ohnmächtige Larven! Ihr Blut kann ich verspritzen, ihren Leib in Stücke haun und bin doch nichts! Sie höhnen noch mit ihrem hippokratischen Gesicht: auch die Gewalt ist Dir von Gott verliehn!"* (324) Und dann folgt die schon zitierte Stelle: *"Ich aber will's nicht dulden, daß sie ohn Furcht und Achtung von mir sprechen, mein Name und mein Königtum soll wie mit Flammenschrift in ihrem Angedenken stehn, einschneiden will ich's ihrem Fleisch, daß sie nicht ungestraft abwägend mich betasten dürfen!"* (324)

Das hat Auswirkungen auch auf Richard selbst. Denn er wollte ja eben nicht nur Souverän sein, sondern im selben Schritt seine eigene Heterogenität zur Geltung bringen. Nur, daß diese selber der Fixierung zum Opfer fällt, die die Verbindung von Heterogenität und Macht nach sich zieht. Denn die Unterdrückung, die die imperative Heterogenität gegen die niederen heterogenen Affekte ausübt, trifft Richard zugleich selbst; sadistisch ist er nicht nur nach außen und unten, sondern auch gegen seine eigenen Innenwelten. Was sich im Feudalismus in sozialen Klassen ausdifferenziert und in Jahns Stück vorgeführt wird: hier der imperiale Herrscher, dort das (masochistische) Elend, kehrt in Richard innerpsychisch wieder. Seine Sinne, statt Seismographen einer anderen Ordnung zu sein, sind schon nurmehr aufs Registrieren der Bedrohungen geeicht, die das Unternehmen gefährden könnten. *"Meine Ohren sind eingestellt, das Fallen eines Sandkorns zu hören. So liegen meine Sinne auf der Lauer. Ich habe den Schlaf aller Schloßbewohner belauscht, und stöhnten sie im Traum oder nannten gar meinen Namen, ihn aus sich windend wie 'nen eklen Wurm, hab ich sie greifen lassen, henken, morden. Ich kann nicht jeden töten lassen, kann nicht in aller Leute Häuser gehen. Und wem darf ich vertrauen außer mir selber? -"* (335) Das sind tatsächlich schon Fragen, die direkt zum Gulag führen. Die heterogene Fähigkeit, die Welt wahrzunehmen als bestimmt von dem, was jenseits ihrer Grenzen liegt, mutiert in den Alptraum, das selbst angerichtete Übel offenen Auges ertragen zu müssen: *"Ich habe das Grauen dunkler Nächte an mich herangelassen, die kalte Hand schrecklicher Geister; aber ich schlug die Leiber dieser Seelen vorher tot."* (321) Sadistische und masochistische Tendenzen ergänzen sich in Richard komplementär; er ist Herr und Knecht, das (Un)Heil und die Qual, Christus und Judas

(299). "Er ist Sadist und Flagellant in einer Person. Indem er andere peinigt, peinigt er sich selbst", erkennt schon Hans Natonek in der Rezension der Uraufführung scharfsinnig.<sup>388</sup> Jahnns Königsdrama ist so verwirrend, weil es die sadistische Dezision imperialer Souveränität zugleich gesellschaftlich und innerpsychisch durchspielt.

Richard bleibt nur die Erkenntnis: "*Ich habe mich zum König erheben lassen, weil ich darin des Lebens Krone sah, den Weg, mir zu genügen. Jedoch ich kann in mir nicht glücklich werden.*" (334). Kein Gefühl, das passen will, wo alles durch die Macht angepaßt wird (344); es sitzt nur der Königsmantel, der das blutige Werk in Verehrung verkehrt (374). Richard ist ein Teil von jener Kraft, die stets das Gute will und stets das Böse schafft. Er verspielt den Himmel, in den er die anderen vorschickt. "*Hier strande ich. Die Richter, Schlächter, Henker tadle ich und richte sie, vermesse mich zu sagen: weshalb bewahrt ihr eure Seele nicht? Und selber ward ich König, bewahrte meine Seele nicht.*" (476) Und endlich: "*Man kann nicht König sein und in den Himmel wollen. Diese beiden Sätze klingen nicht ineinander.*" (477) "*Ich gehe unter. Ich kann mir nichts mehr wünschen. Meine Sehnsüchte sind vor Einsamkeit gestorben. Sie haben ein politisches Tier aus mir gemacht.*" (398) Als Motto hat Jahn dem zweiten Akt vorangestellt: "*Es gibt niemanden, der weiß, was recht ist; aber es sind einige erwählt, alles Unrecht zu erkennen.*" (319) Richard ist das Bewußtsein verfehlter Souveränität.

#### V Nicht der König, sondern die Prinzen

'Bewußtsein verfehlter Souveränität' heißt aber, im Widerschein von der wahren Souveränität, die da verfehlt wird, zu sprechen. "Deshalb ist die Geschichte der Souveräne und derjenigen, die sich anstrengen, ihnen - von weitem - zu ähneln, die Geschichte der Menschheit auf der Suche nach ihrem Zweck. Diese Geschichte ist unglücklich, aber sie hebt, gerade in der Durchquerung ihrer absurden Irrtümer, die Macht und das Wunderbare jenseits des materiellen Resultates, das die Arbeit sucht, um so deutlicher hervor."<sup>389</sup> Diese andere Souveränität hat Jahn in den beiden Knabenpaaren Hassan/Euryalus und den Prinzen Eduard und Richard in Kontrafaktur zur Haupthandlung um Richard innerdramatisch gestaltet. Sie gelangen zur *der* Souveränität, die Richard als Urbild der Intimität begehrt, und die er sich eben durch die Rolle, die sie ihm gewähren soll, verspielt. In den Knabenfiguren hat Jahn die erotische Grenzüberschreitung der Ephraims, Johannas und Jakobs, die des Marlowe'schen Doppelpaares Eduard/ Gaveston, aber auch die von Richard selbst als Inbegriff juveniler

---

<sup>388</sup> Hans Natonek, Die Krönung Richards III. Berliner Börsen-Zeitung, 11.2.1922. In: Rühle, Theater der Republik. S.351

<sup>389</sup> Georges Bataille, Die Souveränität. In: Die psychologische Struktur. S.50

Selbsthingabe beschworene tableauhaft verkürzt. Sie fungieren als "Auserwählte" einer Souveränität, die sich nicht mit der Macht verknüpft, sondern sich der Macht entzieht und ihr im letzten entzogen ist.<sup>390</sup> Sie sind Standbild dessen, was erst zum Vorschein kommt, wenn Ordnung und Berechnung, Gesellschaft und Geschichte abdanken. Diese Erfahrung ist an die Erotik gebunden, und Erotik meint hier präziser noch als im 'Pastor' den Wunsch zweier Wesen, ihre körperliche Trennung einzureißen, ihre diskontinuierliche Individualität abzustreifen und in einer Kommunion der Körper miteinander zu verschmelzen. So grundsätzlich ist bei Jahnn die erotische Intimität - und offensichtlich sie allein - der Umsturz aller Werte, daß sie die tiefste Erniedrigung in "Erfüllung", das Schlimmste in das Ersehnteste, den Kerker in den freien Himmel verwandelt.

Denn *dieser* Souveränität galt bereits der erste Gedanke an den Richard-Stoff 1915, aus ihr wird Jahnn die erste Szenenskizze entwickeln. Am 20. September trägt er ins Tagebuch ein: *"Ich habe dieser Tage an die beiden Söhne irgend einen englischen Königs gedacht, deren Blut so laut und wogend zu einander ging, daß sie es nicht ertragen konnten, wenn sie des Nachts ihre Lippen nicht auf einanderpreßten. Ich glaube, daß sie nie etwas anderes als diese knabenhafte Glut gefühlt haben, die so jung und schön wie Tau in einer Blume war. Sie haben es an sich nicht gefühlt, als man ihnen die Freiheit nahm und ihnen ein Bettzimmer im Tower gab. Es ist die glücklichste Zeit ihres Lebens gewesen, die mit nichts anderem angefüllt war als mit ihrem gegenseitigen Sein. [...] Solche Nacht mochte es sein, und in das Schlafgemach, in dem die beiden sich befanden, mochten diese Strahlen des Rätselhaften eine jener köstlichen Melodien tragen, um derentwillen sich Menschen die Adern öffnen, weil sie ihr Blut freilassen müssen, das diesen Tanz und Rhythmus fühlen will. Dann kamen die Männer, die ihnen die tiefen Brunnen ihres wogenden Blutes öffneten [...]. Wer könnte es nur aussprechen, daß, als man sie gemeinsam still in einen der Särge zu Westminster oder in der verschwiegenen Gruft des Towers bettete, sie an ihrer Erfüllung vorübergegangen wären."* (FS,452f.)

Der Mord an den Prinzen verfehlt hier gewissermaßen sein Ziel: er verwirklicht nur, was das erotische Begehren der Thronfolger ohnehin ausmacht und was bei Jahnn leitmotivisch durch alle Werke hindurch als der Wunsch nach dem Verfließen, Vermischen und gemeinsamen Verwesen geistert. Hier ist der Tod nicht mehr das große Schreckgespenst, wie für Richard, sondern die Chance selbst. Denn er ist das Siegel auf eine erotische Kommunikation, die alle gegebenen Bedingungen verkehrt. Die Subordination des Lebens unter Zwecke als Subordination unter Aufgaben, die sich erst in der Zukunft erfüllen und auf Zukunft hin entworfen sind, wird verworfen. Das ist der

---

<sup>390</sup> S.a. James W. Jones, Homoerotik in drei Dramen der frühen Weimarer Republik: Bronnens *Vatermord*, Brechts *Baal* und Jahnn's *Die Krönung Richards III*. In: Molitor/Popp, Siegener Hans Henny Jahnn Kolloquium, S.77: "Die homosexuellen Verbindungen repräsentieren alternative Wege, die, falls eingeschlagen, die Individuen dem Einflußbereich der Machtbesitzenden entziehen können."

Inbegriff der Erotik und, für Bataille, der Inbegriff der wahren Souveränität; der Augenblick, "wo nichts zählt als das, *was da ist, was in der Gegenwart* empfunden wird und entzückt"<sup>391</sup>. Der Tod ist der Türhüter dieser Erfahrung; er allein verhindert, daß das Subjekt in die Ordnung der Dinge zurückgleitet, wieder zum Handlanger der Zeit und zum Operator von Zwecken wird. Das Subjekt gewinnt die Souveränität nicht, indem es Ordnung schafft und das Opfer abschafft, sondern indem es sich der Dauer entzieht und in den Augenblick eintaucht. Nur so bewahrt es sich davor, wieder Ding unter Dingen zu werden: indem es sich nicht bewahrt.

Wo aber der diachrone Ablauf der Zeit, die Ordnung der Dinge im Nacheinander unterbrochen wird, da wird alles synchron und simultan. Die Erfahrung des Augenblicks ist eine Erfahrung, in der alles, was ist, gleichzeitig ist. In ihr kehrt die Welt in Gänze wieder, die im Moment zugegen ist; und die sich verliert, wenn sie sich in Zeit verflüssigt. Auch diese Erkenntnis läßt Jahnn seine Prinzen machen. Es ist die Erfahrung dessen, der kein Morgen mehr kennt: *"Wir wissen, daß der Mond die Erde bescheint, daß er herabschaut auf Glückliche und Armselige. Ein Mensch ist krank, er stirbt, ein anderer ward einem Weibe angetraut und sieht nun ihren Leib zum ersten Mal, und tausend Menschen schlafen. Diese Dinge sind nebeneinander, und der Mond sieht sie nebeneinander. Der Mond ist klüger denn wir, er könnte erzählen, was in unserem Hirn nicht gemalt ist. [...] Und jetzt ist Nacht. Nie wieder wird es Tag, nie wieder wird es Licht. Ihr nur noch seid mit Eurer Wärme. Ihr seid das Leben einer ungemessenen Schöpfung, die morgen schon (wer wüßte es, es kommt kein Morgen) erledigt und zerronnen ist."* (467) So stark wird hier diese gewissermaßen uranfängliche Souveränität gemacht, daß sie die Zwangsordnung selber pervertiert; sie macht Richard, der mit dem Mord an den Thronfolgern seine Macht auf Dauer stellen will, zu einem Metaphysiker wider Willen. Gerade indem er die Prinzen tötet, setzt er frei, was die Ordnung des Realen verkehrt. Richard erfüllt Batailles Maxime, die lautet: "Man muß das Liebesobjekt von zufälligen Elementen befreien, die das Wesen aus Fleisch und Blut der niedrigen Wirklichkeit unterordnen, man muß es jener vollen Souveränität übergeben, die nur für einen Augenblick in der Leidenschaft an den Tag kam, um in der Dauer verneint zu werden."<sup>392</sup> Jahnn selbst hat sein Leitmotiv vom Lustmord exakt in diesen Horizont gerückt. Auf die Anfrage Werner Helwigs, warum dieses Mordgelüst der Liebe so unabdingbar für ihn sei, hat Jahnn nur geantwortet, um den anderen "den Wandlungen zu entziehen, dem schäbigen Ablauf der nächsten Stunde, die den jetzigen Moment leugnen könnte..."<sup>393</sup> Und auch den Prinzen scheint dieser Gedanke vertraut. Denn als ihnen mitgeteilt wird, sie würden auf Richards Geheiß gemeinsam lebendig begraben, antwortet Eduard: "*Dem*

---

<sup>391</sup> Georges Bataille, Kommunismus und Stalinismus. In: Der verfemte Teil. S.262

<sup>392</sup> Georges Bataille, L'amour d'un être mortel. Cit. nach Mattheus, Thanatographie Bd.II, S.386

<sup>393</sup> Werner Helwig, Die Parabel vom gestörten Kristall. S.76

*Oheim gib dies Wort zurück: Wir hätten seinen Spruch vernommen und dankten ihm.*  
(471)

#### IV Richard, nochmals

Ist Richard also nichts als der Mächtling, der die Wasser der Heterogenität auf die Mühlen der Staatsraison leitet? Ist er nur derjenige, der da alles auf Macht abstellt und nichts als Macht erntet? Vor dessen düsterem Hintergrund sich die Souveränität der Prinzen hell abzeichnen kann?

Für diese Interpretation spricht sicher vieles; dennoch bleibt ein Rest. Das schon wegen der Gegenbilder, dem Knabenpaar selbst. Sind die Prinzen nicht doch *zu* sakrosankt dem Erdenleben entrückt? Liegt die juvenile Erotik, die sie vertreten, nicht an der Grenze zum Kitsch? Das Problem ihrer Konzeption liegt nämlich darin, daß Jahn sie bereits *vorab* in den Bereichen der heiligen Erotik angesiedelt hat. Engel sind sie schon, bevor sie auftreten. Furcht und Zittern, Angst und Qual, die Richard bestimmen, sind ihnen, das zeigt bereits die Prosaskizze von 1915, vollkommen unbekannt. Sie sind nicht nur von aller Macht befreit, sondern auch aus allem dramatischen Ablauf herausgelöst. Was ihnen in all ihrer Heiligkeit fehlt und sie von den echten Protagonisten der Jahnnschen Werke trennt, ist die Erfahrung der Grenze, an die die Überschreitung gebunden ist. Sie lösen den Konnex von Diesseits und Jenseits, von Schwelle und Transgression; sie sind angekommen, ohne aufgebrochen zu sein. Sie sind dramatische Putten. Deshalb bleiben sie, ähnlich wie die Knabenfiguren in der 'Medea', Nebenfiguren.

Daß sie keine Grenze kennen, haben die Prinzen nun mit fast allen Figuren des Dramas gemeinsam, insbesondere und erstaunlich genug mit der Königin Elisabeth. Die hat Jahn nämlich nicht in grenzenloser Sakralität, sondern in unbegrenzter Bestialität behaust. Sie läßt kastrieren, aphrodisiakisieren und zum anthropophagen Festmahl anrichten, wie ihr die Pagen in die Finger fallen. Könnte es sein, daß Jahn seinen Helden deshalb zu Beginn des Stückes nicht um Anne freien läßt, sondern um die Königinwitwe Elisabeth, wie schon ein zeitgenössische Rezension mit Häme anmerkte<sup>394</sup> - für *diese* Elisabeth hatte sich Richard III. nie interessiert -, weil er im elisabethanischen Kostüm vielleicht eine ganz andere Gräfin versteckt hat, Elisabeth Báthory, die Kindesmörderin?<sup>395</sup> Wie auch immer, was Jahnns Blutgräfin zumindest nicht kennt, ist die Erfahrung einer Grenze, die sie für die Erfüllung ihrer erotischen Wünsche zu überwinden hätte. Was sie zunächst noch vom

<sup>394</sup> Hans Natonek, Die Krönung Richards III. S.351

<sup>395</sup> Nachweise dafür gibt es nicht, Literatur hätte es gegeben: R.A.v.Elsberg, Elisabeth Bathory. Die Blutgräfin. 1894, zweite Auflage 1904. Die Bathory ist die dritte große Referenzfigur für die Literatur des Bösen neben Sade und Gilles de Rais. Da Jahn auf ersteren im 'Pastor', und auf letzteren im 'Fluß' referiert, läge der Bezug auf die ungarische Gräfin in der Logik der Sache.

Mord zurückzuhalten scheint, die Verhaltensregeln am Hof, ist ihr nur eine unangenehme Beschränkung der Handlungsfreiheit, und ihr Lamento klingt schon wie der Ärger des Wirtschaftsbosses, der sich über die staatliche Gängelung im Wohnungsbau beklagt, die ihn nicht interessiert. Jahnns Elisabeth könnte dem Personal Alfred Jarrys entsprungen sein, wenn sie ihren Ehrgeiz, der auf ein Knabenmahl geht, in die Worte faßt: *"Wir haben Knaben, der Hof steht allzeit voll hungernder, untätiger Knaben, es gibt schöne Knaben bei Hofe - aber wir dürfen nicht schlachten."* (303) Eine Grenzerfahrung macht sie so wenig wie die Prinzen Eduard und Richard. Und was zwischen diesen beiden Polen an Handlangern mit Mord zu tun hat, ist professionell am Werk und agiert als Angestellter. Dighton: *"Ich tue meine Pflicht; indem ich sie erfülle, genieße ich das Recht zu leben."* (467) Und Gurney: *"Was unsere Hände tun, kommt vom König, in unserm Leib handeln die Gedanken der Majestät. Wir sind gute Untertanen."* (341) Arbeit statt Überschreitung, Bestialität statt Erotik, Sakralität statt Transgression. Einzige Ausnahme ist Richard selbst. Er ist fixiert auf das, was den Menschen aus dem Rahmen von Arbeit und Animalität heraushebt: die Angst als entsetzte Reaktion auf Tod und Verwesung, auf die faszinierend bestimmungslose und grundlose Natur des Menschen, auf die Entzogenheit der Welt, die nicht besessen werden kann. Nur, daß er diese Grenze von diesseits beschreibt: als das, was ihm entzogen ist, weil es der Herrschaft überhaupt entzogen ist. Als das, zu dem er den Zugang finden wollte und zu dem er sich den Zugang versperrt hat. Deshalb ist seine Erfahrung der Grenze eine Erfahrung der Begrenztheit. Begrenzt ist die imperiale Souveränität, die sich da alles unterwirft, durch das, was in allem souverän ist. Durch Richard wird sichtbar, was er verfehlt. Indem der Zwang total wird, wird zugleich erkennbar, was ihm absolut entzogen bleibt. *"Der Stein bewegt sich nicht, wenn ich die Zunge löse, die Berge stürzen nicht zu Tal bei meiner Stimme, kein Baum verneigt sich meiner Hoheit, kein Blümlein welkt vor meinem Purpur, die Wolken gehen nicht vom Firmament bei meinem Wunsch. Kann ich die Stuten, die in meinen Ställen genährt und aufgezogen werden, auch ein Gesetz nur lehren, das sie getreulich mir befolgen? Mein Arm kann Hirsche, Eber, Reh und Hasen erlegen, morden und zerstückeln, das Blut kann ich den Stuten aus den Weichen reißen - ich kann den Tieren, meinen tiefsten Sklaven, nicht befehlen, was sie freiwillig, aus sich selber nicht vollbringen. | Was höhnt Du Deinen Schöpfer, Mensch, indem Du sprichst, die Majestät befahl?! - Weißt Du es nicht: ich kann zertrümmern lassen hier auf Erden, was mich ärgert, doch schon die Wolken bleiben ernst und ruhig, zerbirst mein Hirn auch, ihnen Übles zuzufügen. Und ernst und ruhig ziehn die Sterne ihre Bahnen, sie hören meine Stimme nicht, sie sehen meine Fäuste nicht, nicht meinen Zorn. Du aber bist sogar dem Schutz des höchsten Gottes anvertraut, die Seele, die Dich bildet, ist mir ferner als der fernste Stern - und wagst zu sprechen: Der König sagte und befahl!"* (474) Tier, Mensch, Natur, Stern: unverfügbar.

Das souveräne Leben ist im Rahmen der traditionellen Souveränität, so das Fazit des 'Richard', nicht (mehr) zu gewinnen: "*Es ist der Leib, den hohe Herren tragen, nicht länger heilig wie zuvor.*" (478f.) Der Zugang zu ihm ist nur da offen, wo die Heterogenität nicht mit der Macht paktiert, sondern sich von der Macht löst. Wo nicht länger auf zukünftige Ordnung gespart, sondern im Augenblick die Zügel fahren gelassen werden. Im Verlust, der nicht verhindert wird und in der Katastrophe unfreiwillig wiederkehrt, sondern im faszinierten Gleiten, das jede Berechnung und jeden Begriff hinter sich läßt. Gewinnen heißt sich dem Verlieren öffnen. Diese Erkenntnis, die im 'Pastor' Johanna formuliert, eröffnet sich Richard in dem Maße, in dem er die Souveränität selbst verfehlt. Eine paradoxe Erkenntnis allerdings, die die Welt der Begriffe verabschieden muß, mit denen sie arbeitet. "*Das ist das Chaos, das wir denken; nur wenn wir lieben, freveln, Gott vergessen ob eines Augenblicks voll Spannung, gewinnen wir den köstlichen Verlust.*" (475)

Richard ist diese Erfahrung nur *ex negativo* möglich, in der Form der Verzweiflung. Seine Sehnsucht nach Souveränität verwandelt sich in dem Hamlet'schen Wunsch nach Schlaf und Tod, die ihn von seiner Rolle und die Dinge von der Herrschaft erlösen sollen. Statt des souveränen Verlusts bleiben ihm nur Resignation und Regression. "*Der du lächelst oder weinst ob aller Dinge, laß mich sterben! Gib mir Schlaf und laß mich sterben! Ich will mich legen; ich will ja nicht weiter gehen, zu keinem Ding die Hand bewegen!*" (356) Am Ende des Dramas steht nicht die Erfüllung, sondern die Leere. Das Zentrum der Macht wird sich seiner eigenen Ohnmacht bewußt. Das, was das Heilige zu garantieren schien, verliert es. Was das Unreine und Ungleiche verwarf, sieht sich selbst verworfen. Das Wort zieht sich ins Schweigen zurück; das Ende ist Erschöpfung. "*Ich will sterben, muß es auch, denn ich kann nicht leben wie ein Tier, das sich mit seinesgleichen paart, um jungen Wurf in diese Welt zu setzen. | Mein Sterben wird lang und qualvoll sein. Besudeln muß ich fernerhin die Erde Gottes. Doch fernerhin mit Worten nicht, mit Willen nicht, nur weil ich für so grenzenlos verworfen befunden ward, daß man mich König hieß.*" (478f.) Aber vielleicht bewahrt die verfehlt Souveränität mehr von dem dunklen Glanz als die Apotheose mit Architektur und Orgel; weil, was keine Sprache werden kann, besser ohne Bild bleibt und die Leere mit dem kommuniziert, was nicht zum Ziel werden kann. Vielleicht stößt die Sprache nur da ans Sprachlose, wo sie nicht in die andere Sprache der anderen Künste ausweicht, sondern wo sie sich selbst nur noch als leeres Gefäß in Händen hält. Wo sie, statt triumphierend ihre Macht zu demonstrieren, vor den Resten steht. Was wäre dieses Drama sonst als das Verbrauchen der Sprache, die als ihr eigener Schutthaufen zurückbleibt, während der Sprecher sich ins Schweigen zurückgezogen hat? Vielleicht muß der Versuch, das Letzte aller Bedeutung freizusetzen, auf das letzte an Bedeutung, auf das Bedeutungslose hinauslaufen. "*Mit letzter Kraft, über mich hinaus habe ich den König Richard III. begonnen, ein kleines Drama sollt's werden, nun ist der*

*Weg anders gegangen. Ich konnte der Geschichte nicht diktieren, sie wurde. Auf Augenblicke arbeite ich fieberhaft. - Ich setze alles an alles. - Man wird auch gegen diese historische Tragödie Einwände machen. Ich habe nicht gelogen. - Ich bin nicht im Besitz meiner Kraft, die Sprache ist klanglos, blind an manchen Stellen, nicht einmal Mittelalterlich dumpf; aber sie ist das letzte an Bedeutung, es ist ihr Hall, ihr Sinn, wenn sie verklungen sind, ist ihr Sinn ausgeschraubt. - Und deshalb glaube ich, daß mir die Tragödie gelang. - Wir werden hinweggenommen, als hörten wir eine Bachsche Tokkata. Die Stunden vergehen, wir wissen es nicht; das eine ist gewesen, ist weiter, macht die Sterne beben. - Das ist die Grenze. -" (Bl,153)*

F Die übrigen Dramen, oder:

"Dieselbe Statue nun von hinten, von der Seite und von unten"<sup>396</sup>

1

Ein Werk der Selbstvergewisserung und Bestandssicherung ist der kleine szenische 'Prolog' zu dem nur in wenigen Skizzen ausgearbeiteten Drama 'Des Buches erstes und letztes Blatt' (entstanden 1915-1920, publ.1921; DI,193-240). Anlaß und Ziel der Publikation, so vermutet Ulrich Bitz einleuchtend, könnte für Jahn gewesen sein, möglichst umgehend in den heftig entbrannten Streit um den 'Pastor' einzugreifen und zu diesem Zweck "programmatisch" den "ästhetischen Fluchtpunkt"<sup>397</sup> seiner Kunst zu formulieren. In welcher Weise und wogegen begründet sich eine Kunst, die es mit dem Heterogenen hält? Und woher bezieht sie ihr Wissen? Und was für ein Wissen wäre das? Um das zu klären, inszeniert Jahn weniger ein Drama als eine "Diskussion" (252) zwischen dem genialischen Dichter Hans und seinen zwei Stichwortgebern, in der die zentralen Thesen Ugrinos dialogisiert und mit schwerfälliger Unerbittlichkeit und bisweilen oberlehrerhafter Dogmatik vorgetragen werden, um die Seltsamkeiten der eigenen - Jahnnschen - Ästhetik einsichtig und plausibel zu machen.

Daß es um Wissen geht, um das Wissen dessen, was die Welt im Innersten zusammenhält, zeigt der Beginn. Die Protagonisten vertreiben sich ihre Zeit und Orientierungslosigkeit mit der Inszenierung eines philosophischen Gesprächs. 'Inszeniert' heißt: es wird kein eigentlicher philosophischer Dialog über ein Thema entwickelt, sondern wortspielerisch die Entstehung von Wissen mittels Begriffen erprobt. Genauer: die drei Personen testen auf der Suche nach Sicherheiten ein reflexionslogisches Vorgehen, das sich durch die Bestimmung von Gegensätzen definiert. Dafür steht ihnen Platon ein. Hans: "*Wie, Du hättest Platon nicht gelesen? Nacht - Tag, schwarz - weiß. Jedes Ding hat ein Gegenteil, auch wenn wir es nicht kennen oder wissen.*" (246) Sie überprüfen nun die begrifflichen Gegensätze, und müssen feststellen, daß das Denken in Kontradiktionen der Wirklichkeit nicht gerecht wird. Die zeitliche Opposition von Tag und Nacht gälte beispielsweise hierzulande, am Nordpol aber nicht; die sexuelle von Hoden und Brüsten werde von den Statuen des Michelangelo widerlegt. Und so durch die angebotenen Begriffe hindurch, bis schon nach drei Seiten der Philosoph Platon gestürzt ist. Anders formuliert: Die Arbeit des Begriffs erscheint den Jahnnschen Figuren nurmehr als eine Beschäftigung, die in der Kombination von Regeln besteht, aber keine Wahrheit mehr verbürgt. Das Heilsversprechen philosophischen Denkens ist ihnen verloren. Deshalb ihre müden, von Büchner adaptierten Sprachspiele und Zirkelschlüsse,

---

<sup>396</sup> G,111

<sup>397</sup> DI,1064

mit deren permutativen und inversiven Techniken sie begriffliches Denken persiflieren. Das wird aber derart unartistisch vorgetragen, daß man den Jahnschen Text gequält beiseite legen würde, wenn die drei Diskutanden nicht diese Qual selber als Zustandsdiagnose ihrer Ausgangssituation reflektierten. "*Denn offen gesagt, es ist verzweifelt, Büchners Danton zu deklamieren.*" (248) Von Begriffen ist hier nichts mehr zu erwarten.

Und das nicht nur, weil sie als Instrumente der Erkenntnis und der Weltversicherung versagen, sondern mehr noch, weil sie offensichtlich einem ganz anderen Zweck dienen, nämlich dem Zweck von moralischen Ein- und Ausschlüssen. Sie erschließen nicht, sondern verschließen die Welt. Dank ihrer können die Norm- und Normalbürger bezeichnen, was in der Normalität nicht aufgeht. Der Begriff ist ein Mittel der Stigmatisierung und der Reduktion; er ist der Grenzwächter, der die Formen der Verausgabung unter Kuratel stellt. Hans über die Profanmenschen: "*Sie vergessen beim Anschauen einer Statue von vorn sogleich den Hintern, sie sind empörend lustlos. Sie können sich nichts denken. - Ein Mensch, der sich Gold und Perlen kauft, ist ein Verschwender, ein anderer, der Dirnen Bauch und Schenkel leckt, ein Schwein. Die feststehenden Begriffe sind ein Riegel vor der Tür, die zu weiteren Betrachtungen führen könnte.*" (254) "Der Riegel vor der Tür", das heißt: der Begriff ist das Mittel, die Überschreitung der Schwelle zu blockieren; er ist das Instrument einer Welt, deren oberste Maxime lautet: "*Gemäßigt und bei Sinnen sein. Die Lust meiden und verkleinern, Krämer sein um eines Tandees willen, sparsam sein ohne Ziel.*" (268)

Die Einzäunung der Wirklichkeit mittels des Begriffes ist für die Protagonisten des 'Prologes' aber nicht nur ein Problem konventioneller Weltwahrnehmung, sondern mehr noch der Wissenschaft selber, die *in abstracto* das nämliche Spiel wiederholt. Sie wird als gewissermaßen frontale Erkenntnis verstanden, die immer nur Objekte vorfindet. Schon vom Museumsbesucher hatte es ja geheißt, er sehe die Statue immer nur von vorn, die abgewandte, buchstäblich anale Seite der Dinge werde unterschlagen; die Kehrseite der Dinge, die Falten und Details, das ganze Szenarium kleiner und großer Abweichungen entgeht ihm. Und ebenso erkennt auch der objektivierende Blick der Wissenschaft immer nur das, was sich ihm vordergründig darbietet. Er liest aus den Objekten das heraus, was das Objekt von sich aus preisgibt: "*Die Wissenschaft*", heißt es lapidar, "*begnügt sich damit, ihre Erfahrungen auf Dinge zu gründen, die sich ihr freiwillig anbieten*" (258). Das ist die Welt der kühlen Betrachtung, der klaren Objektivierung, der maßvollen Einschätzung; es ist die reale Welt. Aber nicht die Welt des Genies, denn: "*Die Genies stehen, obgleich in ihnen alles flammt, im aussichtslosen Gegensatz zur exakten Wissenschaft.*" (255) Um diese und ihr Wissen aber geht es den Ugrinischen Conferenciers.

Aber woher stammt dieses genialische Wissen, wenn nicht aus der Bewegung der Begriffe? In einer Ugrinischen Wende kontert der Jahnnsche Hans mit einem Rückgriff auf paradigmatische Vorbilder der Kunst. Vorbilder, die, wie zu erwarten, aus den Bereichen der Baukunst, der Musik, der bildenden Kunst und der Literatur stammen; Vorbilder überhistorisch verbindlicher, undiskutierbarer, auf Masse und Rhythmus basierender Gesetze; Vorbilder aus der Verfassung der Glaubensgemeinde: *"Und deren Namen ich weiß, die rufe ich. Unter den stierhaft Dumpfen der Völker Babylons und Ägyptens gingen sie und errichteten Tempel, Säulenhallen maßloser Tiefe und Perspektive voll. Dome bauten sie, Orgeln spielten sie, Michelangelo, Grünewald, Rembrandt, Buxtehude, Bach, Marlowe, Büchner heißen sie."* (267) Von ihnen kann eine Neubesinnung für diejenigen ausgehen, die, mit Nietzsche gesprochen, sich nicht als "verblasste und verkümmerte Spätlinge kräftiger Geschlechter", sondern als "Erben und Nachkommen klassischer und erstaunlicher Mächte"<sup>398</sup> verstehen; die in einer äußersten Anstrengung "errathen, was in dem Vergangenen wissens- und begehrenswerth und gross ist"<sup>399</sup>; die den Nutzen aus der Historie zu ziehen vermögen. Für Jahnns Triumvirat heißt kanonische Kunst Verpflichtung: *"Wir sind der Boden für erschütterndes Wissen geworden; die heißesten Träume der grabgelegten Ewigen haben ihre Form in den Ton unserer Phantasie gedrückt, sie sind um uns gewesen in allem Entscheidenden, wenn wir uns zur Lebensmöglichkeit rangen. Wir haben willig und gierig ihre Gesetze anerkannt. Sie haben mit dem Versichern vorlieb genommen, das unser jagendes Herz, unsere in Gesicht ertrinkenden Augen gaben, sind zurückgeschlichen in ihre stinkenden Grablöcher. Wir sind verschuldet."* (253)

Damit ist das Merkmal und das Maß der Verbindlichkeit sowohl der vorbildhaften Kunst wie der adäquaten Rezeption gefunden: nicht die nüchterne, objektivierende Erkenntnis wird zur Grundlage der neuen ästhetischen Orientierung, sondern die Erschütterung der Erkenntnis. Die Fähigkeit, sich vom absoluten Kunstwerk und seinen entflammenden Gesetzen den Standort der Wahrnehmung nicht bestimmen, sondern nehmen zu lassen, ist das Maß, an dem dann auch zeitdiagnostisch gemessen werden kann. Gefordert ist also, nochmals mit Nietzsche formuliert, "in langer Erschütterung das Unverständliche als das Erhabene"<sup>400</sup> festzuhalten. Nur so, in der nichtepigonalen Nachfolge und Rezeption äußerster ästhetischer Erkundungen, soll es möglich sein, die Reduktionen der wissenschaftlich-konventionellen Weltwahrnehmung aufzuheben und das zur Sprache zu bringen, was nicht in Erkennbarkeit oder Verwertbarkeit aufgeht: die beunruhigenden Vorgänge der Zeugung, der Geburt, des Körpers und seines verwirrenden Inneren, der Lust ohne Maß, den Affekten der Gewalt, der Attraktion von Tier und Stein. Die

---

<sup>398</sup> Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, Bd.1, S.307

<sup>399</sup> Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. S.293f.

<sup>400</sup> Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. S.280

"Gesetze", denen hier gefolgt werden soll, sind nicht die der festen Zahlen, sondern die der entfesselten Selbstüberschreitung. "Darum", so der Dichter Hans, *"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."* (258) Die Bewegung des Subjekts, das sich nicht festhält, korrespondiert einer Schöpfung, die sich verschwendet. Das mag nun so klingen, als ob die Schöpfung durch die Mühen des ästhetisch erhitzten Subjekts geradezu verführt würde, sich endlich so zu zeigen, wie sie ohne den Zugriff der Vernunft beschaffen sei. Das aber ist Jahnn's Sache nicht. So dächte man, was es zu erkennen gälte, immer noch als Objekt, gar als ein mit Güte begabtes. Nein, im weiteren macht Jahnn über die repetitiven Bezüge auf Dom und Orgel hinaus ein anderes Erkenntnismodell stark, das er in der anatomischen Kunst Büchners, Rembrandts und Leonardos eingelöst sieht. In ihnen findet er einen Willen zum Wissen am Werk, der das Objekt nicht unberührt läßt, sondern mit Gewalt aus seiner Hülle heraussprengt. Eine Kunst, die das Objekt öffnet, malträtiert und zerstört. Eine Kunst, die den Gegenstand gewaltsam defunktionalisiert, um freizusetzen, was an ihm nicht in Funktionalität aufgeht. Eine Kunst, die das Ding/ den Körper/ das Objekt destruiert, es aus der Welt von Zweckzusammenhängen löst und dem heiligen Bereich zurückgibt. Solche Erfahrung, nicht Farbe oder Form, sind für Jahnn das große *fascinosum*, das die Kunst fiktiv erlaubt: eine Erkenntnis vorzuführen, die das Ding um seinen Dingcharakter bringt und in einer erschreckenden Nutzlosigkeit erstrahlen läßt. Besonders Rembrandts Bilder werden in dieser Perspektive verstanden, und in einem Brief an Friedrich Lorenz Jürgensen heißt es über den Mann aus Lejden: *"Da gibt es Anatomien, auf denen Leichnahme >offenbar der Verkürzung wegen< gemalt sind. Diese Annahme ist so falsch, daß man nichts weiter möchte als grinsen. - Den Leichnahmen sind die Eingeweide ausgeräumt, die Schädeldecken abgesägt - und über sie hat Rembrandt, in wahnsinniger Übertreibung, damit man nur verstünde, Licht ausgegossen, überirdisches"*, Damit das wahrhaft sichtbar werde, habe es Rembrandt zum Kontrast *"mit Fratzen, das heißt mit Doktoren umrahmt."* (BI,105)

Soweit geht nun zwar der 'Prolog' nicht, er mildert ab. Dafür aber erklärt er deutlicher, welches Wissen mit Rembrandts Anatomien heraufzieht. Es ist die Sehnsucht nach einer Welt der intimen Immanenz, die der Mensch in der Tierwelt noch vor sich sieht, die er verloren hat, die er aber in den Blutgefäßen seines Körpers als Spur und in den Gehirnzellen als Erinnerung mit sich trägt. Dieses Wissen ist nicht das Wissen um Objekte, sondern das Wissen um ein Begehren; des Begehrens einer Welt, in der es Subjekt und Objekt, den Bereich konstituierter Dinge und konstituierender Erkenntnis, nicht gibt. *"Es gibt nicht den Seelenfrieden in uns, den vielleicht Füchse und Löwen genießen, der sie berechtigt, in einer Aufwallung von heißem Gefühl - wir sagen Hunger; aber es ist vielleicht Liebe, die die verborgenen Wege ihrer Därme geht - zu morden und*

*ihr Opfer in sich zu schlingen. Wie weit sind wir von der Logik solchen Lebens! - Wir wissen und müssen uns erbarmen, wir dürfen nicht so kleinlich sein und ein Gesicht leugnen. Auch Christus ging mit Fleisch und Blut, mit einem Leib voll heimliche Gefäße. | Mit Willen und Beharrlichkeit hat Rembrandt daran gemahnt. Er schloß nichts aus, auch dann nicht, wenn ihm das Wissen durch anderer Verbrechen kam." (264) Die Dezentrierung der Wissenschaft, die Jahn betreibt, ist der Sehnsucht nach Intimität geschuldet.*

Allerdings und leider: so ordentlich getrennt, wie hier dargestellt, argumentiert der 'Prolog' nicht. Er läßt das niedere Heterogene nicht historisch aufs kathedrale Erhabene folgen, sondern blendet beide Formen der Heterogenität beständig übereinander - eine Tendenz, die in der Überarbeitungsphase des Werkes von der Handschrift zum Druck noch verstärkt wird. Jahn vermittelt nicht, sondern addiert. Das Projekt der Resakralisierung der Welt mit Architektur aus Bamberg und Périgeux samt obligatem Rhythmus und statischer Gebundenheit, mit Bild und Klang, Michelangelo, Bach und Buxtehude, Fuge, Kanzone und Rezitativ, mit dem charismatischen Glanz des Genies und den Schrecken der Kreuzigung Christi steht unmittelbar neben der Bewunderung für Büchner, Rembrandt, Marlowe und Leonardo, für die Öffnung des Körpers und die Freilegung der Eingeweide - "*Weshalb soll nicht all diesen Orten der Qual und Lust, Sitzen von heißester Seele ein Loblied gesungen werden?*" (263) - für die Attraktion der niederen Welt von Bordell und Geschlecht, von Unmaß und Lust.

Jahn hält sich die Entscheidungsoption offen. Ist es zu Beginn klar, daß er seine Ästhetik im Horizont erhabener Ugrinik lesen möchte, so scheint es kurz vor Ende des 'Prologs' entschieden, daß es doch um die niederen Formen heterogener Erfahrungen gegangen ist: "*Wir haben von der Lust und vom Verschwenden gesprochen*" (269) - was so eindeutig keineswegs der Fall war. Zudem hängt Hans im Nachsatz an, als Drittes träte neben Verschwendung und Erotik die Arbeit hinzu, und zwar die Arbeit am großen, erlösenden, an der Erbschaft orientierten Werk, das es gegen alle Widerstände, Rückschläge und Repressionen durchzusetzen gälte. Damit aber reaktiviert Jahn das imperial Erhabene mit offensichtlichem Behagen: Gemessen an Pyramide und Säulenhalle müsse der Dekadenz der Gegenwart das Urteil gesprochen werden, ein unmenschlicher Ernst müsse regieren, Zeichen müßten aufgerichtet und ein Gesetzbuch bereitgestellt werden. Hans will der Dichter sein, der Richter ist, und die "*übermenschliche Potenz*" (272) im Menschen freisetzen. Und dergleichen Fragwürdigkeiten mehr, die mit dem 'Richard' und dem 'Pastor' längst überwunden waren. So wird das alte Ugrinische Personal nicht verabschiedet, sondern nur um einige neue Mitglieder bereichert, die Hans dann formen will wie Knetmasse: "*Und die ich ausschied von der Masse Kehrricht, will ich unterweisen: Bildhauer, Meister und Lustbuben aus ihnen machen.*" (271f.) Die Bildhauer und Meister entstammen noch dem erhabenen Kanon, die Lustbuben treten als niedere Musen

unvermittelt hinzu. So zeigt der 'Prolog' noch einmal den Aufeinanderprall niederer und imperialer Formen der Heterogenität, die gemeinsam das Bollwerk gegen die homogene Welt des Begriffes bilden sollen. Weil sie aber untereinander eben nicht vermittelt, sondern nur kombiniert und überblendet werden, verfehlt das Stück die Plausibilität, die es leisten wollte. Der innere Zusammenhang zwischen Sakralbau und Verschwendungskult bleibt dem Unwissenden uneinsichtig. Und das Stück eine hilflose Geste, die seine Schwächen durch den Stärkegrad der Selbstbehauptung überspielt.

## 2

Das letzte der noch in Norwegen konzipierten Dramen ist das in Deutschland vollendete, 1922 im Ugrino-Verlag erschienene, 1923 ausgelieferte Drama *'Der Arzt, sein Weib, sein Sohn'* (DI,481-579). Mit ihm verschärft Jahnn im Anschluß an den 'Prolog' die Analyse und Kritik an jener profanen Welt bedeutend, von der sich seine Figuren abstoßen wollen. Wieder werden Moral und Wissenschaft als Instanzen der Begrenzung vorstellig gemacht, deren juristische Personifikation der Staatsanwalt Ambrosius darstellt; er, der Anwalt, markiert das Gesetz, das der Chirurg Menke samt Frau, Sohn und Sohnesfreund verletzen wird.

Aber anders als im 'Prolog' ist es nun nicht mehr die schlichte Partikularität konventioneller und wissenschaftlicher Signifikationen, die in ihre Schranken gewiesen werden soll. Die Begriffe sind nicht mehr nur ein Riegel vor der Tür, die zu weiteren Erkenntnissen führt, sondern sie gelten nun als Mittel der Verkrüppelung eines sich biologisch selbstregulierenden Lebens; sie verdecken nicht nur, was es zu erkennen gälte, sondern verletzen es auch. Dafür steht Menkes eigener Beruf als Beispiel. Nicht Experiment oder Heilung, medizinische Erkenntnis oder humane Hilfe hat seiner Meinung nach die Medizin im Sinn, sondern die Zurichtung der Welt aufs Maß des sicheren und vor allem nützlichen Überlebens. Sie gilt ihm als Handlanger jener gesellschaftlichen Utilität, die anthropozentrisch alles aufs Menschenmaß bringt und in den Menschendienst stellt. *"Um einen verseuchten Menschen zu heilen"*, so wirft Menke seinem Adjutanten Müller vor, der das Berufsethos zu retten versucht, *"töten Sie ein gesundes Tier! Und Sie verantworten es. Um ein unbegreifliches Nützlichkeitsprinzip aufrechtzuerhalten, verwirft man Mensch, Tier und Landschaft unter dem Himmel einem Joch, das ohne Aussicht furchtbar ist."* (492) Wieder ist es zentral die Kritik an der Utilitätsideologie, die zynisch mit dem Umkehrschluß gekontert wird: man solle nicht die Natur dem Menschen, sondern den Menschen der Natur überantworten (ein dogmatischer Fehlschluß, der die menschliche Welt schlicht negiert; ein Anspruch, an dem Menke selbst scheitern wird). Die tragische Erfahrung der eigenen Finität wäre der Lohn.

Neu daran ist nicht nur die zugespitzte Kritik an der Reduktion des Lebens, neu ist besonders die Aggressivität, in der das nun vorgetragen wird. Der Ton ist schärfer geworden und scheint wie von Gottfried Benn inspiriert<sup>401</sup>: Die Kritik an der vereinseitigten Vorherrschaft der Wissenschaft wird mit der verkrüppelten Kreatur gekontert und zum Objekt eines aggressiv verbalen Affronts, der mit medizinischer Terminologie, mit der Reduktion des Satzes auf Substantiva, mit der Vorliebe für Paradoxa und Exklamationen samt der Technik von Ballung und Komprimierung zu Werke geht und für Textgeschwindigkeit sorgt<sup>402</sup>: *"Wem ist geholfen, welchem Ethos gedient, wenn Frauen die Ovarien extirpiert werden? Krüppel an Geist und Seele sind geschaffen worden, Verächter dieser Welt, Scheinheilige des Leibes, Barbaren ohne Dämon, Zornige ohne Zorn, Kalte ohne Kälte, Verleugner ihres Leibes, der Kunst, der Bäume, Blumen, Tiere - Ziellose, Treibhausrosen eines ungekonnten Dualismus"* (493) - das sind Sprachblüten, die auch im Garten des Dr. Benn aufgeschossen sein könnten. Statt nach Ithaka und Dionysos jedoch ruft Menke nun nach Ugrino und Ägypten; statt nach Strand und Meer nach Stein und Tempel. Das aber ist, vielleicht dank Benn, nun nicht mehr die gut geregelte Religion mit Glockenturm und Orgelspiel, die Ugrino im Sinn hatte, sondern die Sehnsucht nach einer *"heißen Welt"* (493), in der *"dem wilden Gott"* (540) geopfert und ein *"großes Fest"* begangen wird, sich daran zu *"berauschen"* (540). Deshalb schießt Jahnn in die Tempelvisionen seines Helden keine Verfassungsvorschriften ein, sondern nun ausführliche Zitate aus den unpublizierten *Handschriften* für die Glaubensgemeinde Ugrino, von denen schon behauptet worden war, daß sie zur Religion stünden wie das Verbrechen zum Gesetz.<sup>403</sup> Hier geht es tatsächlich um die Leidenschaften, die unter der Paragraphenlast der Verfassungsschrift sprachlos geworden waren. Anlässlich der Uraufführung 1928 hat Jahnn das in aller Deutlichkeit formuliert: *"Vier Menschen wohnen, abgeschnitten von der Umwelt, in der eisigen Einsamkeit eines nördlichen Hochgebirges. [...] Die Entwirrung der Gefühle treibt zum Entscheid zwischen Entsagen und Leidenschaft. Manche werden das Entsagen für eine große Tugend halten. Ich glaube, der Wille zur Leidenschaft verdient ein heftigeres Prädikat. Wer ihn wählt, wird wissen, daß man ihm die Rechnung für sein Handeln eines Tages überreichen wird. [...] Ich zeige, daß der Weg zu den Erlebnissen der des Todes ist."* (DII,1085)

<sup>401</sup> Jahnn zitiert Benn in 'Vergessen und Freuen' 1932 (SI,786), kritisiert am 20.Juni 1933 (BI,542) Benns 'Antwort an die literarischen Emigranten' (Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.Mai 1933), entwirft einen Brief an Benn am 9.Juli 1934 (BI,704) und vermerkt in einem Schreiben an Döblin im Mai 1950: *"Sie wissen, daß ich Gottfried Benn schätze."* (BII,615) That's all.

<sup>402</sup> Kein Zufall, daß sich ein zeitgenössischer Kritiker 1928 hingerissen zeigte "von Sprache, Stil, Rhythmus und dramatischem Tempo des Werks". W.-r: Der Arzt, sein Weib, sein Sohn. In: Hamburger Echo, 2.April 1928 [SUB Hamburg]

<sup>403</sup> Der Gerichtstraum Ulrich Menkes (533) zitiert den weiter oben bereits interpretierten, nur handschriftlich überlieferten Text über 'Das philosophische und das symbolische Wort' wörtlich (SI,115; vgl. dazu den Exkurs S.131-133).

Nach dieser Eröffnungsszene gibt Menke seinen Arztberuf auf und zieht sich in die "Festung" (507) zurück, die die Familie im Gebirge errichtet hat - ein weiteres Glied in der Kette der Seklusionsräume von Krypta und Schloß. Jahnn zeigt damit bereits in der Wahl des Schauplatzes die Aggressivität an, mit der nun der Innenraum nicht-profaner Erfahrung gegen die Außenwelt abgeschottet wird. Ugrino befindet sich im Kriegszustand. "*Unser Haus ist ein sicherer Wall gegen die Umwelt. Die Einsamkeit liegt breit wie ein Gürtel herum. Die Berge gezackt, Wege, die niemand kennt.*" (527) Diese Abwehr wird topographisch noch dadurch unterstrichen, daß das Haus im Gebirge liegt - ein Umstand, der zugleich die Opposition von Oben und Unten ins Spiel bringt: das Tal wird zum Ort des gewöhnlich gesellschaftlichen Lebens, die hochgelegenen Schneewüsten zum Schauplatz der fürs gewöhnliche Denken unbegreifbaren Erkenntnisse und Erfahrungen.<sup>404</sup> Weiter wird das Haus auch ökonomisch bestimmt, ist für seinen Bau doch die Erbschaft Anne Menkes 'vertan' (vgl.507); es entstammt der Vergeudung und fördert den Selbstverlust (vgl.507). Erbaut ist es aus 'rauchgrauen Granitquadern' (vgl.507); die Materialwahl alludiert den Ugrinischen Sakralbau. Endlich wird auch die innere Konstruktion der Festung mit Bedeutung aufgeladen; sie wird, wie das Schloß Richards oder das Holzschiff aus 'Fluß ohne Ufer', als Labyrinth beschrieben: "*Das Haus selbst hat verborgene Kammern*" (527). Was innerhalb der Mauern geschieht, ist denn auch mehr als verwirrend, und Anne Menke stellt fest: "*Bei uns ist alles zerlöst, was den anderen Menschen das Festeste ist.*" (527) Nicht das Feste, sondern das Fest ist von der Festung umschlossen.

Die Überschreitung, die in diesem Fest gefeiert wird, ist von der Sekundärliteratur einstimmig und kanonisch als Überschreitung der Exogamie bestimmt worden, als Inzest von Anne Menke und ihrem Sohn Karl.<sup>405</sup> Eine genaue Lektüre kommt zu einem anderen Ergebnis. Zwar wird der Bruch mit dem Gebot der Exogamie von Mutter und Sohn heftig begehrt, aber er wird doch zugleich zurückgewiesen. Zwar gesteht Anne Menke ihrem Sohn: "*Ich liebe dich, Karl*", um jedoch anzuhängen: "*aber ich kann nicht deine Geliebte sein.*" (522) Statt dessen möge der Sohn seinen besten Freund, Ulrich Ambrosius zu ihr schicken, was denn auch geschieht. Karl übergibt Ulrich der Mutter und seine Mutter dem Freund. "Der flüchtige Leser", so Thomas Freeman, "wird es als bizarre Verdrehung aller Logik empfinden, daß Anne Menke und Karl, die sich fürchten, die ersehnte inzestuöse Vereinigung zu vollziehen<sup>406</sup>, Ulrich zum Ersatzmann Karls bestimmen. So schafft Ulrich, indem er mit beiden schläft<sup>407</sup> und ihnen die Einzelheiten des Vorgangs schildert, ein erotisches Band stellvertretender Beteiligung am Verhältnis Mutter und

<sup>404</sup> 'Armut, Reichtum, Mensch und Tier' und 'Perrudja' werden auf diese Topographie zurückgreifen.

<sup>405</sup> Vgl. die Untersuchungen von Freeman, Mebus, Elsbeth Wolffheim, Rupprecht, Jäger et.al.

<sup>406</sup> Beiseite: Der weniger flüchtige Leser wird feststellen, daß von einer solchen Furcht nicht die Rede ist.

<sup>407</sup> Auch dafür habe ich keine eindeutige Aussage auffinden können.

Sohn."<sup>408</sup> Damit ist das entscheidende Stichwort gefallen, das einiges aufzuschlüsseln vermag, das Stichwort der Stellvertretung. Nicht der Beischlaf ist entscheidend und verbindend, sondern der Tausch, als den Jahnn ihn inszeniert.

Das läßt sich erneut mit einem Verweis auf die erstaunliche Interpretation des Inzests, besser: des Inzestverbotes verständlich machen, die Georges Bataille dem Thema gewidmet hat.<sup>409</sup> Denn für Bataille, so war gesagt worden, ist es das Verbot, welches das Heilige erst hervorbringt. Es verbietet zu berühren, was Inbegriff von Faszination und Abscheu ist; es markiert das attraktivste und zugleich abschreckendste Objekt, zu dem alles hinzieht. Übertragen auf das Inzestverbot heißt das: Es ist der verwandtschaftlich Nächste, dem das größte Begehren gilt und dem der größte Wert zugesprochen wird. Und das Exogamiegebot verpflichtet den Menschen, eben das Begehrteste und Bedeutendste *fortzugeben*; es beruht nicht auf dem ominösen Gesetz, die Phratrien zu verbinden, sondern ursächlich auf der generösen Gabe, zu verschenken. Der verausgabende Tausch ist die Grundlage des Inzestverbotes, und Gerd Bergfleth formuliert prägnant: "Die Frau, die ich infolge des Inzest-Tabus nicht besitzen kann, muß ich verschenken, aber so, wie ich mein Liebstes verschenke."<sup>410</sup>

Genau das geschieht nun zwischen Karl Menke, Ulrich Ambrosius und Anne Menke: Sie decken auf, daß der durchaus legitimen Beziehung zwischen Ulrich und Anne Menke der Tausch zugrunde liegt, der eben ein Tausch des Liebsten ist: er ist generös und beruht auf der extremen Attraktivität, die hier zwischen Mutter und Sohn vorherrscht. Statt miteinander zu schlafen, praktizieren sie das Exogamiegebot als generösen Tauschritus, so wie der Kula ein Tausch ist: ein Tausch, der die Tauschpartner besonders intim miteinander verbindet, weil er auf der Verausgabung beruht. Diesen Tausch, der herausfordert und verschwendet, indem er generös gibt und aufgibt, nennt Bataille intensive Kommunikation. Menkes kommunizieren.

Und das ist bitter nötig. Getrennt sind hier zunächst nämlich alle: durch das Alter, durch das Geschlecht, durch den familiären Status, durch Gesetz, Konvention und Weltentwurf. Die motivischen Oppositionen von nah und fern, oben und unten, hoch und niedrig, alt und jung, Mann und Frau durchziehen das Stück wie Adern den Körper. Als Tragik des Stückes ist konzipiert, daß selbst im abgeschotteten Innenraum der schützenden Festung im Gebirge alle vier beteiligten Personen auf je unterschiedliche innere Widerstände und äußere Trennungen stoßen. Das ist kein Raum der quadruplizierten Symbiose, sondern ein Raum der Hemmungen, Verletzungen, Inkonsequenzen, Widersprüche und Machtverhältnisse. Die Brücken, die hier motivisch immer wieder beschworen werden, funktionieren nicht. Kein Dogma hält oder

---

<sup>408</sup> Thomas Freeman, Hans Henny Jahnn. S.215

<sup>409</sup> Insbesondere in der der 'Erotik' (S.193-215) unter dem Titel 'Das Rätsel des Inzests' eingefügten Untersuchung 'L'inceste et le passage de l'animal à l'homme' von 1952.

<sup>410</sup> Gerd Bergfleth, Theorie der Verschwendung. S.61f.

verbindet. Nicht Menkes Apotheose des puren Bios noch Anne Menkes Evokation des kleinen Todes, der in den großen mündete. Alles, was hier geplant, entworfen und fixiert wird, scheitert. Und das Drama ist der Ort, die Spaltungen vollkommen zu machen. *"Im Leben"*, so faßt Anne Menke fast sophokleisch zusammen, *"ist trennend das Trennende und nicht einend das Einigende."* (561)<sup>411</sup>

Was aber eint, sind Rituale. Das war bereits an der Inzest-Problematik deutlich geworden, und bestimmt bei näherem Hinsehen den ganzen Text. Denn so sehr alle hier voneinander getrennt sind, so werden sie doch durch ganz unterschiedliche Rituale wieder miteinander verknüpft. Ritualisch überbrückt Ulrich Ambrosius die Trennung von Karl Menke; er fügt sich eine Wunde zu, die er so lange geöffnet hält, bis er in Menkes Haus aufgenommen ist. Ritualisch verbinden sich auch Ulrich, Karl und Anne Menke, nämlich über die Stellvertretung und die generöse exogame Gabe. Den Tod zu einem gemeinsamen Ritual zu machen, fordert Menke von seiner Frau; ihr will er Karl und Ulrich wie in einem umgekehrten Witwenopfer mit ins Grab geben. Ein Todesritual führen Karl und Ulrich gemeinsam durch, indem sie sich dem nun schon aus dem 'Richard' hinlänglich bekannten Liebestod hingeben. Ritualisch zu verstehen ist auch Anne Menkes Suizid: Sie unternimmt ihn, wie man einen Potlatch unternimmt, nämlich als Aufforderung an die drei männlichen Figuren, auf die Selbstverschwendung mit dem gegenseitigen erotischen Freitod zu antworten. Ugrinisch-ritualisch reagiert endlich der vereinsamte Menke am Ende selbst: Er baut eine Grabstätte, in die er die drei Toten betten will. Von der Selbstverwundung über die Stellvertretung, vom Selbstmord und Doppelfreitod bis zum Grabstättenbau, alles wird hier über Rituale miteinander verknüpft. Das Stück ist überhaupt nichts anderes als der Sieg der rituellen Kommunikation über die dogmatische und autoritäre Naturkonzeption, die Menke umtreibt. Daß es dem Drama entscheidend darum ging und darin sein Specificum besitzt: in der völligen Tauschbarkeit der Personen untereinander, die über die Trennungen triumphiert, macht Menkes Schlußwort überdeutlich. In einer geradezu de Sadeschen Kombinatorik werden die Figuren so fungibel wie ihre Namen in der Satzstellung. Erotische, rituelle und sprachliche Einheiten decken sich am Ende. Hier ist alles im Tausch. Menke zum Anwalt Ambrosius, der gekommen ist, endlich *"die Grenzen zu ziehen, die hier offensichtlich gezeichnet werden müssen"* (577): *"Ihr Ohr soll alle Worte der Wahrheit hören. Die Wahrheit wird nicht offenbar dadurch: Ihr Sohn hat meinen Sohn geliebt. Mein Sohn hat mein Weib geliebt, die eigne Mutter und dazu den Knaben. Ich habe Weib und Sohn und Freund geliebt. Und Vater, Sohn und Freund vereinten sich in einem Weib. | Gericht kommt heut zu spät. | Und jetzt hinaus, hinaus, hinaus!"* (578)

---

<sup>411</sup> Und führt aus: *"Wir büßen in Trennung als Mann und Weib. Zeugend vergehen wir, reifend veröden wir, wissend versteinern wir. 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?"* (561)

3

Den 1923/24 entstandenen *'Gestohlenen Gott'* (DI,655-739) als Fortschreibung des 'Arztes' mit anderen Mitteln zu lesen, liegt aus drei Gründen auf der Hand. Zunächst ist es die formale Selbstdisziplinierung, die Einschränkung des Textumfangs, die Reduzierung der reflexiven Passagen und die Ökonomisierung und Proportionierung der Szenen zueinander, die Jahn in seinem neuen Werk über den 'Arzt' hinaus fortsetzt. Noch der junge Hubert Fichte sollte sich später emphatisch über die klare Formgestaltung des Werkes äußern.

Dann ist es, wie im Vorgängerdrama, erneut der orgiastische Rausch, nicht mehr die Askese, der dem Göttlichem zur Erscheinung verhelfen soll. Die latent exzessive Seite des Überschreitungskonzeptes wird zusehends von christlichen Bezügen befreit. Daß es ein Gott ist, der das Spiel inszeniert, besagt ja bereits der Titel; daß es aber nicht mehr der Gott der christlichen Religion ist, von dem hier ein Zeichen erhofft und ertrotzt werden soll, wird im Stück bereits frühzeitig klargestellt. Sebald, der aus der Fremde heimkehrend, die Plastik eines asiatischen, ithyphallischen und von ihm 'gestohlenen' Gottes im Gepäck und in eine anonyme deutsche Kleinstadt trägt, beschreibt ihn mit den Worten: *"ein Götze aus Bronze, ein klingender Gott, ein hohler Gott, ein lächelnder Gott der berstenden Sinne"* (732). Und wenn dann Sebald gar den *"heiligen Dionys"* (665) anruft, wird klar, um wen es sich hier handelt. Spielleiter und Auslöser der heftigen Unruhe, die da unter den wedekindisch gezeichneten Jugendlichen ausbricht, ist der thrakische Gott der Ausschweifung. Unter diesen Auspizien ist Sebalds Kommentar zu verstehen: *"Das Leben ist wild. Es ist sehr ungebändigt."* (664) Auch Leonhard Hygin bekennt: *"Ich glaube an die wilde und leuchtende, ungefesselte Welt und ihre verschollenen Götter, an ihre Tempel und die ewigen Gräber, zu denen wir eingehen, unsere Glieder als Götter, an die Sündlosigkeit unseres erregten Blutes."* (697) Wiederum also schreibt Jahn ein Drama, das keinen kultisch-liturgischen Umzug erwarten läßt. Im Gegenteil. Deutlicher hat er keines seiner Werke in den Rahmen der Dionysien gestellt. Endlich ist es erneut, diesmal aber realiter vollzogen, der Inzest, der die karge Handlung und den Aufbau des Stückes bestimmt und den *'Gestohlenen Gott'* an den *'Arzt'* zurückbindet. Denn Leander Sebald schläft mit Wendelin Hygin, deren Halbbruder er wider Wissen ist. Die Verwandtschaftsverhältnisse klären sich auf, und nun schläft auch Leonhard, Leanders bester Freund und Doppelgänger, mit seiner Schwester Wendelin. Das schweißt sie, wie Johanna, Jakob und Ephraim im *'Pastor'*, zu einer triadischen Gruppe zusammen. Von der Bürgerswelt: von Vater und Polizei verfolgt, flüchtet das Trio in die Ferne, scheitert an Krankheit, um sich schließlich in Dom und Krypta zurückzuziehen - ins religiöse Asyl - und dort ihr nun schon obligates Todesfest zu feiern.

Ein Todesfest allerdings, dessen Klagen und Zagen diesmal weniger der Unmöglichkeit und Unbegründbarkeit der eigenen Passionen als ihrer Verunmöglichung durch die Gesellschaft gilt und das Stück in Sentimentalität abgleiten läßt.<sup>412</sup> Wieder zeigt der sakrale Ort und die sakralkünstlerische Prädisposition der Figuren - Leonhard ist Stadtorganist - die Dignität ihrer transgressiven, von Jahnn mythologisch ausgepolsterten Erotik an. Mit den pathetischen Worten von Friedrich Prehm: "In ihnen sind die Gesetze einer anderen Welt wirksam geworden und so müssen sie im Glanz ihrer Herkunft fremd über diese Erde wandeln. Bitterste Bitternis durchzittert ihre köstliche Verbundenheit. Im tapferen Gewölbe noch ein Hallen von der düsteren Musik des Todes. Das steinerne Grab, der schönste Triumph der Sterbenden, bettet die jungen Leiber in ihre jenseitige Bestimmung."<sup>413</sup>

Und wie im 'Arzt' wird auch im 'Gestohlenen Gott' der Inzestwunsch nicht schlicht als abweichendes sexuelles Verhalten verstanden, sondern als Vorform zum generösen, gemeinschaftsstiftenden Tausch. Er zieht den Gabentausch nach sich. Die Gabe heißt Wendelin, der Gebende ist Leonhard. Den Übergang vom Inzestwunsch zum Frauentausch markiert Jahnn deutlich und stufenweise. Zunächst läßt er seine beiden Hygins den Inzestwunsch bekennen und die Attraktion, die er anzeigt. (677) Dann verwandelt er diese Attraktivität, getreu dem 'Pastor', in ein Auslieferungs- und Verfügungsverhältnis. Leonhard wird zum Paten erotischer Initiation, Wendelin zur "Sklavin" (681). Die freiwillige Unterwerfung unter den anderen Willen tritt an die Stelle familiärer Sexualität, verkörpert durch Hans von Roggenfeld. Und wieder bedeutet diese Initiation eine Entleerung von geläufigen kulturellen Mustern und Bildern. Wendelin wird "leer" (681), und das heißt: frei von Kontexten, frei zum Tausch, frei zur Gabe. Und nun wird sie von Leonhard an den Freund Leander abgetreten. Dem Liebsten das Liebste. Über den 'Arzt' hinaus wird nun aber dieser Tausch erwidert. Leander deligiert Wendelin, nachdem er mit ihr geschlafen hat, reziprok an Leonhard mit den Worten zurück: "*Tu du das gleiche, tu mit Willen aus Liebe, was mir, als ich zu lieben anfing, verhangen war.*" Leonhard antwortet und benennt den Grund dieses Tausches: "*Ich will nicht unterschieden sein von dir. Ich will sünden, weil du es tatest.*" (704) Was *de facto* wie Inzest aussieht, ist nichts als ein doppelt generöser und unreiner, sündhafter Tausch, der alle drei intensiv miteinander verbindet.

---

<sup>412</sup> Meint: Sie verhandeln ihre unheilige Passion als Besitz, den es *zu Recht* gegen die gesellschaftlichen Ansprüche zu verteidigen gilt. Sie sehnen sich nach einer Anerkennung eben von der Instanz, die sie hinter sich gelassen haben. Deshalb sind ihre Klagen sentimental. Jahnn war sich in späten Jahren dieses Mangels bewußt: "*Daß 'Der gestohlene Gott' heute noch Interesse wecken würde*", so in einem Brief an Peter Suhrkamp wenige Tage vor seinem Tod, "*bezweifle ich. Ich selbst halte es für meine schwächste Arbeit, weil es zuviele sentimentale und quälerische Züge aufweist.*" An Peter Suhrkamp, 22. November 1959 [SUB Hamburg]

<sup>413</sup> Friedrich Prehm, Hans Henny Jahnn. S.16

Heißt: Wie im 'Pastor' beruht auch hier die Erotik auf Unterwerfung und Auslieferung, also auf einem - freiwillig akzeptierten - Machtverhältnis. Und diesem Machtverhältnis wird nun dadurch die Macht ausgetrieben, daß der, der die Frau besitzt, sie, nämlich Frau und Macht, an den anderen abtritt. Deshalb die triadische Gruppe: die Teilnehmer schmieden einen Bund, der nicht auf Verträgen, sondern auf erotischer Abhängigkeit, ja Unterwerfung beruht. Aber durch die trianguläre Struktur lösen sie zugleich die Macht auf, die sie der Erotik einräumen. Sie lassen sie, wie die Gabe, zirkulieren. In dem kruden Akt der Ablation eines Hodens, den Leonhard dann den beiden anderen als Grabbeigabe in den Sarg legt, hat Jahn das unmißverständlich zum Ausdruck gebracht. Ihre andere Sozialität, ihre Einigkeit oder, wie Prehm sagt, ihre "köstliche Verbundenheit" beruht auf dem generösen Tausch und dem Verzicht auf (sexuelle) Macht.

Bisher hat wohl nur der junge Hubert Fichte diesen Zusammenhang erkannt und Jahn zu einer Explikation seines Stückes veranlaßt, die vollends Klarheit schafft. Denn in seiner Lektüre des Stückes ist für Fichte nicht der Inzest entscheidend, sondern eben der Tausch, auf dem er beruht; er nennt ihn "Verkupplung". Fichte schreibt an Jahn 1956: "Am wertvollsten an dem Stück ist mir eigentlich die Verarbeitung des Verkupplungsthemas. Es tritt zum ersten Mal im Magnus auf, ganz undeutlich und fast nebenbei. Ein Zweitesmal - in doktrinärem Rahmen - in der Arzt, sein Weib, sein Sohn, und zum Drittenmal ganz rein, ganz musikalisch, eingeleitet verschlungen und gelöst im gestohlenen Gott. Es scheint eines Deiner Hauptthemen zu sein."<sup>414</sup> Jahn antwortet zehn Tage später: "*Du erwähnst die >Verkuppelung<. Sie ist ja, richtig verstanden, der Versuch, dem anderen zu beweisen, daß man ihn liebt, daß man ihm Freuden gönnt oder verschaffen möchte, für die man, sie selber zu gewähren, sich nicht geeignet, nicht schön oder milde oder begierig genug hält; man opfert sich und bedauert nur, daß nicht ein Becher Blut gefordert wird.*" (BII,915) Die Gabe: eine Form des Opfers, der Selbstverausgabung und Verschwendung mit anderen Mitteln.

Darin erschöpft sich aber die Bedeutung des Inzests im 'Gestohlenen Gott' nicht. Es ist für das Stück nicht gleichgültig, daß er - im Gegensatz zum 'Arzt' - vollzogen wird. Denn der Inzest, so erkennt Roger Caillois, ist nicht eine Verbotsverletzung unter anderen, sondern "das typische Sakrileg; es beinhaltet eine kapitale Verunreinigung"<sup>415</sup>. Wer ihn begeht, so auch René Girard, sieht sich an eine "intensive Unreinheit"<sup>416</sup> ausgeliefert. Heißt: Wiederum geht es Jahn zwar um die Erfahrung des Heiligen, aber erneut lokalisiert er dieses Heilige nicht auf der Seite der Reinheit und Erhabenheit, sondern auf der der Unreinheit und Niedrigkeit.

---

<sup>414</sup> Hubert Fichte an Hans Henny Jahn, 18. November 1956 [SUB Hamburg]

<sup>415</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.108

<sup>416</sup> René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt a.M. 1992, S.156

Weiter hat Caillois darauf hingewiesen, daß der Inzest zwischen Bruder und Schwester in ozeanischen, afrikanischen und amerikanischen Kulturen eine entscheidende mythologische Rolle spielt. Er vertrete das Chaos, dessen Kraft in der Verbotsüberschreitung aktiviert wird und die erschöpfte Schöpfung neu belebt. Deshalb sei er den Schöpfungsmythen verknüpft.<sup>417</sup> Jahnn's Protagonisten kennen diese mythische Rolle offensichtlich genau. Leonhard: "*Die alten Götter erstanden an der Liebe zwischen Bruder und Schwester, die leuchtenden, die das Licht brachten, die als Gestirne erschienen und den Menschen erzeugten, die alles erschafften, die das Gestein erdachten und die Tiere und das Meer. Die frühen Menschen wußten es noch und hatten deshalb ein besseres Gesetz.*" (696) So knüpfen sie mit dem Inzest nicht nur das intime soziale Band untereinander, sondern zugleich das zur Schöpfung. Und sie tun es im Akt sakrilegischer Transgression, im Revival chaotisch intensiver Unreinheit, im Fest der Verkehrung.

Aber das Inzest-Motiv erklärt noch weitere Besonderheiten des Stückes. Denn, so nochmals Caillois, der Inzest ist vor allem deshalb äußerst unrein, weil er das gleiche mit dem gleichen verknüpfe. "Er besteht in der ruchlosen und zwangsläufig unfruchtbaren Vereinigung zweier Prinzipien gleichen Zeichens."<sup>418</sup> Das verbinde den Inzest mit der Homosexualität. Und könnte erklären, warum Jahnn Leonhard und Leander als homosexuelles Paar konzipiert: auch die Personenkonstellation ist nichts als ein Effekt des Inzestes. Sie projiziert nach außen, was die Verbotsverletzung impliziert.

Das setzt sich im Zwillingenmotiv noch fort. Denn Leonhard und Leander fördern die allgemeine Verwirrung, weil sie sich allein durch ihre Stimme unterscheiden. Die 'Vereinigung gleicher Zeichen' gerät bei ihnen zur Identität der Zeichen, zur Verdopplung. Schon durch die Assonanz ihrer Namen werden sie ja in engste Sprachverwandtschaft gerückt. Und noch auf der Ebene des Textes schwankte Jahnn bis zum Schluß, welche Repliken er welcher der beiden Figuren zuordnen sollte - selbst ihre Dialoge sind austauschbar konzipiert.<sup>419</sup> Der unreine Akt der inzestuösen Verknüpfung der Zeichen wird damit auf die Identitäten, ja noch auf die Repliken ausgedehnt. Die festgesetzten gesellschaftlichen (und dramatischen) Rollen geraten ins Schwanken und lösen Angst aus; Angst vor einer Entdifferenzierung, die ebenfalls dem Inzest innewohnt. René Girard konstatiert deshalb: "Der Inzestuöse setzt die Gemeinschaft demnach der gleichen Gefahr aus wie die Zwillinge."<sup>420</sup>

---

<sup>417</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.155

<sup>418</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.106

<sup>419</sup> Der große Monolog Leonhards in Szene XI ist zum Beispiel in der handschriftlichen Fassung des Stückes noch der Monolog Leanders. Vgl.: Sebastian Schulin (Hg.): *Hans Henny Jahnn's Welt 1924. Materialien zur Uraufführung*. Hamburg 1993, o.S.

<sup>420</sup> René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*. S.115

Der Inzestuöse bedroht deshalb nicht nur die gesellschaftliche Ordnung, sondern die *ordo rerum* überhaupt. Die Verdopplung der Zeichen (im Namen, in der Homosexualität, im Zwilling) ist eine letzte Figuration jener chaotischen und bedrohlichen Unreinheit, die die drei Protagonisten auslösen. Wendelin erkennt das präzise: *"Ich kann es mir nicht einbilden: zwei gleiche Menschen. Wo liegt der Sinn dafür verborgen? - Ist es nicht zum Närrischwerden? Da verkappt sich doch Unheimliches! Irgend ein grausames Geschick. Irgend ein Plan wie Weltuntergang. Es ist ganz und gar unnatürlich. Es ist wider die Sonne."* (675f.) So ist das Stück, das mit dem Aufzug des phallischen Gottes beginnt und mit seinem Opfer endet, dionysisch gerahmt. Seine Binnenhandlung überschreitet die Grenze, die von Hygin gezogen und juridisch gewahrt werden soll. Sie findet ihr Zentrum im Inzest, der nach allen Seiten hin in Personen- und Motivkonstellation - man könnte fast sagen: kubistisch - aufgefaltet ist: als Angst vor dem Verschwimmen der Identitäten, als homosexuelle Verdopplung der Zeichen, als Bedrohung der Naturordnung, als mythologische Rückkehr in die Große Zeit, als Befruchtung des Kosmos durch das Chaos und als intimes Band, das die Menschen untereinander und mit dem Ganzen der Schöpfung verbindet; die Apotheose des unheilvollen Sakrilegs, der unreinen Überschreitung.

## 4

Mit der *'Medea'*, die 1924 in Prosa (DI,581-655), 1926 in Jamben umgearbeitet, publiziert (DI,763-851) und in Berlin, 1927 in Hamburg prominent und vielbeachtet aufgeführt wird, spielt Jahnn sein dramatisches Konzept im Modell der griechischen Tragödie durch. Das liegt auf den ersten Blick ganz auf der Linie der konservativ-nationalen Theoretiker, Dramatiker und Regisseure vom Schlage der Johst und Emmel, hatten sie doch gerade die Rückbesinnung auf die griechische Tragödie als Paradigma des gemeinschaftsstiftenden Zusammenspiels von Theater und Mythos gefordert. Hinterschritten werden sollte derart nicht nur das avantgardistische Gegenwartstheater mitsamt Psychologie und Naturalismus, sondern auch die Antikenrezeption der Weimarer Klassik und ihres daraus abgeleiteten Formenschatzes. Die sozialisierende Kraft sollte nicht in Form von Plot und Handlung, Dialog, Motivation und Entwicklung zustande kommen, sondern sich aus der ursprünglicheren Identifikation des prätragödiellen, kultischen Wechselgesanges von Chorführer und Chor ergeben. Konsequenterweise brachte Felix Emmel noch vor 1924 in Weimar eine dionysische Feier auf die Bühne, deren ekstatisch-chorisches Sprechen und Agieren nach Ansicht des Regisseurs "ohne weiteres" auf die Zuschauer übergegriffen und die Schauspieler mit dem Publikum rauschhaft verbunden hatte.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> "Die Rhythmik dieser Szene wurde auf einem uralten Dionysosvers aufgebaut [...]. Hymnisch-religiös bereitet sich dieser Rhythmus in chorischem Sprechen und Schreiten einer kleinen Gruppe vor, wird von

Nicht unähnlich Jahnns 'Medea'. Denn nicht nur ist hier die Handlung fast durchgängig auf drei Protagonisten begrenzt und auch das Personal mit Amme und Knabenführer, dem παιδαγωγος, betont in der Nachfolge der griechischen Tragödie besetzt, sondern insbesondere der Chor ist prätragödiel angelegt. Jahnnt entläßt ihn nämlich aus der Funktion, die Aischylos und Sophokles ihm gegeben hatten, also am Geschehen teilzunehmen und ihm einen reflexiven Horizont aufzuspannen. Stattdessen revoziert er dessen kultische Vorform, die von Exarchont und Chor, von "Vorsprecher" (DII,1064) und Kultgemeinde. Die Choroden sind keine Kommentare, sondern bestehen aus sumerisch-akkadischen Gebeten<sup>422</sup>, die dem unphilologischen Ohr in ihrer archaischen Wucht und durch die Gleichsetzung von Gott und Stier ohnehin den ältesten dionysischen Dithyramben nicht unähnlich zu sein scheinen.<sup>423</sup> Jahnnt hat denn auch wiederholt betont, daß seine Fassung des Medea-Stoffes hinter Euripides zurückgreife und ungleich "archaischer" (SII,26) angelegt sei: "*Die Sprache der Medea, schimmernd von uralten Gebräuchen, die Verse der Chöre, schwer vom Gesang archaischer Gebete und Beschwörungen, scheinen das Stierzeitalter abzubilden*" (SII,27).<sup>424</sup>

Damit sind aber die Nähen zum kultischen Theater der späteren Thing-Dynastie auch schon erschöpft. Das zum einen, weil die Zuschauer der 'Medea' das Theater durchaus nicht in jenem allumfassenden Rausch verlassen wollten, in den Felix Emmel sie versetzt hatte. Auch Hanns Johsts Anspruch an das 'neue Drama', es erfülle sich erst dann, "wenn die Gemeinschaft durch dieses Drama auch anhält, nachdem der Vorhang darüber zusammenstürzte"<sup>425</sup>, genügte die 'Medea' nicht, im Gegenteil. Das Stück löste erneut wütende Proteste und, in Hamburg 1927, eine derart empörte Reaktion des Kirchenrats der evangelisch-lutherischen Kirche als dem "berufene[n] Hüter christlicher Zucht und

---

einer Singstimme und einer tanzenden Hirtenschar aufgenommen, wird schließlich von einer die ganze Bühne erfüllenden Hirtenmenge gesungen und in ekstatischen Gebärden rhythmisch bis auf den Höhepunkt gesteigert. [...] Diese ekstatische Einheit von Wort und Gebärde auf der Bühne griff ohne weiteres intensiv auf den Zuschauerraum über. Der Versuch einer ekstatischen Massenrhythmik war - trotz vieler äußeren und inneren Hemmungen - gelungen." Felix Emmel, Das ekstatische Theater. S.31

<sup>422</sup> Als solche sind die Anrufungen des Mondgottes Nannar in Jahnns Quelle klassifiziert. Vgl. Arthur Ungnad, Die Religion der Babylonier und Assyrer. Jena 1921, S.165

<sup>423</sup> Zum Vergleich:

<p>Jahnnt: "Herrscher der Götter, der Schöpfung Schöpfer, Uranfänglicher,/ Vollkommen ganz an allen Herrscherwürden,/ der im Fürstengewande einzieht,/ kräftiger Jungstier mit dicken Hörnern [...]"(796)</p>	<p>Diehl II,6: "DER VORSÄNGER: Komm, Heros Dionysos,/ in den Tempel der Elier/ mit den erhabenen Chariten,/ mit dem Rinderfuß anstürmend! DER CHOR: Würdiger Stier!/ Würdiger Stier!"</p>
---	---

<sup>424</sup> Vgl. auch den Brief an Werner Helwig vom 11. Oktober 1937 in Sachen 'Medea': "*Sie ist ja ganz auf Ursachen aufgebaut und deshalb wahrscheinlich von einiger Zuverlässigkeit, wenn auch die Moralisten sich entsetzen.*" (BI,1089)

<sup>425</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. Essen 1924, S.57

Sitte<sup>426</sup> aus, daß das Stück vom Spielplan abgesetzt wurde. Die Kritik bemühte wieder einmal den Pathologen.<sup>427</sup> Und so wenig das Stück den Emmelschen Kollektivräuschen gehorchen wollte, so wenig genügte es auch den Maximen, die Hanns Johst dem kultischen Theater darüber hinaus abforderte: Daß es Hilfe und Trost zu spenden, den zuchtvollen Ausdruck der Seele zu pflegen, Beglückung und Befriedigung zu verschaffen, die Sprache zu ehren und "den Trieb aufwärts zu befreien"<sup>428</sup> habe. Dem widersprachen ebenso die erneut und nach dem gemäßigeren 'Gestohlenen Gott' nun wieder frisch aufgeblühten, variantenreichen sexuellen Verwandtschaftsbeziehungen als auch und besonders das exuberante Vokabularium massiver Körperverletzungen. Dick Haberts, der das Stück daraufhin untersucht und gelistet hat, zählt nicht ohne Entsetzen die Jahnnsche Wortwahl auf und aus: "*Ausreißen* (von Organen) 6mal, *schneiden* (in prägnatem Sinne!) 6mal, ferner *martern* 2mal, *peinigen* 3mal, *entstalten* 2mal, *spalten* (von Händen und Füßen) 2mal, *zerschneiden*, *aufschlitzen*, *ausschneiden*, *braten* und *verspeisen* (beides von Menschen!), *zerschinden*, *vergiften*, *verbrennen* je einmal, *Marterung* 2mal, *Folter*, *Zerstückung*, *den Schädel einstoßen*, *die Rippen einstoßen*, *die Brust aufreißen* je einmal."<sup>429</sup> Das nur als Beispiel.

Endlich hat Jahnn seine Medea-Figur derart gründlich archaisiert, daß er aus der halbwegs griechisch integrierten und denkenden Asiatin, die die Euripideische Heldin ist, eine Äthiopierin, eine Barbarin oder "*Negerin*" (DI,938) werden ließ. Damit aber war die letzte große Säule des konservativen Konzeptes von Emmel und Johst gestürzt, das die griechische Tragödie ja noch über ihre einheitsstiftende Funktion hinaus zum Inbegriff nationaler, völkischer und rassischer Volksgemeinschaft stilisiert hatte. Während Johsts kultisches Theater gerade gegen jeden Kosmopolitismus aufbegehrte und "Juden" und "Mischlinge" ausgrenzte, stellt Jahnn seine afrikanische Medea samt ihrer beiden Bastardsöhne als Opfer der griechischen Ordnungswelt eindrucksvoll entgegen. Pasolini sollte sie in seiner Medea-Verfilmung höchst geistesverwandt als Vertreterin einer rituell vormodernen Welt verstehen, der im Prozeß der griechischen Kultivierung der Welt der Garaus gemacht wird.

Daß es hier zur kultischen Vereinigung nicht kommt und kommen soll, ist aber nicht nur der äußeren Konzeption abzulesen, sondern setzt sich in der inneren Logik des Werkes

---

<sup>426</sup> Brief an die Direktion des Deutschen Schauspielhauses Hamburg vom 5.November 1927. [SUB Hamburg]

<sup>427</sup> Ein Beispiel: "Der Fall ist pathologisch[!] und geht mich daher nichts an. Wo der Arzt das letzte Wort zu sprechen hat, soll der Kritiker sich hüten, ihm zuvorzukommen." C.A.P., Hans Henny Jahnn, Medea. In: Hamburger Nachrichten, 22.Oktober 1927. Nachlaß Jahnn, Ordner Theaterkritiken [SUB Hamburg]

<sup>428</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.63

<sup>429</sup> Dick Haberts, Signifikanter Wortgebrauch in Franz Grillparzers und Hans Henny Jahnns Medeadramen. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65.Geburtstag, hrsg. von Alexander von Bormann. Tübingen 1976, S.448

fort. Das ist insbesondere der Durchführung eben des Chores abzulesen, der doch, läge er auf Linie konservativer Dramatik, die Einheit herzustellen hätte. Fünf Mal läßt Jahn seine ohnehin zu Sklaven erniedrigten Choreten nun ihren Gott anrufen. Zunächst legt er ihnen ein Gebet an Helios in den Mund (778f.), dessen Enkelin Medea ist; er möge dem jüngeren ihrer Söhne Gesundheit schenken. Dann folgt das sumerische Gebet an den Mondgott Nannar um die Erhaltung der Schöpfung (795-797). Das dritte Chorlied reagiert auf die Peripetie des Dramas, die inzwischen eingetreten ist, um mit der Bitte zu schließen: *"Oh wende das Unheil!"* (814) Was nicht geschieht. Darüber gehen dem Chorführer die Verse aus, und als er sich einem Gebet zumindest anschließen will, das Medea anstimmt, wird ihm brüsk beschieden: *"Schweig du! Das war mein Sang."* (832) Und an die Stelle des Auszugsliedes treten schließlich die dreimaligen panischen Anrufungen, die den hymnischen Gesang ersetzen müssen: *"Weh uns, zu Hilfe! Nacht wird. Weh uns! / Zu Hilfe, Nacht wird! Weh uns, zu Hilfe! / Nacht wird"*, auf die der Exarchont defätistisch antwortet: *"Umsonst Geschrei. Der Boden schon/ grollt schwankend."* (849) Hier ist alles mitten im Sturz.

Und was sich als Zerfall der Gemeinschaft in der Sequenz der Chorlieder abzeichnet, wird noch deutlicher in der Durchführung des Motives 'Haus', das mit dem des Chors verknüpft ist; ein Bild, in dem schon Tönnies das Urbild (sakral-)gemeinschaftlicher Einheit gefunden hatte. Zunächst steht es in der 'Medea', dem 'Arzt' vergleichbar, unter dem Vorzeichen der Trennungen: *"Zersägt in zwei Hälften ist dieses Haus, / geschieden in Traurig und Lichtes, in Altes und Neues, / in Lust und Entsagen, in Kraft und Schwäche, / Gesellig und Einsames"* (782f.). Im Sinne des kultischen Theaters könnte nun erwartet werden, das Drama werde die Vereinigung der Widersprüche unter Leitung des Helios, *"des Hauses Ahn"* (813) vorführen. Der Verlauf belehrt eines Schlechteren. Über viele (Motiv-) Stationen führt der Weg nicht zur Neuerrichtung à la 'Pastor Ephraim Magnus', sondern sukzessive zum vollkommenen Untergang.<sup>430</sup> Die Chorgemeinde und ihre schützenden Wände brechen weg: *"Versinken soll/ mit euch bis auf den Grund des Meeres/ und tausend Klafter tiefer noch das Haus."* (848) Nichts bleibt mehr als ein *"stinkend Loch"* (850). 'Medea', das ist kein religiöser Neubau mehr, sondern ein Abbruchunternehmen.<sup>431</sup>

Eine solche destruierende Wendung bereits zuvor codierter Motive gilt, wenn auch modifiziert, ebenfalls für das entscheidende handlungstreibende Element, den aus dem 'Arzt' und dem 'Gestohlenen Gott' bereits bekannten generösen Gabentausch. Denn daran schließt die 'Medea' überdeutlich bereits mit der Exposition an. Der ältere Sohn

<sup>430</sup> *"Die Festen dieses Hauses wanken."* (813), *"Einfällt das Haus."* (829), *"Des Hauses Wölbung stürzte ein."* (830) Vgl. auch 785,833,837.

<sup>431</sup> Hans Mayer und Gerd Rupprecht haben die 'Medea' u.a. als Bilanzierung der gescheiterten Ugrino-Pläne gelesen. Wohl zu Recht.

der Kolcherin überläßt dem jüngeren das Pferd, das dieser vom Vater begehrte, jener aber als Zeichen und Preis seiner geglückten Initiation in die (väterliche) Sexualität geschenkt erhalten hatte. Der Jüngere dankt mit den Worten: "*Du gibst das Liebste mir,/ das du noch nicht gekostet.*"<sup>432</sup> (774) Wieder ist die entscheidende (Liebes-) Gabe die Gabe des Wertvollsten; nur so stellt sich das intensive Band her, um das es den Jahnnschen Dramen zu tun ist.

Das verbindet in der Vorgeschichte auch Jason und Medea, wenngleich in erschreckenderer Variante. Denn Medea tötet auf der Flucht aus Kolchis den ihr - frei nach Jahn: inzestuös verbundenen und also mit höchstem Wert ausgezeichneten - Bruder und versteht den Mord, den sie an ihm begeht, als Opfer des Liebsten, das Jason gebracht und das nun rückwirkend in einer langen Erzählung mit allen Schrecknissen beschworen wird (826-828). Das Fazit: "*Ermeßt der Kolchrin Liebe zu dem Griechen!*"<sup>433</sup> (828) Medea tauscht.

Das mag wie ein Rückfall in Mythologie aussehen und ist auch so interpretiert worden. Aber Jahn legt den Brudermord der Medea exakt umgekehrt aus: Er remythisiert nicht die in der Dramengeschichte entmythisierte Gestalt, sondern legt den anthropologischen Untergrund frei, über dem sich der Mythos erhebt. Das wird dadurch deutlich, daß er Medea über die Tötung schlicht *menschlich* werden läßt; sie bezahlt mit ihrer divinitären Herkunft. So verwandelt der Eros, was zuvor göttlich war, in Intersubjektivität und Innerweltlichkeit. Das Sakrale tritt in die Welt. Deshalb betont Jahn in seinem Aufsatz 'Zur Medea' von 1926: "*In der Liebe zu Jason opfert Medea ihre Göttlichkeit, hält sich bereit zu jeder Tat, die ihrem Wesen nicht gemäß, ermordet den eignen Bruder, den sie auch liebt, um ihres Entscheides für den Menschen willen.*" (DI,900f.)

So zeichnet sich auch in der 'Medea' eine Struktur ab, die bei Jahn immer wieder zu entdecken ist. An die Stelle der alten religiösen Mächte tritt die Erotik; an die Stelle des religiösen Dienstes die generöse Gabe. Darüber findet Medea nicht die Sakralität wieder, sondern bringt die Heterogenität in die Welt; nicht Heil, sondern Unheil. Sie wird nicht verehrt, sondern ausgeschlossen. Sie ist ohne Gott, aber nicht gottlos. Die Passion ist die menschliche Wahrheit des Kultes, der sie einmal auf Zeit und Ort beschränkte, "*und als tragische Schuld*", so Jahn über seine Protagonistin, "*bleibt einzig die Tiefe, die Wildheit, der Totalitätsanspruch und die Expansion ihrer Liebe - ihre Existenz.*" (SII,27)

Was das Stück nun durchspielt, ist der Zusammenhang von Gabe und Gegengabe; es ist ein Stück über den Potlatch. Oder genauer: über den verhinderten Potlatch. Denn:

---

<sup>432</sup> Dem Jüngeren reicht das Versprechen: "*Ich neide/ den Besitz dir nicht. Das Wort/ erlöst uns, nicht der Tausch.*" (774) Medea wird sich mit dem Wort nicht begnügen.

<sup>433</sup> Vgl. Claudia Benthien, Das Feste, das Fließende und das Fragmentarische. Grundstrukturen in Jahnns Tragödie *Medea*. In: Forum Homosexualität und Literatur 22 (1994), S.64

Medea gibt und Jason nimmt, aber Jason *gibt nicht zurück*. Was er hat - ewige Jugend, Schönheit, Potenz - hat er auf Grund ihrer Gabe. Aber er hortet die Gabe, die zum Besitz wird. Medea: "*Den Reichtum und die Güter, die/ ich dir vertraut, du nennst sie längst/ dein Eigentum. So hab ich nichts/ in meinen Händen mehr.*" (784) Zwar verschwendet Jason den (sexuellen) Überfluß, der ihm von Medea zugeflossen ist, aber er läßt ihn förmlich abfließen. Er verströmt sich in alle Richtungen, nur eben nicht *zurück*. So ist auch nicht Jasons Promiskuität Stein des Anstoßes und Auslöser des tragischen Konfliktes, sondern der Umstand, daß er Medea aus dem Überfluß ausschließt. Medea: "*Darüber klage ich, nicht deiner Kraft,/ die stromgleich Ufer überspült,/ und so im Meer nicht vollauf mündet, sondern/ im flachen Land auch trübe sich verliert:/ daß ich verlassen bin, ein trocknes Meer,/ dem auch bescheidne Tropfen vorenthalten,/ obgleich's zum Salzgebirg schon dörrte, werden.*" (785) Jason unterbindet die Gegengabe; er sistiert den Potlatch. Er ignoriert, was Jahnn in den Begriffen von "Entgelt" und "Anerkenntnis" (DI,938) als Medeas Recht bezeichnet: die Reziprozität.

Durch die Unterbindung des Austausches wird die Heterogenität polarisiert und fixiert. Auf der einen Seite steht Jason, der zu einer Art griechischem Gipsideal erstarrt: schön, männlich, jung, ewig, ideal; auf der anderen Seite Medea: "*Hier steht/ das fette, schwärzlich graue Weib,/ hier, meine Brüste fett und schlaff zugleich./ Der Klumpfuß paßt zum Fett.*" (847) Jahnn zeichnet sie deutlich als nieder heterogen, als teuflisch.<sup>434</sup> Sie ist das, was abstößt, häßlich und vergänglich ist.

Und sie sieht sich von Jason, daraus entspringt der Konflikt, erotisch negiert: "*Seit dreimal fünf Tagen hast du verlangt nicht,/ gerufen mit eigener Stimme mich nicht,/ und durch den Mund eines Sklaven nicht.*" (782) Erotik heißt für sie, daß der Austausch zwischen jung und alt, schön und häßlich, männlich und weiblich, reich und arm funktioniert; daß die Oppositionen fungibel, buchstäblich liquide bleiben. Statt dessen erntet sie nur die sadistische Liquidierung: "*Bin ich verbrannt denn und blutlos,/ nur Asche und tot? Fließt in meinen Adern/ rollend kein Blut mehr? Ist schwarz meine Leber/ durch Alter geworden? Ist dir zuwider/ mein Kuß, der Hauch meines Leibes?*" (783) Denn Jason kappt die Reziprozität auf allen Ebenen: auf der des Reichtums, des Körpers, der Zeit und der Herkunft. Indem er die Gabe nicht erwidert, bringt er den Ausschluß in die Welt.

Der denn auch gleich soziale Auswirkungen hat. Denn indem Jason den Austausch vorenthält und die heterogene Medea verwirft, wird er der gesellschaftlichen Ordnung kompatibel. Aufgesparte Verausgabung, das hatte Jahnn schon im 'Richard' erkannt, bringt die Macht hervor. Deshalb ist Jason reif für eine gehobene gesellschaftliche

---

<sup>434</sup> Kaum denkbar, aber sollte Jahnn's Medea-Figur von den apokryphen Petrusakten inspiriert sein? Da nämlich begegnet dem Evangelisten der Teufel in Gestalt einer häßlichen Frau, die "schwarz und schmutzig wie ein Äthiopier war, nicht wie ein Ägypter"? (Kap.XXII) Als Teufelin zumindest wird sie von Jason bezeichnet (836), als Äthiopierin von Jahnn selbst.

Stellung und assoziiert sich dem Korinthischen Königshaus (dem Reichtum, der Jugend, der Macht, der Nation). Jahnn hat das wiederum auf kürzestem Wege dramatisch verknüpft. Durch die Heirat mit Kreusa, die ihm Amt und Würden einbringt, enteignet er zugleich Medeas älteren Sohn, für den er um die Königstochter werben sollte. Ausgeschlossen sind Medea und ihre Söhne nun auch gesellschaftlich, und König Kreon bescheinigt ihr gern mit den oft zitierten Worten: "*Niemals hätt ich/ gebilligt, daß mein heißgeliebtes Kind/ 'nem halben Neger beigegeben würde.*" (811) Das Liebste wird aufgespart, nicht "*beigegeben*". Macht konsolidiert sich, wo der sadistische Ausschluß herrscht.

Anders aber als in allen Vorgängerdramen, in denen sich die Protagonisten in die sakrale Seklusion zurückzogen, läßt Jahnn seine Medea nun den Potlatch mit dem, was sie vom Potlatch ausschließt, aufnehmen. Sie wird zur Figur einer Revolte der Leidenschaft, und so verwundert es nicht, daß diese Revolte leidenschaftlich ist. Der ganze Gang des Dramas wird ab dem Zeitpunkt, da Medea die Hochzeit Jasons mit Kreusa mitgeteilt wird, von herausfordernden Gaben angetrieben. Ab jetzt schärft Medea alles, was das Euripideische Drama zur Verfügung stellt, zur Provokation zu und beherrscht und dirigiert, indem sie zerstört und verausgabt, die Szenerie.

Zunächst trifft es den Boten, der traditionell nur die Botschaft zu überbringen hat. Die Enukleation seiner Augen, die sie befiehlt, macht ihn weniger zum Instrument, als zur Waffe ihrer Pläne. Mit ihm zwingt sie Kreon, wider Willen höchstselbst auf den Plan zu treten. Er reagiert aber nicht auf die Herausforderung, sondern steigert den verhängnisvollen Druck, indem er die Verbannung - die gesellschaftliche Exklusion Medeas - offiziell macht. Im nächsten Schritt läßt die Kolcherin ihre Sklaven als subproletarische Trunkenbolde und Habenichtse vor dem Palast solange Unruhe stiften, bis Jasons Auftritt herbeigezwungen ist. Die Zeremonie wiederholt sich: auch Jason vollzieht die Trennung und sagt sich von Medea los. Kein Tausch nirgends. Nun gibt Medea das vorletzte, das sie noch besitzt, nämlich die Insignien ihrer Macht, Ring und Kleid - "*mein höchstes Gut, mehr, meine Waffen*" (832) - als Hochzeitsgeschenke. Kreon und Kreusa sterben.

Aber auch darin verbirgt sich eine Herausforderung, die angenommen alles wieder in den Fluß hätte bringen können. Denn in ihren Gaben wiederholt sie immer nur die Ausgangssituation. Sie verwandelt alles in das, was sie selber ist; sie konfrontiert die griechische Machtwelt immer nur mit dem, wozu sie gemacht wurde. "*Medea wirst du angeglichen*", bescheinigt sie dem Boten, "*dem alten Weib, das Jason lästig wurde.*" (805) Ebenso wird Kreusa brutal in das verwandelt, als was Medea Jason nur noch gilt: als Exkrement. Jason berichtet über Kreusas Tod: "*So wandelte in Kot vor meinen Blicken/ das junge Weib Medea, eh ich genossen*". (838) Auf unterschiedlicher Stufe wird der

Potlatch immer neu angeboten, und immer neu nicht erwidert. Würde dem Gesetz der Reziprozität gehorcht, würde das imperative Heterogene die niederen Formen anerkennen, würde der erotische Tausch vollzogen, dann wäre das Unheil reversibel gewesen. Medea erklärt Jason den Zusammenhang: *"Sein Weib nicht länger küßte er./ Dem Anspruchsvollen war Medea/ schon widerlich; um wieviel mehr/ ein stinkend Aas ihm. Hättst du vermocht/ zu küssen die Verwandelte,/ gesundet wieder wäre sie/ in deinen jungen Armen."* (838)

Die Inversion ist jederzeit möglich; sie ist keine Utopie, sondern Verkehrung, Verausgabung im Augenblick. Weil er diese Herausforderung nicht annimmt, unterliegt Jason, der (Selbst-)Besitzer. Er ist im Potlatch des Verlustes unterlegen, weil er auf den Besitz pocht. *"Du zwingst / so tief mich, wie die Welten reichen"* (839), so besiegelt er seine Niederlage. Medea freilich reicht das noch lange nicht. Der Potlatch ist maßlos, und sie tötet ihre Söhne, wie die Tragödie es befiehlt. Jasons neuerliches Resümee: *"Bin tief gestürzt ich, tiefer stürzt's mich dann."* (841) Bis er eben mitsamt dem ganzen Haus in der Erde versinkt. Dem erotischen Tausch ist endlich Genüge getan. Medea: *"So hat denn endlich Liebe triumphiert, und nicht die Brunst."* (846)

Wiederholt aber Medea immer nur die Ausgangssituation: die Verwandlung all dessen, was um Jason ist, in das Nichts, zu dem er sie gemacht hat - so beschwert er sich, sie halte ihm *"Totes/ abermals und immer wieder/ Totes vor"* (844) -, so wird klar, daß dieser Triumph zugleich lesbar ist als das Spiegelbild der Katastrophe, die die Unterbindung des reziproken Austausches bedeutet. Medea potenziert die Gewalt des Ausschlusses, die als Rache des Verdrängten katastrophisch aufbricht. Kein Zufall, daß ein Kritiker hier nochmals das Inferno des ersten Weltkrieges erhörte. Wo jede Gegengabe unterbunden und die Verausgabung ausgeschlossen wird, äußert sich das Gesetz der Reziprozität als Untergang. Auch das eine Form der Überschreitung, wenngleich ohne Zweifel eine für die Griechenwelt ebenso unfreiwillige wie unheilvolle. Medea, das ist die Revolte des exkludierten Heterogenen, die lange Nacht der Messer, in der die Leidenschaften maßlos zurückschlagen auf das, was sie unterband. Es ist die Revolte für nichts. Untergang und Verausgabung werden eins. *"Gebrochne Augen,/ gebrochne Münder, zwecklose Leiber,/ zwecklos von nun an. Wir haben's reichlich."* (850) Damit das sichtbar wurde, bedurfte es der Überschreitung, die es hinter sich läßt. Jahnn an Loerke: *"Das Schicksal aber nimmt große und blutige Formen an, wenn es jemandem nicht gelingt sich zu bescheiden. Wenn wach in ihm seine Wünsche bleiben und Erfüllungen heischen. Wenn alle Grenzen durchbrochen werden, wenn alles Trennende aufgehoben wird."* (Bl,256)

Nahteng an die 'Medea' schließt das 1929 entstandene Drama 'Straßenecke', Untertitel 'Ein Ort. Eine Handlung' (DII,5-69) an. "Der tragische Konflikt", so Jahnn 1948 über 'Medea' und das Nachfolgedrama zugleich, "entzündet an der dunklen Hautfarbe eines Menschen, der an der Andersartigkeit mit seiner weißhäutigen Umwelt selbstgegeben gänzlich unschuldig ist, bestimmt auch die Handlung in dem Drama 'Straßenecke'." (SII,27) Zwar seien die ästhetischen Konzepte, mit denen diese tragödiäre Konstellation nun durchgespielt werde, höchst divergent - 'Medea' sieht Jahnn im Rahmen frühgeschichtlicher Kulturen situiert, die 'Straßenecke' im Umfeld des Surrealismus -, aber die Ausgangslage ist doch äquivok. Das wird schon dadurch evident, daß Jahnn seinen beiden Protagonisten dieselbe geographische Herkunft, nämlich Afrika zuschreibt. Weiter werden beide Figuren in ein besonderes Verhältnis zum Heiligen gebracht: Medea frühgeschichtlich als Tempelprostituierte und Priesterin des Hausgottes Helios, James in der 'Straßenecke' frühkindlich im verwunderten Verhältnis zur Umwelt und mit der Sehnsucht nach einem offensichtlich häuslichen Gott, der "goldene Pantoffeln"(13) trägt. Und beide lösen sich aus dieser zeitlosen Vorzeit eines religiösen Weltbezugs durch einen Geschwistermord, der in beiden Fällen inzestuös markiert ist. Denn wie Medea ihren Bruder, so tötet James, verursacht durch den Inzest, seine Schwester. Beide sind mithin aus dem mythischen Paradies von Gott, Haus und Geschwisterehe vertrieben oder flüchtig, um sich in eine heillose Welt ohne religiöse Fundamente versprengt zu sehen. James: "Die zeugenden Götter sind hinab. Die Ehen der Geschwister sind weihelos. Die große Familie ist zerschlagen. Kämpfe ohne Ziel haben die Menschen zu Treibholz gemacht." (54) Und beide spielen den Konflikt ihrer "Andersartigkeit" mit der normativen Umwelt durch - Grundkonstellation der Jahnn'schen Dramen. Der Autor: "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." (SII,18) Mit der 'Straßenecke' habe Jahnn, so stellt Walter Muschg fest, die 'Medea' in die moderne Großstadt versetzt.<sup>435</sup> Oder, etwas rabiater formuliert: in das lynchfreudige, zeitgenössische Amerika der Goldenen Zwanziger Jahre.

Rahmenhandlung des Stückes und Spielgegenwart ist ein Gespräch zwischen James und seiner Geliebten Alma, geführt im Schatten eines großen Hauses an der titelgebenden Straßenecke. Es memoriert die Lebensgeschichte des Afrikaners, die über Rückblenden und die drei Stationen Kindheit, Jugend und Mannesalter bis an die unmittelbare Gegenwart herangeführt wird. Die Lebensgeschichte ist eine Leidensgeschichte. Der

---

<sup>435</sup> Walter Muschg, Über Hans Henny Jahnn. In: Hans Henny Jahnn. Eine Auswahl aus seinem Werk. Hrsg. von Walter Muschg, S.34

völlig passive und durch nichts als durch seine heterogene Andersartigkeit gekennzeichnete Held wird zum Spielball hauptsächlich erotischer Projektionen, denen er, gleich wie er sich verhält, unterworfen und für die er zugleich verurteilt wird; er wird zum Sündenbock des schlechten Gewissens, das die zivilisierte Gesellschaft ihren eigenen Affekten und Triebregungen gegenüber hegt. An ihm werden sie ausgelebt und bestraft zugleich. Seine Lynchung, durch einen Warnchor dem Zuschauerblick entzogen, beschließt das Stück.

Unterbrochen wird dieser Stationenverlauf von imaginären Figuren und Figurationen, die das szenische Geschehen mit historischen, psychischen und sozialen Prozessen synchronisieren. Neben die rund siebzig Akteure und die ungezählten 'Begehern der Straße', die die erdrückende Übermacht kollektiver Bigotterie schon quantitativ zum Ausdruck bringen und als disparate Melange von Richtern und Rechtern, Familienvätern und Kriminellen, Tätern und Opfern das Janusgesicht von (privater) Triebhaftigkeit und (sozialer) Triebunterdrückung bilden, treten weitere, den realistischen Zusammenhang des Dramas sprengende Figuren. Fernando Cortez und das Trojanische Pferd tauchen aus dem Raum der Geschichte, die Figuren 'Taggedanken sprechen aus ihm' und 'Nachtgedanken sprechen aus ihm' aus dem Reich des Unterbewußtseins, Feder, Tisch und Wand aus dem Reich der Dinge, Autoomnibus und Straßenbahn aus dem Fuhrpark der Städtischen Verkehrsbetriebe auf. Am Ende schließen sich erzählte Zeit, Visionen und Spielzeit zum mörderischen Finale zusammen, das damit als Produkt der (historischen, gesellschaftlichen, psychischen) Vorgeschichte sichtbar wird. Gegenwart, das ist in der 'Straßenecke' die Spitze des Eisberges Vergangenheit, die im Jetzt katastrophisch explodiert.

Dafür aber, um den lebensgeschichtlich horizontalen Verlauf mit innerpsychischen und historischen Prozessen vertikal koordinieren zu können, mußte Jahn zu ganz anderen dramatischen und dramaturgischen Techniken greifen als zu den monochromen, ja monomanischen Abläufen, die die Vorgängerwerke auszeichnet. Die Lebensepisoden des James mußten mit Erinnerungen und Assoziationen, mit Bilderreihen und historischen Zitaten, mit Gesprochenem und Verschwiegenem, mit manifesten Abläufen und latenten Ursachen verknüpft werden. Diaprojektion und Film, Pantomime und Requisiten, Dokumente und begleitende Kommentare nutzt Jahn, um am Exempel des James die Geschichte als Herrschaftsgeschichte zu dekurvieren, die er historisch mit der List des Odysseus und dem Kolonialismus Spaniens, lebensgeschichtlich mit der Erniedrigung des Kindheitsreiches beginnen läßt.

Diese für Jahn ganz ungewöhnlich experimentelle Technik, die ansonsten nur in dem kurz zuvor abgeschlossenen Roman 'Perrudja' ein Seitenstück im Gesamtwerk findet, leitet Jahn aus den fortgeschrittensten Ästhetiken der Zwanziger Jahre ab. Als wolle er unmißverständlich klar machen, daß sein Konzept kultischen Theaters nichts mit dem

konservativen, im Ugrino-Rahmen noch von ihm selbst vertretenen Affront gegen die Avantgarde gemein habe, rekurriert er nach eigenem Bekunden für den Schauplatz der dramatischen Erinnerungsarbeit auf Joycens 'Mabbot-Street' aus dem 'Ulysses' und auf O'Neills 'Alle Kinder Gottes haben Flügel', wie Jan Bürger nahegelegt hat (DII,1118). Die filmischen Bildfolgen verweisen in ihrer assoziativen Anlage (bes.37) auf Dalís und Buñuels 'Andalusischen Hund', den Jahnn essayistisch zeitgleich zur Stützung seiner ästhetischen Prämissen zitiert. Und zwei komplementär angelegte Figuren - Lif und Burke - begleiten das Straßengeschehen zuschauend, flanierend und mit Kommentaren flankierend wie Nörgler und Optimist aus Karl Krausens 'Die letzten Tage der Menschheit'.

Den entscheidenden Einfluß aber auf die ungewöhnliche Form des Dramas dürfte das politisch-experimentelle Theater Brechts und Piscators auf den Jahnn der späten Zwanziger Jahre ausgeübt haben. Denn 1929 ist es Piscator, der in seinem Buch über 'Das politische Theater' die Einbeziehung von Journalismus und Tagesaktualität in Drama und Theater fordert, Montage und Revue als einzig adäquate Formen nachbürgerlicher Dramatik propagiert und nach der forcierten Verwendung von Musik, Film, Projektion, Maske, Requisit und technisch hochgerüsteter Bühne verlangt. Statt einer einsträhnigen Handlung collagiert Piscator den simultanen Einsatz von theatralen Aktionen und Medien, um "wie mit Eisenhämmern nicht an einem Beispiel, sondern an Dutzenden"<sup>436</sup> den Zuschauer für das komplexe Zusammenspiel von Gesellschaft, Wirtschaft und Geschichte zu sensibilisieren, das hinter dem dramatisch dargestellten Geschehen sein Unwesen treibt.

Sollte in dieser Technik der medialen Multiplikation von Exempeln nicht der Grund dafür liegen, daß Jahnn mit Bild und Film, qua Pantomime und Dokument dem Geschehen die historischen Bilder von Troja und Conquista hinterlegt und seinen Helden auf Zelluloid in immer weiteren Beispielen zeigt: als Kanalarbeiter, im Bergwerk, als Totengräber - also als den Typus des schlechthin nicht nur Unterdrückten und Ausgebeuteten, sondern Erniedrigten, Entwerteten, Mißbrauchten, vor dessen Ermordung dann der 'Kor der Neger und Proletarier' aufmarschiert und die Revolte der Ohnmächtigen androht? Zumindest 1948 wird er exakt in Sachen 'Straßenecke' nochmals davon sprechen, Kunst habe die Aufgabe, den "*ewig durch Lügen Beruhigten*" einen "*Hammerschlag*" (SII,28) zu versetzen und damit Piscators Bild von den Eisenhämmern der Beispiele aufnehmen. Und wenn Jahnn 1930 Herbert Jhering sein Werk als "*dies recht radikale und sogar im technischen moderne Stück*" (BI,359) ans Kritikerherz legt, so dürfte dahinter der Versuch stehen, dem Chefapologeten des radikalen Zeittheaters die Nähe zum gesellschaftskritischen und zugleich bühnentechnisch avancierten Konzept Piscators zu signalisieren. Endlich respondiert das Resümee in Sachen James - "*Sein Fall ist der*

---

<sup>436</sup> Erwin Piscator, Das politische Theater. Reinbek bei Hamburg 1986, S.57

*Gegenstand einer mit unrealistischen Mitteln geführten Untersuchung, an der der Zuschauer beteiligt ist"* (SII,28) - deutlich der Brechtschen anti-aristotelischen Maxime, nicht der Ausgang des Dramas sei entscheidend, sondern der vom Zuschauer kritisch nachzuvollziehende Gang, und dem Piscatorschen Versuch, Bühne und Publikum in einen gemeinsamen Erkenntnisvorgang zu verstricken. Die 'Straßenecke' ist mithin der Versuch Jahnns, seine eigene Ästhetik der Überschreitung im Rahmen des epischen Theaters durchzuspielen und sie gesellschaftskritisch und zeitdiagnostisch zuzuspitzen.

Aus dieser veränderten formalen Voraussetzung erklärt sich der Wandel, der sich bei gleicher Ausgangslage von der 'Medea' zu ihrem Nachfolger ergibt; sie stehen zueinander wie Bild und Negativ. Führt nämlich die archaisierende Tragödie der Kolcherin noch einmal die subversive Macht der Leidenschaft vor und steigert sie über die Grenzen, die ihr gesetzt werden, hinaus bis zu jener Monströsität und Maßlosigkeit, die ihr - zumindest nach Jahn und Bataille - eigen ist, so führt nun der technisch hochgerüstete Apparat der 'Straßenecke' kritisch das vor, was die Passionen zusehends nicht nur begrenzt und ausschließt, sondern zugleich ausbeutet und sadistisch unterdrückt. Während die Figuren der frühen Dramen sich vor den lästigen Übergriffen der gesellschaftlichen Instanzen in die Orte sakraler Seklusion zurückziehen oder flüchten konnten, wendet Jahn in der 'Medea' wie nirgends sonst die Sprengwucht verdrängter Heterogenität und blockierten Austausches nach außen und gegen die Gesellschaft. In der 'Straßenecke' und nun eben mittels der Piscator/ Brechtschen Errungenschaften entsteht das negative Pendant: Jetzt geht es nicht mehr um die explosive Freisetzung der Heterogenität, sondern um die Strangulierung der Passion durch die sadistische Normalität. Waren die frühen Dramen Dramen der Selbstentmächtigung und des Opfers, so ist die 'Straßenecke' das der Bemächtigung und des Sündenbocks. Statt der sich entdifferenzierenden (inzestuösen, verausgabenden) Gemeinschaft nun die destruktive Reaktion der Gesellschaft.

Deren Bereich weitet sich denn auch immens aus. Wo zuvor Gericht und Anwalt als Figurationen der Grenzziehung dienten und als marginale Randfiguren die Überschreitung grundierten, überwuchert nun das Beschränkungsunternehmen repressiver Moral und Ordnung das ganze soziale System. Und das in der 'Straßenecke' nicht nur, weil an Stelle des *einen* Gerichtsverfahrens (wie etwa im 'Pastor') deren *zwei* treten und die Beziehung des Helden zur Gesellschaft und zu sich selbst bestimmen, sondern vor allem, weil das Gericht sich nun über die Institution hinaus in das soziale Leben selber entgrenzt. So wird der Urteilsspruch des ersten Verfahrens nicht nur von den angestammten Vertretern der Justiz gesprochen - Jahn zeigt sie, als habe er Bilder des Piscator-Freundes und Mitarbeiters George Grosz vor Augen, zugleich ihrer Arbeit und der Prostitution nachgehend -, sondern auch von den unbelebten Dingen, die als

Requisiten des Gerichtes dienen. Das zweite Verfahren kennt denn überhaupt keinen institutionellen Scheinrahmen mehr, sondern wird vom Volksgericht gesprochen; das aber besteht aus allem, was gerade auf der Straße zugegen ist und verwandelt sich zur Lynchjustiz. Das angestammte Personal der Justiz zerlöst sich im Normalbürgerkollektiv wie Zucker im Tee.

Spielt also Medea aktiv und dämonisch aus, was in der Rechnung und Planung der Kreonten nicht aufgeht, so wird James passiv zur Projektionsfläche einer gewalttätigen Doppelmoral, die bestraft, was sie selber begehrt und mißbraucht.

Das mag zunächst so aussehen, als sei, was Jahnn hier kritisiert, von den violent erotischen Phantasien nicht zu unterscheiden, denen sich seine frühen Figuren hingeben. Denn was geschähe hier anderes, als daß da jeder sich über den Willen des James hinwegsetzte - "*Nach mir, Matthieu, wird nicht gefragt werden? Mein Herz ist unwichtig?*" (20) - und sich in einer endlosen Reihe von Vergewaltigungen nimmt, wonach ihn gelüftet? Die Spirale der Gewalt ist eine Spirale des Begehrens: Von der ersten Liebe, die dem Juvenilen dogmatisch aufgezwungen wird, über den Mißbrauch in der Haftanstalt bis zur kollektiven Erregung der Lynchung, über die die Gesellschaft zur Einigung kommt: Immer ist es das Gesetz der Leidenschaft, das hier herrscht.

Und besonders dem Cheforganisator der Massakrierung mit dem sakral sprechenden Namen Kirchhoff scheint der Akt der Hinrichtung ein ausgesprochen erotischer. Er bietet James vor den übrigen Verfolgern Ruhe, Schlaf, Geld und ein idyllisches Plätzchen an, wenn er ihn als lebende Zielscheibe nackt benutzen darf. Wie er sich das vorstellt, beschreibt Kirchhoff so: "*Ich ziele. Ich halte nicht hoch. Nicht auf den Kopf. Nicht auf die Brust. Tiefer. Auf Bauch und Schenkel. Ich drücke ab. Dreimal. Kommst du mit dem Leben davon, zehntausend Dollars. Ich zahle auch für die Leiche. Zehntausend Dollars. In einer Minute ist für dich der Dienst beendet.*" (36)<sup>437</sup> Ziel seines Begehrens ist das Geschlecht. Damit wird aber auch klar, daß zwar das einseitige Duell auf den Sitz der Lust aus ist, daß aber nicht die körperliche Lust hier das Ziel ist. Jahnn zollt der Geschichte der Liebe im 20. Jahrhundert seinen Tribut, die Elisabeth Lenk an der wildgewordenen Pornographie von Apollinaires 'Elftausend Ruten' zu der scharfsinnigen Bemerkung veranlaßte: Lust sei nun nurmehr Lust an der Bestrafung der Lust<sup>438</sup>. Exakt das geschieht in der 'Straßenecke': der größte Genuß ist die Auslöschung des Genusses. Die Lynchung wird denn auch von Kirchhoff nach dem zuvor festgelegten Modus unter Abzug aller Annehmlichkeiten mit Ordnung und Disziplin über die Bühne gebracht. Sie ist Teil des wildgewordenen und entgrenzten Gesetzes, nicht der entgrenzenden Passionen.

---

<sup>437</sup> Vgl. S.26,53,62f. - Im Krematorium Auschwitz fand der SS-Oberscharführer Moll sein größtes Vergnügen daran, Frauen vor der glühenden Verbrennungsgrube aufzustellen, "um sie nach Unterleibsschüssen in das Feuer stürzen zu sehen." Eugen Kogon, Der SS-Staat. München 1974, 2.Aufl., S.186

<sup>438</sup> Elisabeth Lenk, Eine erotische Grotteske. In: Guillaume Apollinaire, Die elftausend Ruten. München 1985, S.XX

Damit ist Jahn auf der anderen Seite der 'Medea' angelangt. Ging es der Tragödin um eine Liebe, die alle Grenzen durchbricht, so geht es hier um die Liebe zur Grenze, die alles zerbricht. Mit der 'Straßenecke' und dem Übergewicht der entgrenzten strafenden Instanzen verkehrt Jahn zum ersten Mal das Verhältnis von Grenze und Überschreitung. War zuvor das dramatische Hauptaugenmerk auf die Transgression gerichtet, auf die Angst, die sie auslöst und die Verwirrung, die ihr folgt, so kommt nun zur Sprache, was die Leidenschaften lustvoll und rhythmisch auslöscht: "*Lebendig braten. Aufschlitzen die Kröte. Den Hintern zu Hackfleisch verknüpfeln. Eine Stange in den Mastdarm bolzen. Ein Schwefelsäureklystier geben. Die Hoden abreißen. Dynamit in den Magen. Das Fell abziehen. Die Rippen brechen. Tuch um den Kopf, einen Knebel drehen, daß das Hirn herausplatzt. Vor eine Dampfwalze werfen. Mit einem Beil auseinanderschlagen.*" (63) So zeichnet sich Zeitgeschichte in ein sakrales Zeichensystem ein, das ursprünglich mit Ugrino und dem 'Pastor' religiös, seklusiv und überhistorisch antrat, Geschichte zu verabschieden. Das zeitlos kultische Theater wird zum Zeittheater, weil die Zeit ihm abgräbt, worauf es aufbaut.

## 6

Die religiöse Erfahrung des Menschen, so war im systematischen Teil dieser Arbeit behauptet worden, entzündet sich an dem, was die geordnete Arbeits-, Objekt-, Körper- und Vernunftwelt bedroht; in den begrenzenden Verboten ist es kulturgeschichtlich angezeigt und markiert. Diese Verbote verwiesen auf zwei zentrale destabilisierende Erfahrungen: auf die der Sexualität und auf die des Todes. Ihnen hatte Jahn denn auch in seinem dramatischen Frühwerk den entscheidenden Mittelraum seiner Werke freigestellt: ein exzessives Amalgam aus Schreien und Flüstern, Entsetzen und Ekstasen, Ritualen und Reflexionen, Askese und Versuchung, das sich am Schrecken des Todes ebenso entzündete wie, mit Döblin gesprochen, am Satan der Sexualität.

Nun hatte aber die 'Straßenecke' deutlich einen Wandel eingeleitet. Was die Jahnsche Dramatik zuvor seis en passant, seis zynisch, seis flüchtend hinter sich gelassen hatte, das bekommt nun einen dominanten Stellenwert; was als Begrenzung des sicheren Lebens rasch verabschiedet worden war: Moral, Vernunft, Sprache, Gesetz, das übernimmt nun das Sagen. Das experimentell-politische Theater tat das seine, Jahn zu veranlassen und zu ermöglichen, den Blick von den Bereichen heterogener Erfahrung ab- und den Bereichen (und der Kritik) profaner Lebenssicherung zuzuwenden. In der 'Straßenecke' hieß das: Nicht zur Erkundung eines bodenlosen Begehrens aufzubrechen, sondern die Blockierung, Ausbeutung und Verzerrung des Begehrens in den Mittelpunkt zu stellen. Erotisch war für Kirchhoff, Personifikation kollektiver, aber geordneter Gewalt, die Liquidierung der Erotik. Die Moderne, so die Diagnose der "*Rassentragödie*"

(BI,1089), das ist das einseitige Duell der bis zur sadistischen Gewalt verhärteten Normen und Moralitäten gegen die machtlosen Formen der Heterogenität.

In dieser Perspektive liegt es auf der Hand und ist trotz der zufälligen Umstände fast logisch, daß Jahnn in einem weiteren Drama nun die Rückwirkungen einer sich gewalttätig universalisierenden Arbeitswelt und Moralgesellschaft nicht nur auf die Bereiche der Erotik, sondern auch auf das Verhältnis des Menschen zum Tod zum Thema macht. Genau das geschieht im 'Neuen Lübecker Totentanz', den Jahnn als Auftragsarbeit für das Lübecker Ostseejahr 1931 unter Mitarbeit Werner Helwigs<sup>439</sup> verfaßt (DII,75-111) und 1954 leicht revidiert, aber unter Mitabdruck der inzwischen entstandenen, die Szenen miteinander verbindenden Musikkompositionen Yngve Jan Tredes in Buchform publiziert (DII,461-602).

Deshalb entspringt auch die Grundidee des Dramas einem Motiv, das bereits in der 'Straßenecke' anklingt. Es ist dies die Verdopplung des Todes in der Moderne, die James mit den Worten präludiert: *"Die Herren Reeder und Kaufleute und Seeräuber und die Herren Minister der vermögenden und mächtigen Länder und die jungen Lyncher und die alten Lyncher und die Generäle und das Geld und der Schnaps und die frommen Bücher, alle zusammen und jeder für sich haben unsere Brüder und Schwestern zu Dünger verarbeitet. Nicht auf kurzem Weg im einfachen Verfahren, Herz heraus oder an den Galgen oder piff paff oder in Brunst auf den Feldern, vielmehr bedächtig, berechnend, ob sie nicht zwei Tode herausschinden könnten."* (DI,47f.) Eine Art Unterwerfung des Todes unter die Ökonomie, unter Berechnung und Kalkulation, die Jahnn nun im 'Totentanz' auf die ganze moderne Produktion und deren anverwandte Wissenschaften erweitert. In einem Brief bemerkt Jahnn über sein neues Werk: *"Es wird zur Voraussetzung genommen, die menschliche Zivilisation hat allmählich zu einer Umlagerung des Lebensablaufes auf dieser Erde geführt. Neben den altbekannten Tod der Atmosphäre ist ein menschlicher Tod getreten, sozusagen der Verwalter der Maschinen, Bergwerke, Sprengstoffe, Giftgase, des ganzen Arsenal moderner Chemie, das uns beim nächsten Krieg in Europa ein Massenmorden von beispiellosem Ausmaß bringen wird."*<sup>440</sup> Der Tod und sein menschliches Double, diese Figuration bestimmt das Werk.

Beide Tode treten als dramatische Figuren auf und sind, entsprechend der Leitidee und sie ausarbeitend, distinkt voneinander abgesetzt. Das beginnt bereits bei der Kleidung. Während der moderne, sogenannte 'Feiste Tod' nach neuester Mode als Mischung aus

---

<sup>439</sup> Auf Werner Helwig geht die erste Strophe der Ostsee-Kantate der Fassung 1931 zurück und nahezu die gesamte Szene auf dem Lettner der Marienkirche. Helwig kombinierte eigene Verse, die der Alte Tod spricht, mit Zitaten aus den 'Schriftproben' von Joseph von Görres, die dem Berichterstatter in den Mund gelegt werden. Wieweit Jahnn in die Abfassung der Helwigschen Verse eingegriffen hat, ist unklar. Daß er sich von ihnen beeindruckt zeigte, ersieht man aus dem Umstand, daß sie zum Teil in der 'Niederschrift' von Gustav Anias Horn repetiert werden. Vgl. dazu und zum Lübecker Festspiel überhaupt die grundlegende Studie von Michael Walitschke, Hans Henny Jahnn's Neuer Lübecker Totentanz. Stuttgart 1994, S.8ff.

<sup>440</sup> An Fritz Endres, 4. April 1931 [SUB Hamburg]. Abgedruckt in DII,1144f.

Decadent und Kolonialist gewandet ist und damit an die Figur des Kirchhoff anknüpft - dem Jahnn noch ein Monokel und damit die Kennmarke der politischen Rechten aufs blinde Auge drückt, gegen die er zeitgleich politisch aggressiv opponiert -, so ist der Alte Tod, der Knochenmann, in graues Tuch gekleidet und trägt eine "*silberne Schädelsmaske, die an den Buckeln und Kanten schimmert*" (83). Zudem läßt Jahnn ihn mit pathetischer Gebärde in Versen das Wort ergreifen und mit den ersten Sätzen seine Herkunft betonen: "*Hersandte mich Gott/ einzupflanzen funkelndes Dunkel/ in den Garten des Lichts*" (83). Wer sich an ihn wenden wolle, so verkündet der Alte, müsse sich des Gebetes bedienen, und zwar eben jenes assyrischen an den Mondgott Nannar, das Jahnn bereits den Sklavenchor der 'Medea' hatte skandieren lassen.

Dieser alte Gottgesandte bezeichnet nun aber nicht schlicht den Übergang vom Leben in den Tod, sondern wird zur Figuration vielfältiger Verwandlungen und Gegensätze; er ist der prächtige Schauplatz von Übermächten, die als Übermächte der Natur dem Menschen entgegentreten. Er verkörpert, was sich dem bemächtigenden Zugriff des Menschen verwehrt. Der Welt gibt er Tiefe und Abgründe, seine Dunkelheit verleiht dem hellen Licht des Himmels einen düsteren Glanz, er zieht mit Eiszeit und Gewitter herauf und trägt die Furcht im Gepäck. Er naht überall da, wo die Materie im Übergang und Umsturz ist: als Sturm verwirbelt er die Atmosphäre, als Unwetter bricht er vom Himmel herab - eine kosmische Entwurzelung und Umkehrung, die Helwig in das markante Bild faßt: "*Gewitter stürzte ich wie entwurzelte/ riesige Gewächse mit klatschendem Laubwerk/ des großen geschütteten Regens über die Erde.*" (85) -, aus dem Leib der Erde platzt er auf: "*Aus den Schößen der Brunnen,/ den Mündern aller Quellen,/ allen flutenden Wunden der Erde/ bin ich hervorgebrochen, in die Schluchten rauschend/ und alle Tiefen füllend mit fließender Verderbnis.*" (85) Er ist die Verflüssigung und die Erstarrung, Verdünnung und Verdichtung, ein pralles Platzen, Zerschneiden, Verschwinden und Verfließen der Materie.

Er gibt der Welt aber nicht nur Tiefe, sondern auch Schwere: er senkt die Gravitation in die Erscheinungen, daß sie zu Boden fallen. Er bringt auch die Zeit in die Welt, die der Lust die Dauer verweigert und die Trauer zurückläßt. Endlich ist er nicht nur das, was Schrecken, Angst und Tränen verbreitet, sondern auch das, was Schutz gibt: er zieht schneeige Decken über die Erde und überwölbt sie mit Nacht. Er nimmt nicht nur das Leben, sondern sammelt es auch ein und birgt es in "*großen Körben*" (85). Er ist eine durch und durch ambiguoise Macht: segensreich und unheilvoll. Er verbirgt sich in der Natur, an der der Mensch erfährt, daß die Welt mehr ist als er selbst. Der Alte Tod, das ist unschwer zu erkennen, ist ein maskierter, ein zeremonieller Tod, eine Aufruhr der Natur, eine prachtvolle Metamorphose.

Aber, so Jahns dramatische Ausgangssituation, die Zeit des Alten Todes ist gekommen. Denn die sich sichernde und umhegte Gesellschaft ist dabei, den Tod als entmächtigende Macht aufzulösen, und das heißt zunächst: ihn als Natur und als Ort der Übermacht und Außenmacht in den Griff zu bekommen. Bezogen auf die Figur der Überschreitung bedeutet das den Versuch, die Grenzen der menschlichen Arbeits- und Kontrollwelt soweit auszudehnen, daß kein Ort mehr für Unbeherrschtes bleibt. Universal wird das Reich der Begrenztheit als geschlossener Anstalt, in der weder die ursprüngliche Animalität nachhallt, noch in den Blick kommt, was die starren Mauern der Sekurität zum Einsturz brächte: *"Unser Wirken liegt eingeschlossen in den Begrenzungen. Gegen uns wälzen sich die Mauern, die den Machtlosen umschließen. Wir bewahren ein kurzes Leben um den Preis lästiger Rücksichtnahme. Um unseren Hals sind die Schlingen der Übereinkünfte Gesetze und Ordnungen gelegt. Pflichten und Tugenden machen unser Herz leer. Und die Lust der Tiere wird von uns genommen um kein Entgelt."* (81) Wo aber die Grenze unendlich erweitert wird, wird die Begrenzung grenzenlos; wo alles, was anders ist, eliminiert wird, ist das Wechselspiel von Tor und Überfahrt, von Hindernis und Überschreitung getilgt. Herrschaft wird total. Raum, Zeit, Körper, Natur werden zu Objekten der Erkenntnis und der Unterwerfung: *"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 uns auf die Erde lagern. Wir wollen überall gleichzeitig sein. Wir wollen den Pulsschlag aller Erdteile gleichzeitig verspüren. Wir wollen keine Hindernisse kennen. Und alle Hindernisse reißen wir nieder. Schlagen tot. Rotten aus. Weil wir fürchten, kostbare Zeit zu verlieren."* (81) Unterworfen wird am Ende der Tod selbst. Gibt der Alte dem Leben das Leben, so gibt der Feiste dem Tod den Tod (88). Der neue Tod ist also nicht der Tod selber, sondern genauer: der hypertrophe Versuch, den Tod auszuschließen. Er entspringt nicht der Natur, sondern der Produktion, die sich einmal von ihm abgrenzte. Das hat zur Folge, daß die unendliche Erweiterung der Schrankenwelt über alle Schranken hinaus sich selbst als Tod erweist: als der menschliche Tod.

Damit zieht aber der Tod umgekehrt in das soziale Leben ein. So wie in der 'Straßenecke' sich die Justiz in die (Lynch)-Moral verflüssigte, bestimmt nun der Tod den Bereich der Produktion. Alle Produktion wird Todesproduktion. Der Feiste Tod kennt sich aus: *"Meine Freunde: ihr habt mich gemäset. Ihr habt mich gewaltig gemacht. Ihr habt mich angekleidet nach eurem Willen. Meine Faust ist fest und mein Nacken gedunsen. Ihr habt mich an den Hebel eurer Maschinen gestellt. Ihr habt mich zum Herrn in den unterirdischen Gängen und in den Bezirken der Luft gemacht. Das Kommando über eure Kriegsgeräte liegt bei mir. In den Arsenalen der Sprengstoffe und Gase befehle ich. Den Giftschrak der Menschheit verwalte ich. Ich bin euer Tod. Ich bin der zivilisierte Tod. Ich bin wie ihr mich wollt."* (82) So okkupiert er, was zuvor Raum unendlicher

Metamorphosen, Verwandlungen, Verflüssigungen war: Himmel, Erde, Wasser sind auch sein Revier, aber nun werden sie zu Objekten der Ausbeutung; sie werden in Dienst genommen. Wo aber die Produktion alle Grenzen kassiert, wird die Produktion des Todes ohne Maß. Das ist Jahnn insbesondere an der Chemie aufgegangen, in der er noch die Gaswolken des Ersten Weltkrieges riecht und bereits das Zyklon B und die Blausäureschwaden des Zweiten wittert: *"Die Möglichkeiten sind gewachsen. Ein Zauberwort: Chemie. Es rollt ein Stein, der zur Lawine wächst. Im Augenblick schon donnert es um diese Erde. Man hat sehr viel gebraut, das, fließt es aus, die reichste Ernte gibt, die je in kurzer Zeit den Todessensen fiel. Ich sage Worte. Ihr Gewicht wird erst in Zukunft ganz zu fassen sein. An Leichenhaufen, wo die Stückzahl Mensch nach Zehnmillionen abgerechnet wird."* (94)

Was hier in den angewandten Wissenschaften west, sieht Jahnn nun überall am Werk: in der Wirtschaft, in der Philosophie, in der Kulturindustrie, in der Fortschrittsideologie: eine unendliche Produktion, die zugleich ununterbrochen anhäuft und ununterbrochen vorenthält. Bei gefüllten Scheunen wird gehungert, trotz Medizin nicht kuriert, und was als sozialer Wohnungsbau daherkommt, entpuppt sich als Sterben auf Raten. Ist der moderne Tod ein Teil der kühlen Kalkulation technischer Leistungen, dann wird umgekehrt die Kalkulation zum Wesen des Todes. Der Alte Tod: *"Nicht mehr gebiert/ wie in brünstiger Muschel der Schmerz/ schimmernde Perlen: meine Nähe./ Nein. Es wird/ unter Gottes gleichmütigem Antlitz/ das Leben eingestrichen/ wie ein unwillig gewährtes Darlehn./ Plötzlich. Maschinell. Ungemahnt. Sachlich."* (86f.)

Dieses Verhältnis zur Welt als zu Dienstmann und Kontoführung kehrt symptomatisch in der Sprache wieder. Der Feiste Tod verwendet nicht mehr Vers und Metapher oder die kühne Substituierung und Kombinatorik von Naturbildern, die der Alte im Munde führt; er spricht Klartext und Prosa. Wo er dennoch ein Bild benützt, ist es längst anachronistisch in grotesken Gegensatz zur Realität geraten: Wo die Chemie regiert, ist es absurd, noch davon zu sprechen, hier würde eine "Ernte" (94) eingefahren. So hatte schon Karl Kraus in den Feuilletons und Phrasen der Wiener Presse an den falschen Metaphern den Ungeist satirisch herauspräpariert. Statt der pathetischen Gestik und Rhetorik des Alten Todes herrscht beim Feisten professorale Belehrung. Wird aber die Sprache um jedes magische Relikt gebracht, bleibt ihr als einzige Funktion tendenziell nur die pure Botschaft, und die heißt im letzten, das erkannten schon die Autoren der 'Dialektik der Aufklärung', Befehl. Der aufgeklärte Sprechakt *per se* ist das Kommando, der Adressat wird zum Befehlsempfänger und die soziale Praxis systematisch gewalttätig. Dafür steht die achte Szene ein, in der der Feiste Tod dem Alten seine Kraft demonstriert: Er läßt als eine Art militärischer Machthaber einen Zug von Arbeitslosen niedermachen, die das Recht auf Luft und Wärme, Brot und Wasser einklagen. Was denn daran so neu sei, fragt der Alte, und der Feiste antwortet: *"Bemerkenswert an diesem kleinen*

*Ausschnitt gegenwärtigen Geschehens ist die Ordnung, wie hier Tod gegeben wird. Das blutbespritzte Schreckbild eines Tyrannen ist abgeschafft. Das Schicksal hat nicht mehr den Namen eines Menschen, es heißt System.*" (93) Was Jahnns vorführt, das ist die Ablösung eines Todes, der metamorphotisch, metaphorisch, pathetisch und zeremoniell vorgestellt ist, durch einen Tod, der sich systematisch, buchstäblich, kühl und metastatisch ausbreitet.

Freilich, die Eigenschaft, unbeherrschbar zu sein, verliert er dadurch nicht. "*Ich bin der Menschen eigner Tod. Ihr Untertan bin ich damit beileibe nicht.*" (100) "Der Tod läßt sich nicht besiegen; wo versucht wird, ihn abzuschaffen, tötet er das Leben"<sup>441</sup>, konstatiert nicht nur die konservative Revolution, wie Michael Walitschke in seiner exuberanten Arbeit argwöhnt<sup>442</sup>, sondern vor nicht allzu langer Zeit äquivok Jean Baudrillard<sup>443</sup>, Christoph Wulf und Dietmar Kamper. Wo Kultur auf Selbstkontrolle angelegt sei, produziere sie immer zugleich konstraintentionale Effekte, die den Gang der Dinge unterminierten. "Dieses Ungewollte interveniert, und zwar um so heftiger, je entschiedener es ausgeschlossen wird."<sup>444</sup> Das Ungewollte ist in Jahnns Todestanz der Tod selbst. Er tanzt um so nachhaltiger da aus der Reihe, wo er zu gehorchen scheint.

An dieser Konfrontation der beiden Tode und der wahrhaft ingeniosen Einbettung, die ihr vorgeschaltet wird, hat Jahnns 'Neuer Lübecker Totentanz' sicher sein bestes. Was nun folgt, ist eine unglückliche und schließlich verfehlt Fortführung mit dem Ziel, den alten Knochenmann mit dem neuen *technicus mortis* auszusöhnen.

Dafür läßt Jahnns die beiden Tode zunächst vor dem als 'Prinz' auftretenden Schöpfer der Welt und Bewahrer der Ordnung vorsprechen, um mit ihm die neue Sachlage des doppelten Todes ausdiskutieren. Das Gespräch endet offen: Unlösbar für den höchsten Herrn bleibt die Frage, ob der neue Tod, den er nicht kennt und nicht in seinem Plan hat, nun aus dem Schöpfungsganzen herausfällt oder ihn verändert fortschreibt. Die Entscheidung darüber wird ausgesetzt. Der Prinz zieht sich enerviert von einer Welt zurück, die sich verselbständigt und ihn, wie es heißt, förmlich fortgebetet (101) hat. Für einen obersten Theokraten ist nichts mehr zu tun. "*Ich will von euch gehen. Dieser Ort ist faul von Wechselreden. Ist nicht leer genug für mich*" (102), sind seine abschließenden Worte. Möglich, auch hier und nochmals einen Reflex Jahnns auf die Ausgangslage des 20. Jahrhunderts zu sehen: Gott ist nicht tot, aber er ist auch nicht mehr der Garant von Ordnung noch Sender von Antworten (vgl. auch 102ff.). Er ist nurmehr die Leerstelle in

---

<sup>441</sup> Christoph Wulf, Körper und Tod. In: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hrsg.), Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M.1982, S.267

<sup>442</sup> Michael Walitschke, Hans Henny Jahnns Neuer Lübecker Totentanz. S.232f.

<sup>443</sup> Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod. München 1982, bes.S.193ff.

<sup>444</sup> Dietmar Kamper, Tod des Körpers - Leben der Sprache. Über die Intervention des Imaginären im Zivilisationsprozeß. In: Gunter Gebauer u.a. (Hg.), Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung. Reinbek bei Hamburg 1989, S.51

einer Welt, die im Vollbesitz ihrer eigenen Kräfte ohne ihn auskommt. Er besetzt eine Transzendenz ohne Ort und ohne Namen. Der oberste Platz in diesem Weltgebäude ist verlassen.

So sind die beiden Tode an die Welt verwiesen; sie kehren zur Erde zurück, um nun gemeinsam ein neues Todesgesetz zu kreieren. Man entschließt sich, wie Michael Walitschke zu Recht formuliert, zu einem "gentleman's agreement"<sup>445</sup> und einigt sich darauf, zukünftig das Kommen und Gehen der Geschlechter zum leitenden und geleitenden Gesetz des Todes zu erklären. Die Generationenfolge tritt an, man weiß nicht wie, die Aporien, in die da in der Moderne das Verhältnis des Menschen zum Tod geraten ist, zu lösen.

Das zu exemplifizieren ist der Sinn der auf der Erde spielenden menschlichen Binnenhandlung von 'Mutter' und 'Sohn'. Sie skizziert den Reifungsprozeß des Heranwachsenden, der zunächst in symbiotischer Beziehung zur Mutter vorgeführt wird - Jahnns arrangiert die Figurengruppe als Pietá und kennzeichnet das Geschehen recht unbekümmert als eines in der Nachfolge Christi -, aus der ihn dann die aufbrechenden Selbstverausgabungswünsche und -ängste der Pubertät herausbrechen. Über eine homoerotisch konzipierte Freundschaft führt ihn die Fahrt schließlich in den Hafen des heterosexuellen Glücks, das keine Worte mehr braucht und als fester Dom die sakrale Erfüllung seines Lebensweges beschließt. *"Es ist alles gesagt. Meine verirrte Seele hat an eine heilsame Stätte zurückgefunden. Als ob ein Dom mit vielen starken Säulen als Heiligtum für meine Gefühle errichtet worden wäre, so schwingt in mir eine verlangende Ruhe."* (110) Deutlich, daß Jahnns hier seine Ugrinischen Zeichen des Erhabenen auf die Erotik anwendet.

Umgekehrt komplementär ist das Schicksal der Mutter gezeichnet. Sie hat den Kredit einzulösen, den sie auf die Geburt des Sohnes eingegangen ist. Wo der Nachkomme sich zur Zeugung anschickt, muß sie abtreten. Das ist das Gesetz. "Die Zeugenden", so formuliert Bataille analog, "überleben die Geburt derer, die sie zeugen, aber ihr Leben ist nur Aufschub. Eine Frist wird gewährt, in Wirklichkeit zum Teil vorgesehen für die Hilfeleistung gegenüber den Neugeborenen; aber das Erscheinen dieser Neuankömmlinge bürgt für das Verschwinden der Vorgänger. Wenn die Fortpflanzung der geschlechtlichen Wesen nicht den unmittelbaren Tod herbeiführt, so führt sie ihn doch auf lange Sicht herbei."<sup>446</sup> Genauer ist die Erdenhandlung in Jahnns neuem 'Totentanz' kaum zu fassen: Die 'Frist' der Mutter ist abgelaufen, wo der Sohn versorgt ist und sich nun selbst zur Zeugung anschickt.

---

<sup>445</sup> Michael Walitschke, Hans Henny Jahnns Neuer Lübecker Totentanz. S.349

<sup>446</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.98

So weit, so schlecht. Denn Jahn, der offensichtlich nicht nur die Stärken, sondern auch die Schwächen der Batailleschen Theorie teilt, unterstellt mit diesem Konzept Erotik und Tod biologischen Gesetzen; er ordnet das menschliche Leben dem Kreislaufmodell der Erhaltung und der Generationenkette unter - ein Modell, gegen das aufzubegehren die ganze 'Niederschrift' bestimmen wird. Die Figur der Überschreitung, deren Verhinderung zunächst kritisch thematisiert worden war, wird nun vom dramatischen Konzept selbst für überflüssig erklärt; Überschwangserotik und Todesproblematik werden hinfällig, wo unterm metaphysischen Blick doch nur die Einordnung ins Gesetz zählt, so oder so. Der Stein des Anstoßes - die Transgression - ist eskamotiert; sie spielt im 'Totentanz' denn auch keine Rolle. Statt dessen: Kreislauf, Familie, Dom, Sprachverzicht und die einzige Wahl, sich im Suizid "*verloren zu geben oder sich zum Dasein zu bequemen*" (107). Das Stück endet mit Blumen und im Sonnemonat Mai samt Glockenklang und 'Heilig ist der Tag' von Samuel Scheidt. Wenn irgendwo erkennbar wird, wie harmlos-affirmativ ein den Ugrinischen Leitideen wirklich adäquates, kultisches Fest- ja Krippenspiel ausgesehen hätte, das Finale des 'Totentanzes' macht es deutlich.

Dennoch, so wenig überzeugend das Stück ausklingt, so wenig ist das Finale repräsentativ. Daß man sich in den Gang der Dinge zu schicken habe, wird man nicht ernsthaft als Tenor des Jahnnschen Œuvres ausgeben können. So versucht zwar Michael Walitschke mit geradezu inquisitorischem Eifer, das Festspiel zum Paradigma eines ideologisch höchst problematischen Gesamtwerkes zu stilisieren, um doch immer wieder die Ausnahmestellung gerade in Hinsicht auf das zentrale Ideologem der Geschlechterfolge konstatieren zu müssen.<sup>447</sup> Wo seine Analyse versucht, an anderen Dramen die Ausnahme als Regel auszugeben, muß sie denn auch grobe Verzeichnungen zu Hilfe nehmen.<sup>448</sup> Nein, ein großangelegter und ingenieuser Entwurf, eine poetische Diagnose des modernen Todes auf dem Hintergrund einer metamorphotischen und

---

<sup>447</sup> S.XVII bezeichnet Walitschke den 'Neuen Lübecker Totentanz' als "Schlüsselwerk", S.370 als "exemplarisch", S.421 als "zentralen Text", S.445 als "leider auch repräsentativ für das gesamte Œuvre". Dagegen ist ihm der Text auf S.57 "eine merkwürdige Ausnahme", die (S.275) nur als "Anpassung an den Wunsch der Auftraggeber" zu erklären ist; S.448 wird die Sonderstellung in der Mittelalter- und Barockrezeption innerhalb des Gesamtwerkes herausgestellt; S.457 wird hervorgehoben, daß andernorts Jahn "zumindest" - Gott sei's gedankt - "Empörung gegen die Mängel der Schöpfung" artikuliert habe, was im 'Totentanz' nicht der Fall sei. Resümee: "Im Kontext von Jahnns Werkgeschichte ist dieser Vorgang einmalig." (257) Wie nun? -

<sup>448</sup> Zumindest ein Beispiel für eine frappante und signifikante Fehlinterpretation sei gegeben, für mehr ist leider nicht Platz: S.446-450 versucht Walitschke, Jahn sein mißbratenes Frauenbild aufzurechnen und führt als Beleg eine Replik aus der 'Medea' an (DI,643f.). Es handelt sich um Jasons Beschreibung des Todes der Kreusa, durch die Jahn, so Walitschke, "die Frau" als "Dreckbeutel" (450) diskreditiere. Nun ist es hier, wie gezeigt, aber so, daß Medea mit dem Mord an Kreusa Jason mit seinem eigenen, ausschließenden, verwerfenden, Reziprozität verweigernden und damit tendenziell 'mörderischen' Verhalten konfrontiert; und eine Liebe einfordert, die die verwandelnde und erniedrigende, erschreckende und abstoßende Macht naturhafter Veränderungen - des Todes, des Alters - mit einbezieht und reversibel macht. Beschworen wird mithin die alles übersteigende und verkehrende Erotik. Die aber ist kein sadistischer Ausschlußakt, sondern dessen Gegenteil. - Und von Frauen als von "Dreckbeuteln" sollte nicht einmal in kritischer Intention geredet werden.

unbeherrschbaren Natur zu skizzieren, mündet nicht, sondern flieht in ein biologisches Modell, das sicher nur schwer ertragbar, aber auf keinen Fall übertragbar ist. Das Finale markiert die Gefahr, in die die Transgressionsästhetik gerät, wenn sie sich mit vorgegebenen Bedingungen ins Einverständnis setzen will. Wo Aufträge zu erfüllen versucht werden, dankt sie ab.

## 7

Ein Ausnahmewerk in der zwar formal ausgesprochen disparaten, in sich aber durchaus mit innerer Logik sich fortschreibenden Reihe der dramatischen Arbeiten Jahnns ist das 1933 in Zürich entstandene Stück *'Armut, Reichtum, Mensch und Tier'* (DII,119-215; Bühnenskript 1934, Buchpublikation 1948). Das wird bereits am Titel deutlich. Denn unter den zumeist konventionellen, bisweilen programmatischen, bisweilen kryptisch-rätselhaften Überschriften, die Jahnns seinen Werken gab, ist der der *'Armut'* sicher der schillerndste und vieldeutigste. Hinlänglich bekannt und gern vermerkt ist der ungewöhnliche Umstand, daß die jeweils ersten Buchstaben jedes der fünf Titelworte zusammengenommen deren erstes duplizieren: ARMUT. Als Jahnns sich dieses zunächst wohl zufälligen Umstandes bewußt wurde, notierte er den Titel denn auch nicht mehr in der üblichen Schreib- und Leserichtung von links nach rechts, sondern von oben nach unten. Auf dem Kuvert, in dem sich im Hamburger Nachlaß das Umbruchexemplar der korrigierten Druckfassung befindet, setzt er die fünf Titelworte vertikal untereinander; ein Leerzeichen nach dem je ersten Buchstaben markiert das Akrostichon deutlich:

A rmut  
R eichtum  
M ensch  
U nd  
T ier.<sup>449</sup>

Es wäre möglich, in dieser Notation zunächst einen Hinweis auf die Poetizität des Titels angezeigt zu sehen, verweist sie durch das Buchstabenspiel doch deutlich auf die Sprachlichkeit der Überschrift und erfüllt Jakobsons Bestimmung der poetischen Funktion: Sie trete da hervor, wo das Was der Botschaft hinter das Wie der spürbaren Zeichen zurücktrete. Entscheidender aber ist wohl, daß auf diese Weise das zentrale Thema des Werkes höchst markant exponiert wird. Das Drama ist auf die Armut ausgerichtet wie der Kompaß auf den Nordpol. Die Anziehung geht von der Besitzlosigkeit aus (von der Absenz, dem Verlust oder Verzicht auf Reichtümer). Ihm korrespondiert der Südpol 'Tier', das in der Jahnnschen Vermessung der Moderne ja stets als arm, insbesondere als rechtlich arm verstanden wird. So ist der Rahmen die

---

<sup>449</sup> Siehe den Überlieferungsbericht von Uwe Schweikert in DII,1162

umfassende Besitzlosigkeit, in den der Mensch und sein Reichtum eingeschlossen ist; die Partikularität der Güteranhäufung ist wie mit einer Klammer von dem größeren Rahmen des Nicht-Habens eingefaßt.

Daß es hier nun tatsächlich um eine Art Vermessung geht und der Titel die *rosa nautica* des Stückes vorstellt, ergibt sich nicht nur aus der gekreuzten Schreibweise des Wortes ARMUT, insofern es von links nach rechts und von oben nach unten zugleich notiert ist, sondern wird noch evident, wenn man beide im Druck verwendeten Titelschreibweisen - die horizontale und die vertikale - überblendet. Ich greife dafür auf die erste Titelfassung der 'Armut' zurück, die später zugunsten des Akrostichons fallengelassen wurde:

	Armut und Reichtum	
Armut und Reichtum	Mensch und Tier.	Mensch und Tier

Diese Kreuzesform zeigt nochmals sehr schön, wie um den inneren und kleineren Kreis einer menschlichen Welt mit ihrem Wunsch zur Akkumulation sich der größere des Tieres oder der Natur mit der Enteignung schließt. Zugleich wird natürlich auch durch die vier Begriffe, die Jahnn verwendet, das Himmelkreuz auf der semantischen Ebene wiederholt: je zwei stehen zueinander in Opposition und markieren die äußersten Pole, zwischen denen sich das Geschehen abspielen wird. Die Welt der lebenden Wesen - Mensch und Tier - werden in ihrem Verhältnis zur Welt der Dinge gezeigt, die besessen oder nicht besessen sein können. Dann stellt sich der Titel schlicht so dar:

	Armut	
Mensch	und	Tier
	Reichtum.	

Diese kleine Ausdeutung des Titels als Symbol des Himmelskreuzes läßt sich durch einen längeren textexternen Umweg unterstützen. Denn zwischen der ersten Handschrift der 'Armut' und ihrer endgültigen Reinschrift verfaßt Jahnn seinen großen Essay über die 'Germanischen Rundbauten'. Bei dem Versuch, eine Erklärung für die massiven Rundtürme dänischer Kirchenbauten zu finden, spielen die Sonnen- und Radkreuze, die er auf Bornholm untersuchte und abzeichnete, eine entscheidende argumentative Rolle. Denn in diesen Kreuzen sieht Jahnn einen Hinweis auf vorchristliche Sonnenkulte; sie

stellen in seinen Augen "*die vier Richtungen der Welt, die die Sonne umspannt*" (SI,829), dar. Und er vermutet weiter, daß nun diese Kreuze als "*Vorlagen, Bauzeichen, Entwürfe*" (SI,861) zum symbolischen Grundriß der Türme verwendet worden seien. Apodiktisch resümiert er: "*Spirale, Sonnenrad, Himmelsrichtungskreuz halfen Tempel errichten.*" (SI,861) Bisweilen auch Dramen.

Jahnn findet die Form des vierpoligen Kreuzes aber nicht nur im Grundriß der Türme<sup>450</sup> wieder, in der Horizontalen, sondern auch in ihrem Aufbau, in der Vertikalen. Denn die Rundkirchen sind grundsätzlich zweigeschossig angelegt; jedes Geschoß besteht aus einem Raum. Diesen Räumen schreibt Jahnn kultische Bedeutung zu: der untere, nahezu lichtlos geschlossene habe einmal, so versucht er zu belegen, dem Fest der längsten Nacht und dem Mondkult gedient; der obere müsse folglich für das Fest des längsten Tages und den Sonnenkult genutzt worden sein. So zeichnet er erneut und wiederum durch die Opposition von zwei mal zwei Begriffen ein weiteres Kreuz in die Turmanlagen ein. Neben das vertikale von Norden, Süden, Osten und Westen tritt das horizontale von Sonne und Mond, Tag und Nacht. Mißt das erste den Raum aus, so das zweite die Zeit. Aber über die Kreuzesfigur verknüpft Jahnn sein Drama nicht nur mit der Architektur, sondern auch mit der Musik. Denn ein Jahr später kommt er im 'Bornholmer Tagebuch' erneut auf das Himmelsrichtungskreuz zu sprechen, nur diesmal in Zusammenhang mit dem Orgelbau: Es liege der inneren Organisation seiner Klangvorstellungen zugrunde. "*Ich habe in der Tat gedacht*", so trägt Jahnn am 28. November 1934 ein, "*daß eine Orgel nicht nur Welt, sondern auch Unterwelt besitzen müsse. Ja, ich habe das Meer an Klängen gespalten in die vier Weltrichtungen empfunden, in die Quadranten des Sonnenkreuzes, als Ausstrahlung der O-Zelle, als Bewegung nach allen Seiten, als Rational und irrational, als Positiv und negativ, als feminin und maskulin.*" (FIII,527) Deutlich wiederum die Nähe zum Titel der 'Armut': Nochmals handelt es sich um eine Vermessung der Welt, nochmals wird sie aus zwei mal zwei oppositionellen Begriffspaaren gebildet.

Und noch ein weiteres Mal kommt Jahnn im 'Bornholmer Tagebuch' auf die Bedeutung des heidnischen Kreuzes zu sprechen. Nun stellt er es in einen festlich-religiösen Zusammenhang. Denn das von ihm stets feierlich begangene und auch in den Romanen vielfach zelebrierte Julfest stattet er höchstselbst nicht nur mit drei mal zwölf Kerzen aus, sondern auch mit einem weiteren Rundkreuz: "*Auf dem Vorplatz hatte ich ein Haferkreuz angeschlagen, die vier Weltrichtungen, die vier Begriffe: Oberwelt, Unterwelt, Rational, Irrational. Das Positive und das Negative, unser Leben und unsere Träume jenseits aller Wesen.*" (FIII,534)

Damit ist die Bedeutung der Kreuzessymbolik beträchtlich angeschwollen. Verschlüsselt ist ein komplexes System von polaren Richtungspfeilen oder oppositionellen Begriffen,

---

<sup>450</sup> Daß sich im Wort 'Armut' anagrammatisch auch das Wort 'Turm' verbirgt, darauf hat Alexandra Munz den Verf. hingewiesen; daß sich auch der 'Traum' in der 'Armut' auffindet, trug Michael Bölker bei.

von deren Spannungsfeld die Welt umfaßt wird: Oben und unten, links und rechts, Nacht und Tag, Vernunft und Widervernunft, profane und dämonische Welt, Himmel und Hölle, Mann und Frau, Leben und Traum. Und in der Mitte die leere Stelle, in die sich - gemäß dem 'Neuen Lübecker Totentanz' und in Anspielung auf Hans Kaysers harmonikales System -, Gott zurückgezogen hat. Das Unternehmen einer Vermessung der Welt ist, man sieht es, nicht wenig vermessen.

Und immer noch nicht beendet. Denn in der Handschrift der 'Armut' findet sich eine weitere begriffliche Opposition, die mit dem Kreuzeszeichen in Verbindung zu bringen ist: die von Anfang und Ende. Denn Jahnn pflegte die Reinschrift seiner Werke bisweilen mit dem Datum seines Abschlusses zu unterzeichnen; Beispiele sind 'Das Holzschiff' oder eben die 'Armut' selbst. Und neben das Datum zeichnete er einen Kreis mit Kreuz, darüber das Wort "Finis". So wird die Überschrift des Norwegen-Dramas identisch mit der Unterschrift; der Beginn des Werkes ist mit seinem Ausgang verflochten wie das Leben mit dem Tod ("Finis").

Schließlich eine letzte Bedeutung, auf die im 'Armut'-Titel angespielt sein mag. Zwischen den Blättern der Handschrift seines Dramas hatte Jahnn nämlich ein vierblättriges Kleeblatt eingelegt, das sowohl durch die Zahl wie durch die Anordnung der Blütenblätter ebenfalls mit dem Kreuzeszeichen korrespondiert. Die Form des Kleeblattes verweist nun zum einen erneut auf die symbolische Anlage von Kultbauten, vermutet Jahnn doch im Aufsatz über die Rundbauten, daß etwa der ehemalige Dom Alt-Uppsala ursprünglich ein heidnisches Heiligtum gewesen und über der Kleeblattform errichtet worden sei (SI,854). Und Ende des Jahres 1933 wird er auf Kosten seines Förderers Walter Muschg eine Reise nach Marseille antreten und unter anderem die Kirche Sainte Croix in Montmajour besuchen. Im Notizheft merkt er an: "*Sehr interessant. Kleeblatt-Kapelle*"<sup>451</sup> und skizziert ihren Grundriß. Nochmals tritt der 'Armut'-Titel mit symbolischen Architektur-Grundrissen und mit Sakralität in Verbindung. Zum anderen verweist das Kleeblatt natürlich volkstümlich auf das Glück, das es bekanntlich zu bringen verspricht. Damit kann man dem Kreuz noch eine weitere Bedeutung zuschreiben: es wird zum Speichenrad der Fortuna - eine Allegorie, die in der elisabethanischen Tragödie topischen Charakter besitzt und Jahnn im Werk Christopher Marlowes kaum entgangen sein dürfte. Heil und Unheil, Aufstieg und Sturz bilden ein vorläufig letztes Kreuz; von der janusgesichtigen Fortuna wird es angetrieben.

Nach soviel Verweisungs- und Vermessungsspiel verwundert es kaum, daß Jahnn die sonnensymbolische Kreuzes- und Kompaßfigur mit ihren vier Himmelsrichtungen nicht nur im Stücktitel, im Grundriß kultischer Architektur und im Klangaufbau seiner Orgeln auffindet und anwendet, sondern auch der kompositorischen Anlage der 'Armut' als symbolisches Gesetz einschreibt. Es ist vieraktig angelegt. Jeder Akt besteht aus drei

---

<sup>451</sup> Hans Henny Jahnn, [Die Gespräche von Toulouse]. In: Jahnn-Blätter, Heft 1 (1993), S.19

Szenen. Die vier mal drei Szenen, die durchlaufend nummeriert sind, summieren sich zur Zwölf und verweisen auf Sonnenumlauf und Jahreszyklus. So zieht Jahn den Kreis um das Kreuz.

Die Zwölf wird im Drama motivisch weiter verarbeitet, tritt doch bereits als erste Figur des Stückes der Troll Yngve auf, in der Hand einen roten Kristall, der zum Zwölfflach geschliffen ist (125). Der Dodekaeder wird zum Symbol des ausgemessenen und ausgewogenen, "geschliffenen" Kosmos, als den Yngve ihn denn auch kurz vor Ende des Stückes auslegt. *"Diese Welt ist ausbalanciert mit Lust und Pein. Denn sie ist der Quell aller Vorstellungen, die vor der Schöpfung da waren. 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.* (Er zieht den roten Stein hervor) *Dodekaeder, Zwölfflach. Das sagen wir. Aber es ist ein umspannender Traum wie die Kugel der Sterne, Feuerwerk wie von millionengliedrigem Kometenfall, wie die gewundene und verästelte Blutbahn in uns."* (206; Hervorhbg.R.N.) So feiert sich die Architektur des Werkes formal, motivisch und explikativ selbst. Kein anderes Werk Jahnns ist derart durchgreifend von Zahlengesetzen symbolisch präformiert; kein anderes ist derart ausgewogen angelegt. In diese Figur wird nun durch die Handlung des Dramas der Mensch eingezeichnet: So erinnert es im Ganzen an die astrologischen Vermessungen des Menschen im Kreis der Tierzeichen, wie sie in den mikrokosmischen Figuren der frühen Neuzeit oder bei Leonardo festgehalten sind.<sup>452</sup> Ohne Zweifel, Jahnns 'Armut' träumt den Traum von der Einordnung des Menschen in den Rahmen der zwar widersprüchlich gespannten, aber doch prästabilierten Harmonie.

Wie stellt sich nun die Binnenhandlung des Dramas dar? Jahn lässt sie in der ersten Szene nicht in den Bezirken des Realen beginnen, sondern verlegt sie in eine vor- und nebenmenschliche Welt, die von Naturkräften regiert wird. Es treten auf der Troll Yngve als Beschützer der Tiere, Brönnemann als Geist des Wassers und der Selbstmörder Tunrider als Apologet des Vergehens (des Willens, des Körpers, des Begehrens); und sie lassen in ihren Repliken das Bild einer dem Menschen vorgegebenen, mythologisch belebten Naturwelt entstehen, die sich durch eine Art religiös-kreatürliche Solidarität zwischen den Geschöpfen und ihren halbgöttlichen Beschützern auszeichnet. Es ist die Welt der intimen Immanenz, die sie repräsentieren; eine Welt, die den Menschen nicht braucht und seine Eingriffe mit einer Art regungsloser Melancholie registriert. Zu ihnen tritt der schweigende Protagonist Manao Vinje, als dessen innere Stimmen die drei Figuren zu deuten sind; in ihm klingt die intime Immanenz der Welt noch nach. Ja, zu Beginn scheint er geradezu noch in ihr behaust. Denn zwar arbeitet er, baut an und auf,

---

<sup>452</sup> Vgl. Michel Leiris, Anmerkung zu zwei mikrokosmischen Figuren des 14. und 15. Jahrhunderts (1929). In: Michel Leiris, Das Auge des Ethnographen. S.267-275

aber er kennt offensichtlich die Scheidung von Fest und Arbeit, von Profanität und Sakralität noch nicht. *"Du hast dich nicht geschont"*, sagt Brönnemann zu ihm, *"und keine Feierstunden eingelegt. Dein Sonntag ist wie der Alltag gewesen. Feste hast du nicht geschmeckt."* (129) Manao ist noch in einer naturhaft ungeschiedenen Welt beheimatet, und deshalb ist er in der ersten Szene schlicht stumm wie ein Tier. Auch zur Sprache als dem Mittel der Weltbewältigung hat er noch nicht gefunden.

Aber diese intime Immanenz, so belehren ihn die drei Weisen, ist eine verlorene Immanenz. Das Stück spielt nicht über der Welt, vor der Zeit und jenseits der Geschichte, sondern steht bereits unter dem Zeichen des Menschen, der sie bearbeitet. Höchst komprimiert läßt Jahnn sie sein ganzes Arsenal von Naturepiphanien herbeizitieren, um doch nur Manao zu verstehen zu geben, daß diese Welt ihm, dem arbeitenden Menschen, verloren ist. Die Welt von Fell und Pferd, Stern und Kentaur, von glühendem Grund und gläserner Transparenz, die Verkettung von Leben und Tod, der Glaube an ein neues Titanengeschlecht existieren für den Menschen nur noch *ex negativo*: *"Du bist nicht weise und dauernd wie ein Sternenhimmel, daß du auf den Grund des Lebens blicken könntest, und die Trennungen von Geburt und Tod an ihren Enden verflöchtest. Du bist nicht der Nachfahre einer Sagenwelt, in der Hippokampen die Erde bestampfen; du bist nicht verwachsen durch den Sattel hindurch mit dem Rücken des Reittieres. Du träumst nur. Du wirst kein neues Geschlecht erzeugen, wie weit du auch mit deinen Gedanken schweifst. Du bist in des Menschen Gestalt gebannt. Du gehörst zu den deinen. Die Berge sind deine Heimat. Aber du bist kein Teil des glühenden Grundes; du bist losgelöst und gehst auf Füßen."* (129f.)

Folge: Die Zwischenweltler beauftragen den sprachlosen Helden, endlich die menschliche Welt einzurichten und sich als arbeitendes Wesen zu verstehen, das in Sozialität eingebettet ist und eine soziale Lebenswelt zu schaffen hat. Sie fordern die Herausbildung der Welt der Arbeit, der Familie, der Grenze, durch die sich der Mensch als Mensch konstituiert: *"Geh zu dir selbst und zu den Deinen! Gib dem Knecht die Arbeit, die ihm zukommt. Suche ein Weib, das an den Flanken der Kühe hocken kann und im Hause walten"* (130) - eine Forderung, die sich bezeichnenderweise mit den Ansprüchen deckt, denen Manao unten im Dorf als dem Ort der Normalität, des Gesetzes, der gesellschaftlichen Konventionen und Zwänge begegnet: *"Auf einen Hof gehört ein Weib, etwas Festes und Stetiges. Und Kinder."* (133)

Es ist natürlich abzusehen, daß Manaos Weg in die Welt nicht normal verläuft. Und auch der Grund ist leicht zu erkennen: Jahnn konzipiert seinen Protagonisten als Menschen, der zwar bereit ist, den gewöhnlichen Gang der Dinge zu befolgen, aber dennoch auf die Spuren aus der Welt intimer Immanenz nicht verzichten will. Die Welt der Arbeit ist ihm nicht das Ganze, sondern nur partikular; er produziert und handelt, aber er gibt der Welt zu verstehen, daß das Geld, der Äquivalententausch und die Anhäufung von Gütern ihm

nur ein neben- und untergeordnetes Unternehmen sind. Er relativiert die Welt der Arbeit, und das heißt: er sieht sie mit den Augen der Souveränität. Deshalb führt Jahn ihn als einen vor, dem der abstrakte Geldwert gleichgültig ist, der nicht haushalten kann, der seine Überschüsse an die Tiere verfüttert und der Natur taktil, nicht taktisch begegnet. An dem Beharren auf Souveränität wird er zu einer tragischen Figur. Was auf der Ebene harmonischer und harmonikaler Modelle sich als ausgewogene Spannung darstellen mag, wird im Bereich der gespaltenen Menschenwelt zur Tragödie.

Das wird noch an einem anderen Umstand deutlich. Denn Jahn hat das vierpolige Kreuzmodell auch auf die Personage des Dramas übertragen. Vier Protagonisten bestimmen die Handlung: Manao Vinje, Anna Frönning, Sofia Fuur und Gunvald Tosse. Den Gesetzen der Gesellschaft gemäß, deren Erfüllung von Manao gefordert wird, müsste der Hofbesitzer auf Brautsuche um Anna werben.<sup>453</sup> Denn der reiche Mann gehört zur reichen Frau. Annas Wunsch ist der Wunsch nach der Ausdehnung schlechthin: des Besitzes, der Macht und der Fruchtbarkeit. Auch sozial sind sie füreinander bestimmt: Als Grundbesitzer gehören beide zur feudalen Herrenklasse im dörflichen Sozialgefüge. Beide sind in der Gebirgswelt angesiedelt. Umgekehrt, aber doch ebenso vorgezeichnet, ist das Paar Gunvald-Sofia, stammen doch auch sie aus derselben sozialen Klasse, nämlich der der Mägde und Knechte. Beide sind arm, beide sind abhängig. Beide leben im Tal.

Aber Manao wählt nicht die reiche Anna, wie erwartet wird, sondern die arme Sofia - eine Entscheidung, die bestimmt ist von der Spur der intimen Welt, die beide verbindet. Denn an Sofia, so Manao, haften der Geruch von Pferd und Fell; Zeichen der kreatürlichen, verschwenderischen, melancholischen Solidarität mit der Natur, die in der Eröffnungsszene exponiert worden war. Dadurch gerät das ganze Gesellschaftsgefüge durcheinander. Ihre Verbindung durchbricht die Klassenschranken, stellt die Besitzverhältnisse in Frage und assoziiert die Sexualität der taktilen, sensitiven, unfruchtbaren Verbindung mit der Natur. Manaos heterogene Polung verstört das Gleichgewicht.

Das dann wiederherzustellen sich Anna und Gunvald anschicken. Sie versuchen den Regeln Geltung zu verschaffen und die gesellschaftlichen, sozialen und sexuellen Normen durchzusetzen. Sie tun das - darin ist Peter Kobbes Untersuchung beizupflichten -, indem sie Manaos abweichendes Verhalten: die verschwenderische Relativierung des Geldes und die taktile Intimität zum Tier, dämonisieren. Manao wird zum "Zauberer" und Verschwender, zum Herrn entlegenen Wissens und Fühlens erklärt, wie das Volk von Nantes Gilles de Rais zum Blaubart stilisierte. Die Legendenbildung remythisiert souveränes Verhalten, dessen nichtmythologische Grundlagen: der Wunsch nach

---

<sup>453</sup> Peter Kobbé hat in seiner Untersuchung über 'Mythos und Modernität' diese gesellschaftlich gesteuerten Zuordnungen luzide analysiert.

Verschwendung, die Sehnsucht nach intimer Naturnähe, nicht nur die 'Armut', sondern Jahnns ganzes Werk beschreibt. Die Stigmatisierung als Legende oder Mythos ist der Trick der Homogenität, zu diskreditieren und auszuschließen, was ihr nicht gleicht. Anna und Gunvald beherrschen dieses Spiel ausgezeichnet; sie zerbrechen durch die Mär von der ins Pferd gebannten, Manao bannenden Frau die naturnaive Gläubigkeit an die Selbstwirksamkeit sprachlos intimer Bejahung, die zwischen dem Hofbesitzer und Sofia besteht.

Zugleich aber treiben sie derart die beharrliche, souveräne Heterogenität Manaos überhaupt erst hervor; nur die Legende, hat Bataille zu Gilles de Rais angemerkt, sei in der Lage heraufzubeschwören, was "nicht auf die Grenzen der vertrauten Welt reduzierbar ist."<sup>454</sup> Sie spricht mit unangemessenen Mitteln vom Unangemessenen. Und es macht den Gang des Dramas aus, daß Manao zwar die Legendenbildung streicht, ohne doch die Option auf eine alterierte Beziehung zur Welt preiszugeben. Er entmischt Heterogenität und Souveränität von der Dämonisierung, mit der die Normalwelt die Unvereinbarkeit zugleich markiert und exkludiert; er führt sie zurück auf den Wunsch des Menschen, neben dem Reich der Arbeit das Reich der Sinne zu bewahren. Er ist ein Aufklärer der Souveränität. Zu Sofia: "*Warum hängst du den abergläubigen Reden nach? Ich liebe Tiere; und Pferde vor allem. [...] Gewiß könnte ich nicht sein wie ich bin, wenn mich die Gestalt, der Geruch, der Atem, das Samtfell nicht anrührten mit einer angenehmen Musik. Was Gunvald dir darüber gesagt hat, ist nicht falsch. Er hat nur anstelle meiner irdischen Fähigkeiten die unterweltlichen eines Unbekannten gesetzt.*" (184)

Damit hat sich aber auch Manao selbst erst das erschlossen, was nach der Herauslösung aus der intimen Immanenz sie bewahrt, ohne zu ihr zurückzukehren. Wurde von ihm gefordert, die menschliche Welt anzunehmen und auszufüllen, so wird ihm im Prozeß des Dramas *bewußt*, was zugleich mit heraufzieht. Derselbe Prozeß, in dem das Subjekt zum Bewußtsein kommt, treibt hervor, was über das Bewußtsein hinausgeht. Das ist nicht die rückkehrende Einordnung unter die Gesetze von Dom und Kreuz, sondern der Absprung von allen Gesetzen. Am Ende steht nicht das feste Korsett der ausbalancierten Ordnung, sondern der Satz ins Bodenlose, das um keine Ordnung mehr weiß. Deshalb knüpft Manaos entscheidende Replik an die Bilder souveränen Selbstverlustes an, die Johanna im 'Pastor' und die der Wanderer im 'Neuen Lübecker Totentanz' beschworen: Bilder des Sich-fortwerfens, des souveränen Sich-abstoßens, der Grund- und Zwecklosigkeit, Bilder sensueller Lüste, die dem Tier, der Pflanze, der Natur, der intimen Welt gelten. Diese Bilder kann Manao schließlich präzise lokalisieren: sie liegen jenseits der genitalen Sexualität, jenseits der Macht, jenseits der Akkumulation, der gesellschaftlichen Reproduktion und der sozialen Normen. "*Wir können uns dem*

---

<sup>454</sup> Georges Bataille, Gilles de Rais. S.15

*Ungewissen hingeben, wenn wir nur lebten, es ist ohne Gefahr. [...] Wir sind in dem Grundlosen so sicher wie überall" (DI,156), hatte Johanna gesagt. "Ich schleiche dem Reh nach, streichle sanfte Moose. Der atemstarke Hengst ist meine Freude" (DII,91), so der Wanderer im Lübecker Festspiel. Und nun Manao, der beide Repliken kollationiert: "Da wird irgendeine Fortsetzung sein. Ich bedaure Anna. Denn ich muß abschwärmen. Vielleicht wage ich mich ins Bodenlose. Ich bewundere die grenzenlose Macht der Fruchtbarkeit. Für mich ist die zwecklose Lust und Verschwendung ein reinerer Gedanke. Die Liebe, mit der wir uns an Klippen und Bäumen hinwerfen, einem Tierfell, dem Vergänglichen der Schönheit und Jugend, ist uns doch auch Milliarden Jahre lang vorgedacht worden. Wie soll ich sonst mein Verhältnis zu Sofia verstehen, den Nüsternruch, der an ihr war; der doch auch aus einer Seele kam?" (214)*

Der Durchgang durchs Himmelsrichtungskreuz von Lust und Schmerz, von Macht und Ohnmacht, von Armut und Reichtum, Mensch und Tier mündet nicht, wie der 'Neue Lübecker Totentanz', in die Einordnung, sondern in die Abschweifung; nicht ins Äquilibrium der Harmonie und der Harmonik, sondern in die Bodenlosigkeit der Verschwendung. Souverän ist die Abwendungsbewegung um nichts. Souverän ist das Subjekt, das sich selbst absetzt, "abschwärmt". Eine Lösung ohne Richtung, ein Subjekt ohne Pol.

## 8

Die '*Spur des dunklen Engels*' (entstanden 1948/49, publ. 1952, DII, 295-460) ist das erste der drei Nachkriegsdramen Jahnns und basiert in Figurenkonzeption und Handlungsablauf auf dem Alten Testament, 1.Buch Samuel,16 - 2.Buch Samuel,1. Jahnns hat den *dramatis personae* ihre alttestamentarischen Namen belassen, alternativ aber neutrale Doubles angeboten, um zu demonstrieren, daß es ihm nicht darum gegangen sei, "einen Abschnitt der jüdischen Geschichte darzustellen" (300). Gleichwohl ist der historische Stoff des Stückes keineswegs so zufällig und bedeutungslos, wie der Autor behauptet. Denn mit der alttestamentarischen Erzählung von Saul und David wählt Jahnns die entscheidende Epoche der Konsolidierung des israelitischen Großreiches. Historisch geht es um den Übergang von zuvor nur kurzzeitig geschlossener, fragiler und priesterlich-charismatisch hergestellter Stammesbündnisse zum Königtum unter der militärisch-politischen Leitung prophetisch ausgewählter Führer. Anders formuliert: Thema ist die Homogenisierung der disparaten Stämme zum Staat und die Ausdifferenzierung von Religion und Politik.

Repräsentant der alten, kirchlich gestifteten Einigung ist der Prophet Schmuel (Samuel) als dem früheren religiös-politischen Koordinator; für die politisch-imperative neue Herrschaft steht König Saul. Schmuel memoriert den Übergang, der die Vorgeschichte des Dramas bildet, präzise: "Man verlangte eine reinere Staatsform. Ein König schien

*damals tugendsamer als ein Priester.*" Und Jonathan, Sauls Sohn und amtierender Thronfolger, erwidert: *"Du gabst ihnen Saul."* (307f.) Saul, das ist das Konzept einer homogenen Gesellschaft, die sich von ihren religiösen Wurzeln gelöst hat.

Aber Sauls politische Herrschaft steckt in dem zeitlichen Ausschnitt, den sich Jahnns Drama wählt, schon in der Krise. Außenpolitisch weiß er sich nicht länger gegen die philistäischen Herrschaftsansprüche zur Wehr zu setzen, die in der Person Goliaths den jungen Staat herausfordern. Auch wirtschaftspolitisch gibt es Probleme, seit *"keine Fußstapfen mehr von Fett triefen."* (323) Und die landeseigenen Medien tun das ihre, um die gefährliche Lage weiter zuzuspitzen. Was Jahnns Drama inszeniert, ist also nicht das Bild einer homogenen Ordnung, sondern das Bild einer homogenen Ordnung, die zerfällt. In diesem Krisen Augenblick betritt David die Bühne und wird sofort als kommender König erkannt. Mit einer Art lyrisch-liturgischer Formel, die früher Saul als künftigen Herrscher bezeichnete (308) und die nun David gilt, eröffnet der Prophet Schmueel das Drama: *"Er ist hier vorübergegangen. Meine Augen haben ihn gesehen. Der Staub des Weges hat seine Füße mit mildem Grau bedeckt."* (305) David ist damit ausgezeichnet als der heterogene, weil prophetisch bestimmte Führer, der die Krise der homogenen Ordnung lösen soll.

Aber David ist bei Jahnns nun nicht schlicht der seherisch auserwählte neue Thronfolger, sondern er ist ein Thronfolger mit anderen Mitteln. Mit David soll in die zentrale Position gesellschaftlicher Koordination zwar wiederum ein Charismatiker eingesetzt werden, aber Jahnns schreibt dieses Charisma nun nicht seinen irgend politischen Fähigkeiten zu, sondern seinen künstlerischen. Damit wird natürlich ein Motiv aufgegriffen, das im alttestamentarischen angelegt ist: Aus dem Harfner, der vor Saul spielt, wird nun das *"Musikgenie"* (DII,1225) David. Und darin, in der *ästhetischen* Ausnahmestellung, sieht Jahnns den Anspruch auf *politische* Herrschaft begründet. Ein Künstler soll die Vereinheitlichung der Gesellschaft leisten. *"Davids Genie ist der Ausdruck höchster Legitimität"* (393), konzidiert Jonathan dezisionistisch. Jahnns selbst wird in einem Brief diesen Satz aufgreifen und als Programm seines Dramas auszeichnen: *"So wie ich in der 'Armut' die Verteidigungsrede für das Tier geschrieben habe, so stelle ich in der 'Spur des dunklen Engels' das Genie als das Maß des Menschen heraus. Das Genie ist der Mensch, den der freie Mensch lieben muß. 'Genie ist der Ausdruck höchster Legitimität.'"* (DII,1253)

Das ästhetische Genie soll die Vereinigung von Politik und Kunst nun deshalb leisten können, weil es dank seiner unvordenkbaren, undiskutierbaren und unableitbaren ästhetischen Fähigkeiten erotische Hingabe zu erzwingen vermag. Und diese erotische Hingabe soll das Vorbild sein, eine andere, verbindliche Intersubjektivität zu begründen. Die gesellschaftliche Krise zu lösen heißt also - das ist das Konzept der 'Spur' - den Künstler an die Macht zu bringen und mit der sensitiven, intersubjektiven, anarchischen,

affektiv befreienden und erotisch verbindenden Kraft der Kunst eine neue Sozialität zu installieren. Die homogene Ordnung wird heterogen aufgeladen.

Wie eine solche intime Intersubjektivität, die das Genie auslöst und gesellschaftliche Einigung schaffen soll, auszusehen hätte und bestimmbar wäre, wird nun an der homosexuellen Liebe zwischen Jonathan und David exemplifiziert, die Jahnn ebenfalls dem Alten Testament entnehmen konnte (2.Buch Samuel,1). Er stattet sie mit all den Merkmalen aus, die er ihr in den Vorgängerwerken und seit den frühen Schriften zugeschrieben hatte. Liebe bedeutet in der 'Spur' zuerst und erneut die radikale Relativierung, ja Verwerfung aller normalen Formen sozialer Beziehungen und nüchternen Kalkulierens. Jonathan prägt die schöne Sentenz: "*Die Eigenschaft der Liebe ist ihr völliges Mißverhältnis zur Vernunft und zum Anstand.*" (392) Dann meint sie eine Intersubjektivität, die als Verfallensein, als passive Auslieferung und Verfügung verstanden wird; wer ihr erliegt, wird "*von der inwendigen Gewalt eines anderen Menschen ergriffen*" (308). Jahnn läßt es sich nicht nehmen, dieses entmächtigende Verhältnis erneut mit dem Wunsch realer, körperlicher Gewalt zu kombinieren und die buchstäbliche Verletzung des parzellierten Ich zum höchsten Augenblick zu erklären. Nochmals Jonathan: "*Aber das Verlangen nach Zerfleischung, nach Schmerz, nach dem Unglück, dir nicht mehr entrinnen zu können, ist von allem Unausdrückbaren das Erhabenste.*" (320) Das impliziert ein asymmetrisches Verhältnis von hoch und niedrig, und so ist denn auch das Protagonistenpaar, analog dem Marlowe'schen 'Eduard', als das von Prinz und Schafhirt (320), Narr und König (356), Thronfolger und Räuberhauptmann (370) ausgezeichnet. Endlich meint diese Erotik den Vorgang einer fundamentalen Verkehrung der auch historisch-realen Machtverhältnisse. David, der schwache, sprachgehemmte, musikalische, soziale Outlaw ist der eigentlich Mächtige, Jonathan, der Königssohn, gibt die Macht auf. Deshalb der Satz des Saulsohnes: "*Ich will dir mein Recht abtreten, König zu werden*" (322) und der Wunsch: "*Ich möchte dich erhöhen*" (322). So führt die Erotik, die dem charismatischen, ästhetischen Genius eigen ist, zu einer Alteration, die die Herrschaftsverhältnisse auf den Kopf stellt, ein wahres *deposuit potentes*. Die Oppositionen von oben und unten, arm und reich, mächtig und ohnmächtig werden reversibel. David über die erste Liebesnacht mit Jonathan: "*Dieses Verschenkens Überschwang hat uns beide verändert. Du bist zum Narren meiner Musik geworden [...], und ich verspüre die Neigung, meine Rolle als König zu spielen*" (356).

Wie eine solche ästhetisch begründete, erotische Intersubjektivität politisch wirksam werden könnte, scheint Jahnn nicht ohne eine gewisse Skurrilität an seiner Version des Kampfes von David und Goliath vorführen zu wollen. Denn die kriegerische Auseinandersetzung aus dem Alten Testament wird hier zu einem erotischen Duell, in

dem David durch einen verführerischen Tanz - eine Art Tanz der Sieben Schleier - den Philister in die Knie zur Anbetung zwingt, um dann den Ergriffenen listig mit einem Bleiblock zu töten. Erotik und Kunst verbünden sich, um außenpolitische Schwierigkeiten unkonventionell zu lösen.

Zeigt sich an der Szene die Fragwürdigkeit, mit der Jahn das Buch Samuel liest und dramatisch auslegt, so macht sie zugleich klar, was als dramatischer Konflikt der 'Spur' verstanden werden soll: Daß der Genius David zwar politische Aufgaben zu bewältigen vermag, daß er aber dafür seine künstlerisch-erotischen Fähigkeiten dem gesellschaftlichen Interesse zu subordinieren hat. Das verformt die genialischen Anlage. Wo sie Zwecken unterworfen wird, verliert sie ihre selbstzweckhafte, absichtlose, reine Souveränität. So hier die Erotik: David setzt sie politisch ein, und darüber transformiert sie sich in Prostitution.

Ebenso die Kunst. Denn zwar verwirklicht das Drama, worauf anfangs der Wunsch ging: Am Ende wird David als der zweifelsfrei "Beste" (309;393) zum Staatsoberhaupt gemacht. Zugleich aber muß er konstatieren, daß die Kunst ihre Souveränität da verliert, wo sie zur Staatskunst wird und gezwungen ist, "*das politische Spiel*" (371) zu spielen und sich "*in die Entartung der politischen Krämerei*" (334) zu begeben. Kunst besteht nur in der Zwischenzeit des Interregnums, zwischen dem Ende der Ära Saul und dem Beginn der Herrschaft Davids, im Zwischenraum zwischen Exil und Heimat, im Zwischenbereich zwischen Loyalität und Anarchie, in der Grauzone unerfüllter und unerfüllbarer Wünsche und Unordnungen. Ins Staatsgeschäft integriert, verliert die ästhetisch-erotische Genialität, so das Fazit des Stückes, eben das, was sie spezifisch auszeichnete: ihre Entzogenheit, Ungreifbarkeit (319) und Unverfügbarkeit; ihre affektive Macht; ihre subproletarische, kreatürliche Revolte; ihre Beziehung zum zwanghaft Verdrängten und ihre Unvereinbarkeit mit Gebet, Gesetz und Wissenschaft (422); ihren geheimen "*Wunsch nach Aufruhr, Kopffjagd, Sittenerbrechen*" (422), ihre "*Anarchie*" (344). Durch den Genius findet in der 'Spur' nicht die homogene Ordnung zu den kollektiven Perturbanzen des Festes zurück, wie einmal Roger Caillois und das 'Collège' hofften, vielmehr, so der Nachkriegsbefund Jahnns, verwandelt sich die Kunst in ein Mittel und Medium der Homogenisierung selbst. Sie wird klassisch. Der affirmative Charakter homogener Ordnungen ist mächtig genug, produktiv zur Stabilisierung zu verwenden, was einmal Sprengmittel war, die Ordnungen zu verkehren. Wie die Erotik in Staatsdiensten Prostitution, so wird die Kunst in der ausdifferenzierten Gesellschaft zur harmlosen Veranstaltung. David beim Machtantritt: "*Ab heute ist meine Kunst keine revolutionäre Kunst mehr. Sie ist auch nicht mehr zu streng, zu undurchschaubar, zu expansiv, zu mißtönend, gesanglos und polyphon. Sie ist auch nicht mehr zu jonathan-sinnlich, zu sinnlich schlechthin, zu demoralisierend, zu theologastisch, zu volksfremd. Sie hat alle Eigenschaften verloren. Sie ist klassisch geworden.*" (458) Hatte die 'Straßenecke'

die Blockierung und Bestrafung der Lust durch die Normalmoral und der 'Neue Lübecker Totentanz' die Abschaffung des Todes zum Thema, so die 'Spur' die Transformation der anarchisch-heterogenen, genialisch-erotischen Kunst durch die Politik. Deshalb wird hier auch nicht mehr der unlösliche und aggressive Generationenkonflikt vorgeführt, der etwa im 'Arzt' oder im 'Gestohlenen Gott' Teil des Überschreitungsunternehmens war, sondern, wie Erwin Jäger klargestellt hat, "die Integration der Jugendlichen in die Welt der Erwachsenen aufgezeigt."<sup>455</sup> Die 'Spur' ist die desillusionierte Zurücknahme nicht nur der Ugrinischen Resakralisierung, sondern darüber hinaus der revoltierenden Heterogenisierung des Lebens durch die Kunst. Wo sie sich als Lösungsmittel der Homogenisierung anbietet, verändert sie nicht die Sozialität, sondern bezahlt mit sich selbst. Die kultische Kunst wird zur Kulturpolitik.

## 9

Liest man die 'Spur des dunklen Engels' als den Konflikt zwischen heterogener (genialischer, erotischer) Kunst und homogenisierender Gesellschaft, dann ist die Tragödie 'Thomas Chatterton' (1953/64; DII,605-705) leicht als Fortschreibung dieser dramatischen Konstellation erkennbar. Denn wieder geht es um das Scheitern des ästhetischen Absolutheitsanspruchs, und wieder wird dieses Scheitern der gesellschaftlichen Ordnung - nun in der Gestalt des merkantilen England am Ende des 18. Jahrhunderts - angelastet. Anders ist nur die Art des Scheiterns, und anders ist die Weise, auf das Scheitern zu reagieren. Während David in der 'Spur' den ästhetischen Anspruch aufgibt und der politischen Mission förmlich opfert, beharrt Chatterton auf seiner individuellen, poetischen Revolte; während der alttestamentarische Held die Übermächtigung der Gesellschaft als Homogenisierung der Kunst reflektiert, erfährt der Verfasser der Rowley-Papers sie als eine fundamentale existentielle Entwendung, der er nurmehr mit dem Selbstopfer: der endgültigen Aufgabe von Kunst und Leben zu opponieren vermag. Nur der Stolz der radikalen Selbstpreisgabe schlägt einen Funken Souveränität aus einem Leben, dem die Souveränität ausgetrieben ist.

Daß Thomas Chatterton neuerlich ein Abgesandter aus der Reihe derer ist, die in den Jahnschen Dramen zu einer alterierten Weltwahrnehmung prädisponiert sind, ist unschwer nachweisbar. Jahn läßt sich den historisch verbürgten Umstand nicht entgehen, demzufolge sein Held "*nur mühsam aus der Geburt zum Atmen erwacht*" (SII,1024) sein soll. Die Verkehrung von Leben und Tod ist ihm auf den Leib geschrieben: "*Du scheinst aus lauter Tod gemacht*" (611), sagt Sarah Chatterton zu ihrem Sohn. Diese Assoziation mit dem Tod ist die Assoziation mit dem, was mächtiger ist als die profane Lebenswelt; es ist die Assoziation mit einem Bereich, der das Leben umschließt und der Sinnbarmachung entzogen ist. Es ist ein gefährlicher Bereich, und Sarah Chatterton

---

<sup>455</sup> Erwin Jäger, Untergang im Untergrund. S.177

warn: *"Bedenke doch, Thomas, die Toten sind mächtiger als die Lebenden. Sie sind zahlreicher. Sie umgeben uns, und ihre Absichten kennen wir nicht."* (612) Das ist der Bereich, dem Thomas Chatterton qua Geburt offen steht. Er ist eine Art thanatologische Naturbegabung.

Die nur geweckt werden muß, um bewußt und das heißt: Kunst zu werden. Dafür hat Jahnn den Engel Aburiel ins Spiel gebracht. Er ist die sakrale Muse, die dem jungen Chatterton den Weg weist und ihn begleitet. Er ist der, der ihn aus den normalen Kontexten herauslöst und die Parameter verstellt. Nach dem ersten Treffen wird Sarah über ihren Sohn feststellen: *"Du bist verändert, Thomas. Du sprichst wie ein Mensch, den ich nicht kenne. Dein inwendiges Richtmaß ist verkehrt."* (615) Aburiel ist der personifizierte, ortlose, ohnmächtige und sozial bedeutungslose Wunsch, daß der alterierte Blick auf die Welt nicht untergehe; der Wunsch, daß das Wissen um das, was dem umhegten Gelände der Vernunft nicht zugänglich ist, nicht verloren sei. Ein Wissen, das dem Menschen zugehört, aber nicht den Gesetzen des Realen unterliegt. Deshalb ist Aburiel zugleich Begleiter und stammt doch aus dem Bezirk, den der späte Jahnn 'das Zwischenreich' nennt. Er ist der Bote, der *αγγελος* aus der liminalen Zone, in der die Lebenslogik verkehrt wird. Zu ihr hat die Kunst Zugang, und so belehrt Aburiel Chatterton, daß der wahre Blick auf die Welt der Blick auf die Toten ist: *"Es sind ihrer viele. [...] Die tote Stadt lebt. Von jetzt ab wirst du mit ungewöhnlichen Augen sehen. Schau auf das, was du denkst und empfindest, halte es für wahrer als alle Übereinkunft. Nimm deine Wirklichkeit und zeige sie der unwirklichen Welt der gefrorenen Geschäfte."* (637f.) Kurz, Jahnn interpretiert den historischen Chatterton als genialisch Veranlagten, der gewissermaßen das Medium einer violenten, exuberanten, phantastischen Verausgabung ist, der er in der Kunst zur Sprache verhelfen will. *"Ich bin zuweilen voll von - Einbildungen. Träume - Stoffmassen aller Reiche bedrängen mich, - ich reise umher, reite auf schönen Pferden, stürze durch Räume, die glitzern oder schwarz sind, werde gefoltert, selbst ergehe ich mich in Grausamkeiten. Irgendein feuriges Bedürfnis bringt mich dem Zerbersten nahe. Manchmal wuchert ein einziges Wort wie Unkraut in mir. Ich muß es niederschreiben, und alsbald belädt es sich mit Trauer oder Schwere - mit Leben."* (647) Das ist deutlich nochmals als Ausgangspunkt des Dramas, was in den frühen Werken als Lebensprogramm formuliert wurde: die violenten, verfemten, thanatophilen, verwirrenden, sprachfernen Affekte zu forcieren, um in der Dillusion des Subjekts die Erfahrung von Heterogenität freizusetzen. Daß allerdings Chatterton das schon nurmehr im Rahmen der Kunst verwirklichen zu können glaubt, beschreibt zugleich die Differenz zu den frühen Stücken. Die Hoffnung auf die lebensgeschichtlich verpflichtenden, sozial verbindenden, den ganzen Menschen beanspruchenden und verwandelnden Erfahrungen haben sich in die imaginären Weltenreisen der Kunst zurückgezogen.

Aber auch da sind sie nicht sicher aufgehoben, und das ist Thema des 'Chatterton' und unterscheidet das Drama von der 'Spur'. Zwar ist auch Chatterton wie David juvenil, genuin arm und entstammt der sozialen Peripherie. Aber während David seltsam unberührt von seiner gesellschaftlichen Extegration bleibt, von Jonathan finanziell unterstützt wird und nachts an seinen Fugen arbeitet, während er sich tagsüber als Räuberhauptmann betätigt, so ist Chatterton schlicht ein *pauper*, der sich im wörtlichen Sinne verdingen muß. In ganz anderem Maße gilt hier deshalb Jahnns Feststellung, daß "*den Hintergrund des tragischen Geschehens*" die "*verkehrte soziale Struktur des 18. Jahrhunderts*"<sup>456</sup> bildet.

Dieser historische Hintergrund, "*die soziale Komponente, die Umwelt*" (DII,1018), deren Beschreibung Jahn in außerordentlich umfänglicher Weise aus Edward Meyersteins Untersuchung 'A life of Thomas Chatterton' übernimmt<sup>457</sup>, erweist sich im Verlauf des Stückes als der eigentlich bestimmende Vordergrund. Denn Chatterton wird gezwungen, den Gang durch die Institutionen anzutreten. Auf ihn warten nicht, wie auf die anderen Jahnnschen Dramenfiguren, der Dom, die einsame Insel, das Schloß oder die Festung im Hochgebirge, sondern die Schule, die Kanzlei, der kapitalistische Markt und die politische Bühne Londons. Gegen die kombinierte Macht aus Armut, puritanischer Arbeitsmoral, sozialer Repression und politischem Konservatismus findet er keine Möglichkeit, seine transgressiven Phantasien unzensiert freisetzen zu können. Der Druck der homogenen Ordnung auf die Kunst ist, blickt man auf die Jahnnschen Dramen zurück, im 'Chatterton' extrem angestiegen. Was vormals die Grenze war, von der sich die Figuren rasch abstießen, das beherrscht nun das Geschehen. Chatterton findet nicht zu sich, wie es Aburiel gerne sähe, sondern reibt sich auf. Er nimmt ab.

Und das gilt nicht nur für seine äußere soziale und innere psychische Lage, sondern auch für seine Kunst. Chatterton muß mit seinem literarischen Werk auf den Markt, das seinem Wesen nach - als symbolische, ästhetische Verschwendung - den Gesetzen des Marktes widerspricht; er solle, wie es der gar nicht so gute Geist Aburiel ihm nahelegt, für Geld schreiben, er könne es schaffen, er müsse sich nur gut '*verwerten*' (vgl.638). So instrumentalisiert Thomas sein Talent und unterwirft es den Bedingungen von Angebot und Nachfrage. Er transformiert seine thanathologische Begabung. Aus einer Poetik im Schatten der Toten, zu der er aufgebrochen ist, wird eine fingierte Stadtgeschichte für die Haushistoriker Bristols. Nur als museale Veranstaltung ist seine Literatur gefragt, nur unter der Maske der Vergangenheit wird ihm die Schrift erlaubt. Kunst wird zur Selbstverleugnung; Chatterton muß sich als Toten fingieren, um als Lebender gehört zu

---

<sup>456</sup> Selbstanzeige des Dramas über dpa, 9.9.1954 [SUB Hamburg]

<sup>457</sup> Vgl. den Kommentarteil der Hamburger Ausgabe, der erstmals die Quelle aufgewiesen und ausführlich dokumentiert hat. (DII,1264ff.)

werden. Wo er Anspruch auf die Autorschaft seiner Ware erhebt, wird sie ihm abgesprochen.

Tragisch ist der 'Chatterton' aber nicht in dieser schlichten Merkantilisierung des Geistes - wenn auch schon schlimm genug -, sondern deshalb, weil es hier offensichtlich keine Alternative zum literarischen Markt gibt. Um die repressive Profanität kommt Chatterton nicht herum. Die exklusiven, gemeinschaftsstiftenden Eigenwelten, die Jahn seinen Protagonisten sonst ohne Umstände zugebilligt hatte, reduzieren sich im 'Chatterton' auf die geheimen Aufführungen des Spouting Clubs und bleiben Erzählung, ohne in die Handlung einzuwirken (651f.). Allein an dieser Episodisierung des sakral denotierten, ästhetischen Erfahrungsraums Bühne könnte gezeigt werden, wie stark sich die Gewichtung von Heterogenität und Homogenität im Jahnnschen Werk seit den frühen Zeiten verschoben hat. Denn der Bericht nimmt in der Ökonomie des Werkes exakt die Stelle ein, die im 'Pastor' das Gespräch über das Theater besetzt hielt. Was aber damals anzeigte, wie marginal, flüchtig und unbedeutend das konventionelle Drama im Vergleich zum kultischen ist - die Szene trieb wie ein Boot im Meer der Ausschweifungen -, so gilt das nun umgekehrt für das kultische Privattheater der Halbwüchsigen und Angestellten gegenüber den Zugriffen der homogenen Ordnung. Ugrino: nurmehr eine Art Off-Theater der unerfüllten Wünsche.

Das aber hat, zumindest im 'Chatterton', zur Folge, daß die Kunst nicht am Gegner wächst, sondern sukzessive zerfällt. Kultur ist, und das ist in diesem sehr distinguierten Drama der Artaudsche Unterton wie kaum sonst irgendwo bei Jahn, der Prozeß fortschreitender Vampirisierung des Geistes, eine von außen einfallende Entmächtigung und Entwertung. Wer auf der Souveränität der Kunst beharrt, findet nicht das Reich der reichen Worten, sondern wird zum Dokumentator seiner eigenen Entwendung. Kultur ist Diebstahl. Das beginnt bei den Vampiren Catcott, Barret und Burgum, setzt sich in London im Dienste politischer Agitation fort und mündet schrittweise über die auktoriale und politische Entwendung in die der Gleichnisse, Sätze und Worte selbst. Neben die Klagen, die Materialwut der drei apokalytischen Stadthistoriker nicht mehr befriedigen zu können, tritt denn auch zusehends die Feststellung Chattertons, sich über Anlaß, Autorschaft und Publikation auch der Sätze und Worte selber beraubt zu sehen. Schon William Smith gegenüber konstatiert er über ein Bild, das er im Gespräch verwendet: "*Dies Gleichnis - ich glaube, es ist verschwommen - es drückt nichts aus.*" (654) In London muß er sich von Cousine Ballance sagen lassen, er schreibe ins Leere, seine Mission sei als gescheitert zu betrachten. Und Polly gegenüber weiß Chatterton: "*Die Zeitschriften und Magazine veröden mein Hirn. Ich weiß kaum noch, was ich zu Papier bringe. Das Meiste muß ich zwei, drei Mal schreiben, weil mir die Formulierungen nicht mehr gelingen. Die Bilder, die mir einfallen, sind durchschnittlich. Ich wiederhole mich. Meine Gedanken sind unverändert klar; aber die rechten Worte stellen sich nicht ein. Ich bin in*

*einem Zustand, der mich beinahe verzweifeln läßt.*" (694) Am Ende steht als Dokument der Entwendung und als Revolte gegen sie der von Jahn in *in toto* zitierte Abschiedsbrief (704), der in den Selbstmord mündet, und den Jahn in seinem Kommentar zum 'Chatterton' folgendermaßen auslegt: *"Die Absage an alles; der Verzicht auf den Menschen, auf die Dichtkunst; die Zuflucht zum Wörterbuch, dessen Begriffe eisernen Bestand haben, während die Ideen der Seele zerflattern, zermödern. Gerassel der Sprache, das ist ihre Funktion vor dem Untergang. Die letzten Trümmer der Vernunft und des menschlichen Zugetanenseins werden fortgesprengt. Es ist die seltsamste Abschiedsäußerung, die ich kenne, eine endgültige, die wir uns merken sollten. Ein gespenstisches Gerüst aus Worten, griechischen und lateinischen Floskeln, hinter denen das Gesicht des Menschen nebelhaft verschwimmt."* (DII,1038) Kunst und Künstler, so dokumentiert es Chattertons Abschiedsbrief, sind unsichtbar geworden.

Was aber bleibt noch, wenn der Künstler und sein Kunstwerk keinen Ort, keine Stellung, kein Material und kein Gesicht mehr haben? Eine Antwort auf die Fragen deutet sich in einer der frühen Repliken des Dramas an. Sarah Chatterton hält ihrem Sohn vor: *"Frau Eskins sagt, du seist stolz wie Lucifer"*, und Thomas fragt zurück: *"Kennt sie den schönsten der Engel?"* (611) Damit wird Chatterton dem Engel der Revolte assoziiert, der schon im 'Pastor' als Inbegriff der poetischen Auflehnung fungiert hatte. Genauer: Er wird mit *dem* Engel identifiziert, der aus dem Himmel ausgestoßen wird. Er repräsentiert den Sturz. Und der Sturz symbolisiert nicht nur die Verfemung und den Tod, sondern beschreibt die Figur niedriger Heterogenität überhaupt: seine Bewegung führt nicht von unten nach oben, sondern umgekehrt, von oben nach unten. Sein Wunsch ist es nicht, mit Hanns Johst gesprochen, "den Trieb aufwärts zu befreien"<sup>458</sup>, sondern die ästhetische Revolte als Revolte des Niedrigen zu feiern. Deshalb wird er in der Tradition oft mit Satan identifiziert. Baudelaire, der für Jahnns Chatterton-Konzeption Pate gestanden hat, vermerkt: "Jeder Mensch wird zu jeder Stunde gleichzeitig von zwei Forderungen bewegt: die eine führt ihn zu Gott, die andere zu Satan hin. Die Anrufung Gottes, oder das Streben des Geistes, ist die Sehnsucht des Emporsteigens; die Anrufung Satans, oder die tierische Lust, ist eine Wonne des Hinabsteigens."<sup>459</sup>

Jahn hat seinen jungen Genius deshalb schon rein äußerlich in die literarische Tradition des gestürzten Engels gestellt. Die hohe Stirn, *"als wären tiefe Gedanken, Freiheit und Abenteuer dahinter"* (613,629,631); die Augen - *"ein grauer Abgrund, seit jeher"*, *"unnahbar tief"* (620), *"geisterhaft"* (675), *"verlockend und unheimlich"* (693); das Gesicht, *"schroff, zum Fürchten"* (675), die Blässe, die Magerkeit, die Niedrigkeit und die

---

<sup>458</sup> Hanns Johst, Wissen und Gewissen. S.6

<sup>459</sup> Charles Baudelaire, Sämtliche Werke. Hrsg. von Friedrich Kemp und Claude Pinchois. München, Wien 1989, Bd.6, S.229

Melancholie Chattertons - all das sind körperliche und geistige Merkmale, die Klopstock und Milton, Byron und Chaucer dem gestürzten Engel zugeschrieben hatten.

Um an der Dignität dieser Ästhetik des Sturzes keinen Zweifel zu lassen, läßt Jahn seinen Protagonisten Lucifer als "*den schönsten der Engel*" bezeichnen. Er verankert ihn damit in einer Interpretationslinie, die erst in der Renaissance beginnt und den gestürzten Engel nicht mehr mit dem Höllenfürsten Satan identifiziert. Sie versteht ihn vielmehr als das dunkle Gegenbild zur strahlenden Himmelsmacht, als unbeugsamen Rebellen, der seine frühere Schönheit und Majestät noch im Sturz bewahrt und verführerische Kraft ausstrahlt. Auch das ein Merkmal, das Jahn bereits im 'Pastor' Lucifer zuschreibt.

Hinzu kommt im 'Chatterton' als drittes das Attribut 'stolz'. Mit ihm ist bezeichnet, worin die Tradition der Lucifer-Darstellungen dessen Vergehen sah, mit ihm ist zugleich benannt, was Thomas Chatterton allein noch bleibt. Denn zwar ist ihm hier alles entwendet; für ihn gibt es weder Autor noch Adressat noch Werk noch Worte. Und doch besteht sein Stolz darin, daß er selbst dann nicht von der Poesie getrennt sein will, wenn sie ihm unter den Händen zerfällt. Der Stolz ist die Fähigkeit, die Entwertung lieber zu ertragen, als sich eines Besseren belehren zu lassen; lieber unscheinbar und spurlos zu werden, als in das Arbeitsreich zurückzukehren. Es ist eine metaphysische Revolte: der unbelehrbare Anspruch auf einen leeren Himmel. "*Arran - Arran - ja, wir sind Abschaum. Wir sind ein Versuch nur, nichts Gelungenes. Wir sind für die Rechtlosigkeit bestimmt. Und Stolz - wir sprachen von Stolz - vermittelt die einzige Rettung. Wenn man die Demütigungen nicht hinnimmt - wenn man sich weigert, die Erniedrigung zu schlucken - wenn man auf das bißchen Hoffnung, das uns zuweilen hingehalten wird, verzichtet und nichts mehr fordert, - nichts anders als das was uns zusteht: den Himmel - dann erfahren wir, erhobenen Hauptes, ob auch er für uns eine Enttäuschung ist.*" (703)<sup>460</sup>

Und so stolz geriet Jahn sein jugendlicher Luzifer, daß er gar noch den Himmelsboten und Musenengel Aburiel als Vertreter von ästhetischer Disziplin und Ordnung, als Repräsentanten einer normativen (Lebens-)Poetik entlarvt. Dieser Luzifer läßt sich nicht in den Götterhimmel heimholen, dessen Botschafter ihm seinen rebellischen Stolz austreiben will und kultivieren lehrt. "*Du übertreibst deinen Stolz*", belehrt Aburiel Chatterton, "*deine Ausschweifung, verhörerst deine Gesinnung und opferst die Tiefe deiner inneren Gesichte geläufigen Reimen.*" (680) So hatte man auch Artaud zur Ordnung gerufen, als er seine Gedichte vorlegte. Das eigentliche Skandalon: die Entwendung und Okkupation des Subjektes, seiner Gefühle und Gedanken, seines Körpers und seiner Worte wird ignoriert und die gute oder, wie hier, tiefe Poesie zum Maß erhoben. Das hat sich Artaud nicht gefallen lassen, das läßt sich Jahn's Chatterton nicht gefallen. Dem Gottesmann gibt er auf seine Ratschläge den Bescheid: "*Weisheit, die mir den Willen lähmen soll; Mäßigung, die mir das Glück, nach dem mein Fleisch*

---

<sup>460</sup> Zum Motiv des Stolzes vgl. 628,655,663,670,680,694,700

*schreit, zum Ärger macht. - Ich stürze lieber.*" (681) Auch Aburiel ist ein Repräsentant der Entwendung. Chatterton kontert mit dem Eingeständnis, der Verzweiflung und der Melancholie über den vollkommenen Verlust; den Verlust seiner grausamen, imaginären, revoltierenden Welten. Aber bevor er davon läßt und sich in die Arbeit oder in die guten Verse schickt, läßt er sich lieber aus dem Himmel vertreiben. So bleibt ihm, wie gesagt, nur der Stolz; eine poetische Revolte als Revolte gegen die Poesie, auf deren Fahne steht: "*Ich stürze lieber.*"

10

Was Jahn seinem Dichter Chatterton in den Mund legte - daß ihm die Bilder ausblieben, daß er sich an der Journaille aufreibe, die Formulierungen nicht mehr gelängen, Wiederholungen vorherrschten - das passiert ihm mit seinem letzten Drama, den 'Trümmern des Gewissens' (DII,769-922) nun selbst. 1955 begonnen, 1958/59 ausgearbeitet und nur in einer maschinenschriftlichen, inzwischen verschollenen und im Korrekturprozeß stecken gebliebenen Fassung überliefert, wird das Stück 1961 postum von Walter Muschg publiziert und von Erwin Piscator stark umgearbeitet zur Uraufführung gebracht. Von der Presse behohnlächtert, galt Jahnns zeitkritisches Stück rund ums Atom umgehend als mißlungenes Endprodukt im schwächelnden Spätwerk; ein Umstand, dessen sich der Autor zumindest bewußt war, schreibt er doch an Ellinor im Juli 1959: "*Ich komme immer wieder zu dem Schluß, daß der Stoff des neuen Dramas zu zäh, zu wenig bühnenwirksam ist. Man kann unsere Weltsituation nicht in ein paar Akten einfangen. Die Auslassungen sind zu umfassend, und das Gesagte, die Auswahl wirkt zu Schlagwortartig, zu leblos.*" Zum Abbruch des spröden Projektes führt die Selbstkritik indes nicht: "*Dennoch bin ich mit der Arbeit so weit, daß ich sie vollenden will.*" (BII,1051)

Daß sich Jahn mit der Stoffwahl und seiner dramatischen Umsetzung überhoben hatte, registrierte umgehend auch der Freund Hans Erich Nossack nach der Lektüre des Vorabdrucks der ersten Szene. Am 17. Oktober 1959 notierte er in seinem Tagebuch konsterniert: "Las in 'Sinn und Form' den 1. Akt des Jahnnschen Atomdramas. Sehr enttäuscht, ja, betrübt. Das ist Verrat, den er an sich selber übt. Im Grunde Kolportage. Oder Ibsen. Die Diktion - oder die Reste Jahnnscher Diktion - überhöhen nicht, sondern wirken peinlich, wie Plüsch oder Marmorverkleidung aus den Gründerjahren. Ich kann mir nach dem 1. Akt nicht denken, daß der Rest besser sein sollte."<sup>461</sup> Sollte er auch nicht, im Gegenteil.

Denn gerade der umfangreiche erste Akt hält sich noch am engsten im Umkreis der Thematik von Technik und Destruktion, Wissenschaft und Verantwortung, Kunst und Krieg unter der metaphysischen Leitfrage, warum eigentlich etwas sei und nicht vielmehr

---

<sup>461</sup> Hans Erich Nossack, Die Tagebücher 1943-1977. Frankfurt 1997, Bd.I, S.372

nichts.<sup>462</sup> Was folgt, ist ein wüstes Amalgam Jahnn-spezifischer Themen und Motive, die aus dem ganzen Fundus der literarischen und außerliterarischen Publikationen und Forschungen des Autors bezogen und auf mehrere, höchst mühsam und unüberzeugend miteinander verknüpfte Handlungsstränge verteilt werden. Anders als im letzten publizierten, ähnlich kompilistisch angelegten Prosa-Werk, der 'Nacht aus Blei', gelingt es Jahnn nicht, die Fäden innerlogisch zu verknüpfen. Resultat ist eine dramatische Melange, die Wissenschaftler und Juvenile, Söhne und Mütter, Indianer und Ugrinisch geschulte Melancholiker in recht disparaten Nöten schildert und sie am Ränkespiel intriganter Sekretäre und im Überwachungsnetz des bösen Mächtlings Sarkis zugrunde gehen läßt; ein Potpourri der Jahnniana, das der subproletarische Robert nach einhundertfünfzig Seiten nicht nur mit den an Jeanne Chervat, sondern auch an den erschöpften Leser gerichteten Worten beschließt: "*Sie tun das Falsche! Sie hoffen -!*" (921) Gerd Rupprecht faßt über die 'Trümmer' zusammen: "Jahnn hat bis vor seinem Tode an diesem Text gearbeitet und noch einmal all die aus den Vorläufern sattsam bekannten Themen und Motive in ihn hineingepfercht. Er hat ohne Gespür für dramaturgische Ökonomie der Frage nach der Verantwortlichkeit der Wissenschaft und seine persönliche Hormonmystik, pubertäre Nöte und inzestuöse Wirrungen, Erwachsensein als Korrumpierung und die Gefährdung der menschlichen Substanz durch Radioaktivität und Genmanipulation zu einem szenischen Allerlei vermengt, in der die politische Wirkungsabsicht untergehen mußte."<sup>463</sup>

Allerdings, so richtig im Prinzip die Kritik an der kompositorischen Anlage auch ist, trifft sie die Sache doch nicht genau. Denn die 'Trümmer' lassen die für Jahnn typischen Zeichen nicht schlicht defilieren. Sie werden zwar repetiert, aber in diesem Vorgang doch uminterpretiert. 'Uminterpretiert' heißt hier, und damit ist der Anschluß des Stückes an den 'Chatterton' bezeichnet: entwendet. Was immer im Jannschen Werk dienen sollte, den Raum sakraler Erfahrung gegen die objektiv erkennende, klassifizierende, koordinierende und verwaltende Vernunft zu markieren, verliert nicht nur seine disjunktive Kraft, sondern tritt auf die Seite der Atomvernunft über. Das beginnt bereits mit dem Ort, an dem das Geschehen spielt. Zwar ist auch dieser Schauplatz, wie in allen Jahnnischen Werken, ein Ort der Seklusion, der von der Normalwelt abgetrennt ist. Mit deutlichem Bezug auf die Sequenz der sakralen Räume von Dom, Schloß und Festung ist er als das 'Goldene Haus' tituiert. Aber diese Bezeichnung wird ironisch gebrochen, wenn sich dahinter nun keine Kirche oder Burg verbirgt, sondern schlicht der streng gesicherte Sperrbezirk der Atomforschungsanstalt, der der Protagonist, der Atomphysiker Jakob Chervat, vorsteht. Jahnn hat diesen abgeschlossenen Stadtraum

---

<sup>462</sup> Mit den Worten aus Heideggers Antrittsvorlesung 'Was ist Metaphysik?' von 1929.

<sup>463</sup> Gerd Rupprecht, Hans Henny Jahnn. S.24

weiter mit Läden versehen, die "*mit poliertem Granit ausgestattet*" sind und "*mit Säulen wie ein Mausoleum*" (788); das rekurriert auf die Material-Obsessionen ebenso wie auf die Grabmalfixierung der Glaubensgemeinde Ugrino. Auch die Atommeiler sind hochgradig sakral ausgezeichnet: "*Für dich entstanden*", so Jeanne Chervat zu ihrem Mann, "*die gigantischen Mastabas aus Beton und Blei.*" (786) Das rekurriert unmittelbar auf die Kultstätte Ugrino, für die Jahnn in frühen Jahren eine "*Mastaba, gelegen am Tor neben der Hauptkirche*"<sup>464</sup> entworfen hatte. Das ugrinisch sakrale Zeichensystem wird erneut aufgegriffen, um nun aber nurmehr die Unwiderstehlichkeit und Übermächtigkeit der Atomforschung anzuzeigen. An die Stelle der Kunst- ist die Vernunftreligion getreten. Die sakralen Zeichen haben die Kraft eingebüßt, zwischen sakral und profan zu unterscheiden; sie sind okkupiert.

In dieser Perspektive ist es auch zu verstehen, daß Jakob Chervat, der zunächst an den Sinn seiner Forschungen fest glaubt, nicht die juvenile Gruppe seines Sohnes Elia, sondern seine eigene Forschungsgemeinschaft mit typisch Jahnnianischem Vokabular als einen Hort unangenehmer, aber notwendiger Wahrheit deklariert (784); die Wissenschaftler sind es nun, nicht die erotisch Verbündeten, die er als "*Verschwörer*" (784) bezeichnet; Jeanne spricht von einem "*Orden*" (785). So wird aus der *société secrète* ein Geheimbund der Atomforschung. Weiter baut auch der Kriegstreiber und 'Obmann' der Anlage, Sarkis, nicht schlicht auf die wissenschaftliche Befähigung seines Institutsleiters, sondern bekennt: "*Ich vertraue Ihrem Genie, der Schönheit und Unbestechlichkeit Ihrer Formeln*" (800) - und stellt ihn damit in die Reihe der zahlenbegnadeten, genialischen Auserwählten Ugrinischer Abstammung. Und wenn der sozialkritische Journalist Ducasse Chervat die neue Qualität des atomaren Destruktionspotentials plausibel machen möchte, greift auch er in signifikanter Umdeutung auf ein Sakralzeichen der Jahnnischen Poetik zurück. "*Keiner von uns*", so rekurriert er auf die frühere juvenile Wahlbrüderschaft mit Chervat, "*hat sich, als wir Knaben waren, denken können, daß Menschen an die Stelle der Allmacht im Weltenraum treten könnten - und daß du über den finstersten Engel gebieten würdest.*" (790) Noch ein Drama zuvor war der dunkle Engel der Engel der poetischen Revolte. An die Stelle Gottes ist der Mensch getreten, nun aber nicht mehr derart, daß er die leere Stelle am Himmelszelt als Fluchtpunkt seiner Selbstaufgabe und Selbstentmächtigung, als seine Chance begriffe, sondern als Ort, der die äußerste Bemächtigung ermöglicht. Chervat erkennt: "*Die Energie, mit der wir uns befassen, ist der Allmächtige im Weltenraum.*" (802) Zwar versucht Jahnn im Verlauf des Stückes immer wieder, die alten und emphatischen Bedeutungen gegen ihre Entwertung zu verteidigen - Reminiszenzen an Lustmord (790), an violente (843) und verschwenderische Erotik (885), an Trink- und Verwundungsrituale (850ff.), ans Opfer durchgeistern den Text wie auch die positive

---

<sup>464</sup> Cit. Jahnn nach SII,843; vgl. DII,1337

Besetzung des "*gütigen, gefallenen Engels*" (902) -, aber *de facto* sind diese Topoi nicht mehr in der Lage, die Differenz zu einer Welt zu markieren, die ihren eigenen Untergang mit offensichtlich religiöser Inbrunst betreibt.

Das setzt sich auf der Ebene der Figurenkonzeption fort. Denn zwar verstreut Jahnn hier wie auch sonst die ihm eigenen Anschauungen auf die diversen *dramatis personae*. Nur, daß es jetzt deutlich kritisch konzipierte Figuren sind, die sich der Jahnn'schen Theoreme bedienen.<sup>465</sup> Was Jahnn seis mit dem Ugrino-Projekt, seis in seinen literarischen Werken, seis als biologisch experimentierender Privatier, seis als aufklärerischer Essayist vertreten hatte, wird hier nun von den Realpolitikern, den Militärs und Biologen des Unheils vorgetragen. Sarkis etwa, deutlich dem Büchnerschen St. Just nachgezeichnet, rechtfertigt seine Theorie des atomaren Erstschlages und dessen zerstörerische Folgen mit Verweis auf die Schöpfung, die als Kreislauf von Werden und Vergehen sich durchs Desaster nur regeneriere. Der Krieg ist deshalb, so Sarkis konsequent in der Spur des Büchnerschen Cheftheoretikers aus 'Danton's Tod', nichts anderes als die Beschleunigung eines Prozesses, den die Natur ohnehin vollzieht (912)- eine Anschauung, die Michael Walitschke als latentes Denkmodell des 'Neuen Lübecker Totentanzes' meinte nachweisen zu können. Nun verbindet Sarkis zwar, anders als der Jahnn des Lübecker Festspiels, mit dieser Erkenntnis ein Handlungsmotiv. In einer Art Eurorassismus hofft er, im Präventivschlag gegen Asien die Dominanz des Okzidents auf Dauer stellen zu können. Daß dabei die eigene Bevölkerung zum Großteil selbst getötet werden wird, nimmt er nicht nur in Kauf, sondern versteht er als Chance. Und diese Chance ist wiederum Jahnnianisch inspiriert, nämlich durch die Kriegstheorie des 'Perrudja'. Hier wie dort wird der Krieg als Mittel angesehen, die dekadente Verfallsgeschichte der Moderne zum Ende zu bringen und durch die organisierte Selektion zum Überleben Bestimmter abzulösen. Perrudjas/ Pujols Wunschtraum, die Geschichte auf Null zu stellen und noch einmal beginnen zu lassen, wird hier zynisch eingelöst. Die im 'Perrudja' durch ihre Bereitschaft zu einer humanen Neugestaltung auserwählten, ästhetisch inspirierten Subjekte werden hier endgültig zu bürokratisch Ausgezählten, die durch nationalen Größenwahn selektiert werden. In Sarkis denunziert Jahnn die eigene Theorie der sich ewig wandelnden, darin aber dauernden Schöpfung und das politische Konzept einer gewaltsamen Neubegründung der Geschichte.

Was Sarkis *in politicis*, unternimmt der Biologe Lambacher in Sachen Jahnn'scher Hormonforschungen. Er konvertiert in hypertrophe Naturbeherrschung und Manipulation, was für den Hausbiologen Jahnn der Versuch war, die Veränderbarkeit des Menschen mit anderen Mitteln zu demonstrieren. Lambacher wähnt, "*die Bausteine der Welt*" nach seinem Belieben "*verwenden zu können*" (820), auch er ein "*Genie*" (810), der "*der der Temperatur, Wärme und Kälte bestimmter Grade und den feinen Wirkstoffen*

---

<sup>465</sup> Wie auch die Kommentatoren der Hamburger Ausgabe vermerken. S. DII,1338

*des Lebendigen die inwendige Bedeutung ihrer Beschaffenheit soweit abgelauscht hat, daß er zaubern kann.*" (810) Und ihm gesteht Jahnn zu, sich die Natur gerade da zu unterwerfen, wo sie dem Autor von 'Fluß ohne Ufer' am entlegensten, dem menschlichen Zugriff am entzogensten erscheinen will, am Insekt. Lambachers Libellen revitalisieren und kopieren nicht nur eine längst untergegangene, mörderische Species, sondern potenzieren sie um ein vielfaches. Die hormonale Erkenntnis wird mit Lambacher der alles überwältigenden Vernunft eingepaßt. Ja, Jahnn legt dem Experimentator gar noch *die* Theorie in den Mund, der zufolge der Weg der Natur sich nur über die Abweichungen, Deviationen, Sonderwege fortschreibe. Heißt: Jahnn tritt Lambacher die Theorie von Formwille und Variantenbedürfnis ab, mithin das argumentative Kernstück seiner (ästhetischen, biologischen, sozialen) Apologie der Abweichung. Lambacher: *"Ich erbringe den Beweis, daß das fünftausendmal Schädliche, Mißlungene, Verkrüppelte in der Ausnahme zum Prinzip des Schöpferischen wird. Das Variantenbedürfnis, eingezwängt durch ein konservatives Gesetz - das ist die Idee aller Formen. - Ich hatte vorübergehend Zweifel, ob ich das Experiment auch mit Menschen wagen dürfte. Ich zweifele nicht mehr. - "* (816)

Der Weltenbau, den Lambacher in den Hormonen und im Harn entschlüsselt, den verteidigt als Ordnung höheren Grades der Theologe Randello. Gerade von einer Urwaldexpedition zurückgekehrt, die auf der Suche nach Öl mit einer einzigen Ausnahme einen ganzen Eingeborenenstamm niedergemacht hat, kontert er nun die aufdämmernde Skepsis Chervats an der Zulässigkeit des atomaren und biologischen Zugriffs auf die Welt. Wo der Forscher einen qualitativen Sprung des Wissens vermutet, antwortet der Theologe mit dem unhintergehbaren Willen des Schöpfers, der sich in allen natürlichen Vorgängen - und so auch im menschlichen Handeln - kundgibt. Um das zu demonstrieren, blendet er Naturbilder ein: *"Auch der Zusammenhalt einer grasenden hinwandernden Herde ist etwas Gültiges. Auch die blitzschnellen gemeinsamen gleichgerichteten Bewegungen eines Schwarmes junger Fische sind Zeugnisse. Die Menschheit als Ganzes weiß oder ahnt, daß sich der Schöpfer ihrer bedient - sich seit langen Zeiten ihrer bedient hat."* (811) Das erste Bild stammt aus den von Jahnn für die 'Armut' projektierten Filmsequenzen (vgl. DII,1169), das zweite inspiriert Gustav Anias Horn in der 'Niederschrift' (vgl. FI,695) zur Komposition seines 'Chant des oiseaux' und reicht bis in Jahnn's Norweger Exilzeit zurück. Und wenn der Theologe folgert: *"Mag die allgegenwärtige Sünde das Ziel auch weniger deutlich erscheinen lassen - ich leugne die Wirnisse und beuteheischenden Irrtümer nicht - das Werk, dessen Schimmer jedem einmal, zu irgendeiner Stunde, spürbar wird, schreitet voran"* (811f.), so kolportiert das, ersetzt man nur 'Sünde' durch 'Schöpfungshärte', eine der beiden großen Epiphanien, die dem Komponisten Horn gewährt werden (vgl. FII,597f.) und entwertet eine der konzisesten, leuchtendsten und filigransten Formulierungen des Jahnn'schen Œuvres

überhaupt. Sie dient hier nurmehr der Bescheinigung, daß es so schlimm schon nicht sei und die Ordnung deshalb nicht aus den Fugen gerate. Und um die Kritik des Atomforschers endlich zum Schweigen zu bringen, verweist der Theologe schließlich auf jene bindenden sakralen Gesetze, die Ugrino einmal (nach-)formuliert hatte, und die sich primär im Sakralbau manifestieren sollten: "*Indessen, die Heftigkeit der Verneinung, mag sie uns selber nicht schonen, darf nicht den Bau - den Bau, geordnet wie die Steine einer unüberschaubaren Kathedrale mit ihren Pfeilern, Säulen, Konchen, Nischen, Umgängen, Emporen, Gewölben - den vielschattigen und lichtdonnernden Bau menschlichen Wirkens einreißen.*" (812) Es scheint, als wollte Jahn in den 'Trümmern' seine eigenen Bilder - das Rudel, der Schwarm, die Kirche - auf ihre affirmativen Gehalte und auf ihre kollektivierende Implikation transparent machen, die ihnen inhäriert.

Gegipfelt wird dies Verfahren der Selbstentwertung und Selbstkritik schließlich mit der Einführung einer ominösen Textmaschine, die unter dem Namen eines Professor Holokrin der Ducasse'schen Arbeiterzeitung vofabrizierte Texte zuspießt. Texte, deren politische *correctness* von dem Sozialdemokraten und dem inzwischen gewandelten Chervat vollkommen akzeptiert wird und von denen sie zugleich wissen, daß sie von Staatsseite dirigiert sind und eine Meinungsfreiheit suggerieren sollen, die es realiter bereits nicht mehr gibt. Referiert werden zwei Arbeiten zu Fragen der Moraltoleranz und zur Lösung des Problems der Überbevölkerung, die ihre argumentative Leitlinie und ihre Exempel aus Jahnns literarischer und essayistischer Aufklärungsarbeit bezieht: von den Kentauren über die Pestgöttin Labartu aus dem 'Perrudja' über diverse ethnologische und vormoderne Riten der Kindestötung, die auch in der 'Niederschrift' erwähnt werden, bis zum Rekurs auf die sakrale Homosexualität Ägyptens *in personam* des Pyramidenerbauers Hem-On und auf die homoerotischen Anlässe der Euripideischen Dramen. Jahn imaginiert das eigene Werk als dirigierte liberale Meinungsvielfalt. Alles ist in den Blendzusammenhang der Kulturindustrie integriert: "*Man will durch Verwirrung beruhigen. Man täuscht durch Duldsamkeit. Wohlstand wird ausgeteilt. Die Freiheit wird dabei zu Pfennigen umgeprägt. Weisheit ist längst die Funktion einer Apparatur.*" (874) Die Entwendung, die Jahn als die Tragödie seines Chatterton ausarbeitete, wendet er nun auf die eigenen Anschauungen an. Kultur mutiert zur Simulation. Nicht mehr die Verkümmerng ist ihr Markenzeichen, sondern die Kopie; nicht mehr der Ausschluß, sondern die Usurpation.

So hat Jahnns letztes Drama in all seiner formalen Verfehltheit doch zum Thema, woran es selber leidet. Es markiert teils bewußt, teils unfreiwillig mißraten und unbewußt den Schlußpunkt in der dramatisch ausgetragenen Kontroverse zwischen Profanität und Sakralität, zwischen repressiver Moral und erotischer Gewalt, zwischen sinnenfeindlicher Gesellschaft und sinnenfreudiger, angstlust-besetzter Verschwörung und Solidarisierung mit Kreatur und Natur, zwischen Selbstdisziplinierung und

Selbstentgrenzung, Vernunftreligion und Kunstglauben, zwischen dem Ausschluß des Heterogenen und dem Einschluß des Verfemten, den die instrumentelle Ratio in den 'Trümmern' endgültig für sich entscheidet. Hatten die Dramen mit der schockierenden Suche nach der Spur des Heiligen begonnen und dafür alle Himmels- und Höllenmächte entfesselt - von der Apologie der erotischen Selbstausslieferung bis zur asketischen Selbstverstümmelung, von der verzweifelten Sehnsucht nach Intimität bis zur verbindenden Macht der Rituale, vom Inzest bis zur maßlosen Revolte -, so beleuchteten sie dann Stück für Stück den Rückschlag der Normalität, Moralität, Produktivität und der reifizierenden Vernunft auf die Bereiche der Verausgabung - von der Liquidierung der Lust als höchster Lust über die Abschaffung des Todes als entgrenzter Produktion, von der homogenisierenden Wirkung der Politik bis zur Vampirisierung der Kunst, der die Worte fehlten. Daran schließen die 'Trümmer' an und das beschließen sie: In einem letzten Schritt opfert der Autor Jahn das eigene Zeichensystem der Heterogenität, das die Mauer gegen die profane Regulierung und fortschreitende Drangsalierung des Lebens leisten sollte. Der Anspruch auf unhintergehbare, gesellschaftlich ausgeschlossene Bereiche der menschlichen Erfahrung wird fallengelassen; auch sie sind hintergebar, diskutierbar, katalogisierbar geworden und gehen in Simulation über. Die Potpourrisierung der Welt macht vor einem dramatischen Werk nicht halt, das noch einmal den Wunsch nach einer - niederen, verfemten - Ganzheit des Lebens formuliert hatte. Die 'Trümmer' erschrecken, weil sie diesen Prozeß diagnostizieren und, indem und in der Art wie sie ihn diagnostizieren, ihn zugleich an sich selbst vollziehen. Sie strecken die Waffen.

Unsere Ziele waren von jetzt ab nach innen gerichtet;  
allenfalls würden wir ein Teil der Natur sein, die unser Anwesen ausmachte.  
Fluß ohne Ufer

G 'Perrudja' oder: "Die Welt der Kinder ist anders."<sup>466</sup>

Daß die moderne Kunst den klassischen Helden nicht länger in den Mittelpunkt des ästhetischen Interesses rücken könne, weil das Konzept des Heroen als subtile Richtermoral an sich bereits unter Ideologieverdacht steht, ist der kritische Ausgangspunkt von Jahnns erstem veröffentlichten Roman 'Perrudja'. An dessen Stelle treten, so Jahn 1927 in den 'Glossen zum Schicksal gegenwärtiger Dichtkunst', nun debile, hospitalisierte Antihelden an, "*geringe und schwache Existenzen*" (DI,954), die Sympathie des Publikums zu erwerben. Keine Frage, der herkunfts- und elternlose Eremit Perrudja, den Jahn nach dem Bericht Werner Helwigs bereits in den Norweger Jahren konzipierte, zum ersten Mal nachweislich im Dezember 1922 seine Tagträume antreten, dann von 1926-1929 in die Untiefen seiner Lektüren, Phantasmen und Traumata von Geschichte und Lebensgeschichte stürzen läßt, ist der Unbedeutendste unter den Unbedeutenden. Zumindest der, dem die anticlassischen Untugenden wie Entschlußunfähigkeit, Willenlosigkeit und Handlungsarmut als klinisches Syndrom offen attestiert werden. Darüber läßt die 'Inhaltsangabe', die der Autor seinem Roman vorausgehen läßt, keinen Zweifel. Perrudjas Geschichte sei die des eben "*mehr schwachen als starken Menschen*" (P,8). Der Held ist passé.

Dieses Vorwort nun entrollt eine dreiseitige Krankengeschichte solcher Miserabilität, wie sie wohl nie zuvor einer Roman-Titelfigur und dem erwartungsfrohen Leser auf den langen und gewundenen Weg mitgegeben worden ist. Einen Feigling gilt es zu erwarten, einen Untüchtigen, der zu keiner Einigung kommen kann mit seiner Umwelt, denn ein "*kränkliches und peinigendes Mißverhältnis*" (7) zu ihr vermöge er nicht zu überwinden; Mannesmut gehe ihm ab, die Entschlußkraft sei durch Verzweiflung getrübt, die Unordentlichkeit in der Lebensführung versperre den Weg. Geschlecht, Charakter, systematische Lebensführung, nichts ist hier offensichtlich am rechten Platz. Floristisch metaphorisiert, so Jahn in der Verlagsankündigung des Romans 1929, ist Perrudja "*nur eine gelbe Blume*" (815). Der Roman fügt dem noch hinzu, als sei es damit noch nicht genug: stinkend. Gelbe, stinkende Blume.

Das hat Folgen für die Narration. Wo der Leser klassischerweise '*Unverwundbarkeit, Unbesiegbarkeit, gleichbleibenden Adel, Folgerichtigkeit in den Handlungen*' (vgl.SI, 796) erwarten kann und eine langsam fortschreibende Ich-Findung zwischen Geschlecht und Gesellschaft sich austarieren soll, da steht nun ganz anderes ins Haus. Mit den geballten Mitteln der literarischen Avantgarde, mit den kompositorischen Verfahrensweisen von Döblin und Joyce, mit Satzbauzertrümmerung und Namenskatalogen, mit Leitmotivik und innerem Monolog, mit Digressionen - Phantasmen, Lektüren, Erinnerungen, fiktiven

---

<sup>466</sup> FII,55

Erzählungen - und Diskussionen unterbricht Jahn Entwicklung, Reifung und Selbstfindung seines Protagonisten. Umgekehrter Effekt des opulenten, ja "orientalisch"<sup>467</sup> prachtvollen Formaufbaus: Schaler wird der Nichtheld werden, abnehmen, leichter werden, wie Hamlet sich vor den Entschlüssen in die Bücher verkriechen, den falschen Weg wählen. Ein Berg werde er sein, aber ein "*Berg der Schwäche*"(10). Er ist kein Held, weil er "*keine Sorge um eines Zieles willen*" (10) zu kennen scheint. Was sich über Perrudja sagen läßt, ist ein Katalog von Defiziten: was er alles nicht besitzt. Aufbau ist Abbau.

Das bringt den Berichterstatter der 'Inhaltsangabe' zurück zur Metapher von der Blume und den Abirrenden nun doch auf den richtigen Weg. Denn jemand, der zwar existiert, aber keine Pläne hegt, was wäre der anderes als die Lilien auf dem Felde, die nicht arbeiten und nicht spinnen und doch ernährt und deshalb einleuchtend zum "Gleichnis für ein Leben ohne Vorsorge und Organisation"<sup>468</sup> werden können? Die nichts leisten, und trotzdem nicht aus der göttlichen Ordnung fallen? So Perrudja: "*Als er in tiefsten Niederungen trieb, wurde er ausersehen zu einem Werkzeug.*" (11) Allerdings zu einem besonderen Werkzeug; zum Werkzeug des Krieges, und das heißt hier in der Einleitung: "*Er entfesselte die gewagtesten Sehnsüchte mit ihren Kräften.*" (11)

Damit freilich wird das Bild von der Lilie etwas überspannt: die unschuldige, sich selbst genügende Flora mutiert zum Kriegsinstrument und zum Ferment entfesselter Affekte. Daß dieses Roman- und Lebensende, in das das kränkelnde Subjekt einschwenkt, vermutlich kaum wird überzeugen können, darauf verweist schon die verwackelte Metaphorik der Inhaltsangabe.

In jedem Fall aber ist auffällig, wie eng Jahn die Geschichte seines Perrudja mit dem Bildfeld 'Blume' verknüpft. Worum es dem Roman geht, das kommt auch und besonders in der Metaphorik zur Sprache.<sup>469</sup> Und glaubt man Georges Bataille, daß nämlich, was die Blume, was ihre Gestalt und Blütenkrone, was die Pollen und Fruchtknoten dem Menschen über sich verraten, "zweifellos mit Hilfe der Sprache nicht angemessen ausgedrückt werden kann"<sup>470</sup>, dann verbirgt sich im Blumenbild nichts Geringeres als eine Rede über das Unaussprechliche oder Unsagbare selbst. Die Ugrinische Intention auf das, was jenseits der konventionellen Sprache liegt, wird abgehandelt im Medium der Metapher. Schauen wir uns also, statt gleich aufs Ganze des Romans zu gehen, zunächst

---

<sup>467</sup> Vgl. Klaus Mann, Der Roman der dritten Generation. 'Perrudja' von Hans Henny Jahn (1930). In: P,857

<sup>468</sup> Gert Mattenklott, Sinnlich - Übersinnlich. In: Elan vital oder Das Auge des Eros. Ausstellungskatalog Haus der Künste, München 1994, S.16

<sup>469</sup> Weshalb ihre Untersuchung sich denn auch in der Sekundärliteratur großer Beliebtheit erfreut. Vgl. die Untersuchungen von Smith, Freeman, Hassel, Wohlleben u.a.

<sup>470</sup> Georges Bataille, Le langage des fleurs. In: ŒC I,171

das Bild oder "Ich-Symbol"<sup>471</sup> genauer an, das Perrudja da 'lebenslang begleitet'<sup>472</sup>, das bereits den Gedankengang der 'Inhaltsangabe' metaphorisch strukturiert und offensichtlich in sehr spezifischer Weise dem Helden oder Nichthelden Bedeutung oder auch: Bedeutungslosigkeit zuzuschreiben vermag: das Bild von der gelben, stinkenden Blume.

### *Blume*

Die florale Onomastik im 'Perrudja' ist nicht sonderlich umfangreich. Das erstaunt, ist doch der Roman unter anderem in der Nachfolge und Spur des Decadence-Romans der Flaubert, Huysmans und des Exotismus gelesen worden.<sup>473</sup> Zu erwarten gewesen wäre auf diesem Hintergrund, daß Jahnn im Stile der vielfältig eingearbeiteten Listen von Städte-, Länder- und Inselnamen, von Nahrungsmitteln, Tieren, Insekten, von Suppen, Gewürzen und Marmeladen auch der Flora seltene Gewächse zugetragen hätte. Der exotistischen Selbstinszenierung und Selbstisolierung decadentistischer Helden mittels Gewändern, Gerüchen und Edelsteinen hätte, im Reich der Pflanzen, ein Gebinde hochgezüchteter Blumen entsprechen können, das aus den fernsten Fernen beizubringen gewesen wäre. So etwa, wie Des Esseintes in Huysmans 'A rebours' sich mit Anthurie, Amorphophallus, Echinopsis, mit Nidularien und Cyripedien umgibt und sich zugleich an den exotischen Namen der *Encephalartos horridus*, *Cocos Micania* oder *Zamia Lehmanni* berauscht; optisch und rhythmisch höchst raffinierte Genüsse. Oder so, wie Mirbeau seinen 'Garten der Qualen' floral ausstaffiert und der Grausamkeit verknüpft. Pestwurz und Schweifblume, Tigridien, Frauenherzen und Lippenblumen bilden den narkotisch-pflanzlichen Hinter- und Untergrund des Geschehens als ein Feuchtbiotop entlegener Regungen.

Sieht man sich hingegen die Flora an, die Jahnn im 'Perrudja' wachsen und gedeihen läßt, wird man kaum dergleichen finden. Auf seiner narrativen Wiese sprießen nur wenige und zudem kulturgeschichtlich gut codierte Pflanzen: Lilie, Krokus und Safran, Teichrose und Lotos sind deren wichtigste und werden motivisch verarbeitet; einen flüchtigen Auftritt finden noch Sonnenblume und Tulpe, Lupine, Dotterblume und Löwenzahn. In den Bruchstücken vom zweiten und Fragment gebliebenen Teil des Romans treten gerade noch Knabenkraut und Buschrose hinzu. Ist schon das ein nicht eben weitgestecktes Metaphernfeld - weder floristisch noch semantisch -, so hat Jahnn, als wolle er symbolistisches und Decadence-Erbe geradezu brüskieren, daneben noch einen

---

<sup>471</sup> Maria Kalveram und Wolfgang Popp, Frauen: Traum und Trauma. In: Wolfgang Popp (Hrsg.), Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnn. Berlin 1984, S.51

<sup>472</sup> vgl. Maria Kalveram und Wolfgang Popp, Frauen: Traum und Trauma. S.51

<sup>473</sup> Bereits Werner Helwig verweist auf Flaubert und Moreau (Die Parabel, S.26); besonders aber Joachim Wohlleben sieht im 'Perrudja' den klassischen Entwicklungsroman mittels decadentistischen Erbes verabschiedet. Joachim Wohlleben, Versuch über 'Perrudja'. Tübingen 1985

ganzen Reigen anonymer und durch nichts als ihre Attribute gekennzeichneter Blumen eingeführt; Blumen, die keinen Namen und nur eine Charaktereigenschaft, aber keinen irgend sprach-exotischen Reiz besitzen: von den "*unschuldigen Blumen*" (13) ist gleich zu Beginn die Rede, dann von den "*gemeinen Blumen*" (168;219), von "*teuflischen Blumen*" (508) und eben und immer wieder von den gelben und stinkenden Blumen.

Was sie zunächst zu bedeuten haben, ist leicht zu erkennen. Ihre vegetativen Phasen müssen dazu dienen, in Analogie menschliches Leben als biologisch bestimmtes zu exemplifizieren; sie brechen ebenso auf wie Sigrid Borg, duften, wie der Diener Oful duftet, wenn er gewaschen ist, blühen einen Tag und werden gemäht, wie es auch Perrudja von sich denkt, verdorren, wie die Menschen an selbstgesetzten Dogmen ihr Leben abtöten, an verpaßten Gelegenheiten verblühen, an Ernüchterung und Selbstbeschuldigung verregnen. An den Pflanzen erkennt sich der Mensch.

Aber auch das ist eine Sprache, die nicht unbedingt überraschend und neu daherkommt. Denn die Pflanzenwelt analogisch zu lesen zu Sexualität und Krankheit, zu Heroentum und Schönheit war eben den Huysman und Mirbeau so vertraut wie dem Volksmund ohnehin und wurde 1928, also im Jahr der Fertigstellung des 'Perrudja', von Theodor Lessing sensibel beschrieben. Der Untergrund der Kultur ist vegetabilisch. Denn auf den pflanzlichen Erscheinungsformen beruht die Welt der abstrakten Begriffe, in ihnen sind soziale Hierarchien zu entdecken, in ihren organischen Mustern die Subgeschichte von Stadtentwicklung und Volkscharakter, von Jahreszeit und Weltzeit. Um das zu zeigen, benötigt aber auch Lessing die Vielfalt der Pflanzenwelt und ihrer Namen, in denen sich wie in Allusionen endlose Verweise auf die Vielfalt und Unterschiedlichkeit geistigen, moralischen, politischen, geschichtlichen und sexuellen Lebens als wie in Gesichtern niederschlagen sollen. Die Liane etwa bedeutet ihm Lebengier, der Helleborus Wagemut, das Lungenkraut Stolz auf Fruchtbarkeit, Lotos und Lilie in sich ruhenden Tod. Oder die Blumen gleichen den Menschen unterschiedlicher sozialer Klassen und Berufe: die Küchenkräuter den Bürgerskindern, die Orchidee der *femme fatale*, die Iris der pfiffigen Tänzerin. "Die dicken Cenarien sind Mädels aus dem Volk, 'die's zu was gebracht haben'. Opuntien haben völlig bankdirektorale Gesichter. Georginen, Hortensien sind Tiller-girls, amerikanisch schön und seelenlos. Aber die geliebtesten, die liebsten sind doch die Kinder aus dem untersten Volk. All die frechen kleinen Hybriden: Teufelsabbiß, Margareten, Feuerbällchen."<sup>474</sup>

Gegen soviel Verweisungs- und Assoziationsspiel wirkt Jahnns Blumenmetaphorik ausgesprochen monochrom und schwerfällig; zumindest höchst eingeschränkt und reduziert. Ja, gerade daß Jahn in seinem ansonsten so opulenten Roman die Chance *nicht* nutzt, mit Lexikon und Katalog, Liste und Bestimmungsbuch die Welt der

---

<sup>474</sup> Theodor Lessing, *Gesichter der Blumen*. In: "Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte". Hrsg. von Rainer Marwedel. Darmstadt und Neuwied 1986, S.284

Phänomene um die Pflanzen zu erweitern, daß die Varianz so gering und die Bedeutungsstreuung so zurückhaltend eingesetzt wird, überrascht und rückt sein Werk aus dem exotistischen Rahmen heraus. Seine Blumensprache ist nicht opulent, sondern arm; keine exotische Onomastik, sondern eine unscheinbare; eine zum Teil nur bestimmte, weitgehend gar unbestimmte, namenlose Blumenwelt. Und bestimmungslos ist gerade das entscheidende floristische Motiv, das von der gelben, stinkenden Blume. So kann der Exotismus und sein Credo der fernen Opulenz nicht der Bedeutungshorizont sein, in dem die Jahnnschen Pflanzen zu verstehen sind. Was aber dann?

### *Gelb*

Gehen wir zunächst den Attributen weiter nach, die Jahn seinem Florestan mit auf den Weg gibt. Zunächst die Farbe. Auch ihre Symbolik ist im 'Perrudja' weitgehend konventionell angelegt. Rot verwendet Jahn zumeist in Zusammenhang mit Blut. Rot ist das blutgetränkte Taschentuch, das der Blutsbrüderschaft von Perrudja und Hein als Reliquie dient; blutrot ist der Rubin; rot durchblutet und verführerisch sind die Lippen der Sigrid Borg. Grün ist dem Wachstum assoziiert oder, in der Spur der schwarzen Romantik, der Grausamkeit<sup>475</sup>. Blau ist für den Jahn des 'Perrudja' ein Lyrismus der Nacht, Weiß die Farbe der Reinheit, Violett Anzeige von Fremdheit und Gewalt - vielleicht, weil es an violens, gewalttätig erinnert -, Schwarz das Zeichen dämonischer Weltbeherrschung und Askese, also Merkmal des Generalorganisators Grigg und der Wirtschaftsbosse in Oslo, Grau der Anstrich der Moderne, der Kühle und der Technik, die Farbe der elektrisch betriebenen Motorjacht und des funktionalistisch erbauten Headquarters im Stile von Bauhaus und Weißenhofsiedlung. Sicher erschöpfen sich darin nicht Funktion und Bedeutung der Farben in Jahnns Roman, aber auffällig ist doch auch hier, daß Jahn sie gerade auf dem Hintergrund der Farbexplosionen der expressionistischen Malerei zurückhaltend und bedeutungsbegrenzt einsetzt.

Eine explizite Ausnahme macht da nur die Farbe Gelb, von der schon Henry Adelson Smith vermerkte: "Of all the motive-complexes in Perrudja, none is more important or extensive than that concerning the concept 'yellow'".<sup>476</sup> Tatsächlich umfaßt die Farbe Gelb eine Vielzahl von Bezügen und Bedeutungen, die sie an das Motiv der an sich unbestimmten und namenlosen Blume anhängt. Perrudja selbst assoziiert der Farbe zunächst und quasi definitiv in Absetzung zu den anderen Grundfarben des Lebens die alogischen Körperreaktionen des Menschen in Grenzsituationen; einem Bereich unsinniger exkrementeller Ausscheidungen: "*Wenn man verhungert, Kot von sich geben, Widerspruch. Wenn man verdurstet, Harn, Widerspruch. Gelb ist das Wort, wenn man*

<sup>475</sup> In dieser zweiten Bedeutung nahezu ausschließlich in 'Fluß ohne Ufer'. Zur Verbindung von Grausamkeit und Grün s. Praz, *Liebe, Tod und Teufel*. S.275,283,310,326f.,338,346,365

<sup>476</sup> Henry Adelson Smith, 'Sassanidischer König'. Hans Henny Jahn's Perrudja in *Microcosm*. Phil.Diss.University of Southern California 1969, S.260

*uns fragt: Farbe. Warum? Ich sage gelb. Vielleicht sagen andere: rot. Oder Grün. Oder blau.*" (46) Dem Bereich der Ausscheidung ist die Farbe denn auch im weiteren verknüpft. Sie wird zum Attribut all dessen, was physisch, psychisch, sozial, moralisch ausgeschlossen, ab- oder ausgestoßen wird. Perrudja wird sie sich als seine Farbe selbst zuschreiben und sich ganz in Gelb kleiden wollen. Das gelbe Gewand ist aber in der christlichen Ikonographie das Gewand des Verräters Judas und die Farbe damit die "der aus der Gesellschaft Ausgestoßenen, der Aussätzigen, der Ketzer".<sup>477</sup>

Deshalb ist die Farbe Gelb im 'Perrudja' die Farbe von Harn und Kot, den physischen Exkrementen (54; 567). Gelb ist die Einsamkeit des schwachen Helden, seine soziale Außenseiterstellung (46); gelb sind auch die gesellschaftlich Deklassierten, die Arbeiter, von deren Hals es einmal heißt: *"fremd, schmutzig (wiewohl gewaschen), gelb, rissig, speckig, mit fetter Wamme, weibertoll, mit Unbehagen einen Kopf"* tragend (239). Gelb ist weiter dem Fließen und Überfließen verbunden, also der Zeugung (87), der Pollution (52), dem Samen, dem Schweiß, dem Fett und der Milch. 'Gelb' bezeichnet für Perrudja auch den abgewandten und verleugneten Teil der Seele, der sich der Sprache nicht öffnen kann - *"Da ist die Sprache, die der Nächste nicht versteht, weil er meine Seele nicht kennt (gelb)"* (62), - weil er dem Häßlichen und Niedrigen zugewandt ist; der aber gleichwohl existiert und als konstitutiver Bestandteil der Farbenpalette des Menschen seiner Innenwelt zugestanden werden muß. Weiter: Im Licht gelber Sonnenkeile vollziehen die fünf Knaben fast hypnotisch (und unter Beimischung von Violett) ihren Ritualtod, den der lesende Protagonist als Akt freiwilliger Selbstextegration interpretiert, nämlich als Akt, der *"zertrümmernden Logik der Allgemeinheit"* (vgl.67) rechtzeitig zu entkommen. Gelb wird Perrudjas Gesichtsfarbe, weil er die Zügel seiner bösen Leidenschaften im Kapitel 'Der Zirkel' zu sehr schießen läßt; später, weil das Leben unerobert bleibt und ihm die melancholische Galle steigt. Gelb ist der zügellose Schlaf nach der Ausschweifung mit Alexander (245), *"geil und gelb"* (362) die inneren Gesichte des Waldbesitzers und also die Farbe des unregierten Trieblebens. Was gelb ist, ist nämlich, wie es noch in der 'Niederschrift' heißen wird, von *"jener sinnlichen Farbe, deren Geilheit das Auge fast schmerzlich berührt"* (FI,917). Gelb ist auch der Sarg des unbekanntes Mädchens, das in Perrudjas Schloß Asyl sucht und stirbt (320; 337); gelb sind die Blätter im Herbst, die sich vom Baum lösen und verwelken. Gelb ist, was abfällt, herausfällt und verfällt.<sup>478</sup>

<sup>477</sup> Hannelore Sachs, Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1988, S.131

<sup>478</sup> Weil die Farbe so wichtig und bedeutungsvoll für Perrudja ist, läßt Jahnn sie um ihn herum immer wieder aufleuchten: das Stroh, das er an sein Pferd verfüttert, das Hemd, das er sich schneiden lassen möchte, das Gedicht, das er schreibt, der Teppich, den er aufhängt, einige der Kacheln, die er im Bad verwendet, Speisen, die er oder Pete oder Harald Tidemand zu sich nehmen, Diamanten seiner Edelsteinsammlung, immer wieder das Licht, das von müden Glühbirnen auf Straßen oder in Bussen gespendet wird, die Wände im Matrosenlogis des Elektroschiffes, das Automobil, überall leuchtet es auf. Und verknüpft zudem erzähltechnisch Figuren und eingelagerte Erzählungen miteinander. Denn gelb wird nicht nur Perrudjas Hautfarbe, gelbbraunes Haar trägt Alexander, gelbe Schuhe Egil Berg, gelbe Zähne hat Eilif Borg. Und

### *Stinkend*

Wird durch die Farbe Gelb die Blume, die Perrudja ist, optisch in die Sphäre des Ausgeschlossenen, Anderen und Verdrängten gerückt: in den Bereich der Heterogenität, so noch direkter durch das zweite Attribut, den Geruch. Denn Perrudja weiß: *"Die Welt enthüllt sich in ihren Düften."* (45) Er selbst, die gelbe, *stinkende* Blume, ist den unangenehmen Ausdünstungen zuzurechnen. Das unterstreicht die bereits in der Farbe denotierte Verwendung des Motivs; es wird nochmals und mit dem niedersten Sinn, der Nase, dem Ekel, dem Exkrement, der Verwesung und dem Abfall verbunden. Schon der Sturm, der im dritten Kapitel des Romans aufzieht, ist zunächst eine Orgie des schlechten Geruchs und der Äther die Ausdünstung einer ungewaschenen Natur: *"Und ein Wind kam, der sich wie Sturm gebärdete; aber es war ein fauler, scheußlicher Sturm, ein toter Sturm, der stank. Widerliche Brühe in seinen Zähnen."* (32) Vom Sturm, der da tobt, schweift der Gedanke des Erzählers zu den Schiffen auf See und zum Fischen und imaginiert nun nicht nur den Äther, sondern auch das Meer als atemberaubend: *"Am Abend noch hatte man gefischt. Leichen über Leichen. Fische nur, Eingeweide und Blut, Gestank der See."* (33) Und er selbst, Perrudja, ebenso, nämlich *"faul und stinkig."* (35) Der Gestank durchheilt Zeit und Raum. Die sterbende Schwangere, die in Perrudjas Festung Asyl findet, strömt den Geruch von Krankheit aus. Die Panzerreiter des spätantiken Sassanidenkönigs Khosro, von denen Perrudja in einem Buch liest und die er sich höchst sensitiv imaginiert, tragen die schlechten Dünste ihres Geschlechts durch die Welt. An deren geographischer Peripherie handeln, nun wieder ganz gegenwärtig, die *outlaws* der Gesellschaft, die Lappen, Isländer und Juden mit Anröchigem: *"Tran, Fische, Häute. Die kalte Luft steht manchmal still vor Gestank."* (54) Es stinkt vor allem der Abfall und also das, was die Produktion ausscheidet. Der Gestank bezeichnet mithin die Scheidegrenze an den Dingen: er trennt sinnfällig das, was an den Dingen gewissermaßen der menschlichen Welt qua Arbeit anverwandelt, gar für sie ausgebeutet werden kann, von dem, was nicht verwendbar, überflüssig und unbrauchbar ist. So ist er Anzeige dafür, daß die Kultur nicht die Hygieneanstalt ist, als die sie sich in ihren Produkten feiert, sondern Blut an den Füßen hat. Nicht nur jede große Leistung der Kunst, wie Benjamin provokativ behauptete, sondern noch jedes unscheinbar hergestellte Ding besitzt bei Jahnn diese unfeine Herkunft. Etwa das, was das niederste Körperteil des Menschen bedeckt, der Schuh: *"Was ist ein Schuh?"*, wird sich Signe fragen, und antworten: *"Lackleder. Und mehr. Nicht Lackleder. Leder. Haut vom Tier. Felllose Haut, nasse Haut, leicht blutig, abgeschabt das Fleisch mit großen Messern über Böcken. Übler Geruch. Abfall wird in eine Grube getan. Enthaarte Haut, entfleschte Haut,*

---

unterstreicht ihre Wertigkeit: gelb ist das Gewand, das Alexander im zweiten Teil des Perrudja trägt, und gelb ist das Bettzeug Signes am Ende des ersten: je mehr gelb, desto näher dem gelben Nichthelden.

*entfettete Haut, getaucht in große Bottiche voll brauner, grünlicher Brühe. Lohsaft.*" (631f.) (Nur eine kurze Reminiszenz: 1926/27 bringt die Leistenfabrik Benschmidt, bekannt vor allem durch ihre Zusammenarbeit mit Walter Gropius und Hannes Meyer in Sachen Fagus-Werke, Schuhleisten zur Produktion, die in enger Auseinandersetzung mit derselben Frage entwickelt werden: Was ist der Schuh? Und antworten: der Schuh ist das Fußkleid, das eine naturgemäße Bewegung zuläßt. Er hat sich am idealen Fuß zu orientieren. Dessen Urbild ist die griechische Skulptur.<sup>479</sup> Schuh, Fuß, Mensch, Skulptur, Ideal: ein anthropozentrischer Kreislauf optimaler Reinigung. Der Zweck vergißt die Mittel. Umgekehrt Jahn: vom Zweck zurück zum Mittel, das ihm zu dienen hat.)

Dieser Geruch des Ausgeschiedenen umgibt nun auch Perrudja. Denn dem Wort von der Welt, die sich im Duft enthülle, gehen die beiden Sätze vorher: "*Ich muß Wasser lassen. Es wird riechen, was ich tue*" (45). Nicht weniger sind seine nächtlichen erotischen Phantasien mit den Düften des Vergehens verbunden, sind sie doch "*wie der Geruch verwesender Pilze.*" (176) Auch an ihm haftet der Gestank der getöteten Tiere, die er mit dem Schlachter Haakon zerlegt. Mehr zusehend als handelnd, mehr helfend als in die Hand nehmend, gerät er in den Kontakt mit dem Unreinen, mit fließendem Blut, mit Eingeweiden und einer Fruchtblase ungeborener Schweine-Fötusse: "*Ich bemerkte, daß ein unangenehmer Geruch von mir ausging.*" (187)<sup>480</sup> Daraus läßt sich erkennen, daß der Wert der Blumenmetapher samt seiner beiden Attribute sich nicht nach nah oder fern, exuberant oder arm, konventionell oder unkonventionell, bekannt oder unbekannt bestimmt, sondern nach hoch oder niedrig, rein oder unrein. Deshalb braucht Jahn keine Blumenlisten und Bestimmungsbücher. Nicht die Fremdheit der Onomastik oder ihr Anspielungsreichtum ist ihm wichtig, sondern ihre Verknüpfung mit den Bereichen der Heterogenität, genauer: mit den Bereichen des niederen Heterogenen. Das Heterogene ist aber nicht exotisch, sondern ausgeschlossen.

#### *Lotos, Lilie und gelbe Blume*

Zum Bild der gelben Blume gibt es im 'Perrudja' ein floristisches Gegenstück, das des Lotos. Nicht eine, sondern zwei Blumen beherrschen das Metaphernfeld. Theodor Lessing hat dafür eine Erklärung. "Genau genommen", so vermerkt er in dem Essay über die 'Lieblingsblumen', der ebenfalls 1928 erscheint, "hat [...] jeder Mensch zwei Lieblingsblumen; eine, die er unwillkürlich bevorzugt, indem er selbstunbewußt die größere Freude hat, wo er die ihm verwandte und angeähnelte Gestalt wahrnimmt, und eine andere, die er bewußt, das heißt als ein Wesen, welches Ziele und Normen besitzt, sich selbst wählt"<sup>481</sup>. In Jahnns erstem publizierten Roman ist die Blume der Wahl der

<sup>479</sup> vgl. Annemarie Jaeggi, Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus. Berlin 1998

<sup>480</sup> An diesen seinen Ursprung wird er an späterer Stelle Grigg erinnern: "*Mr. Grigg, ich habe Schweine geschlachtet. Ich stinke wie die armen Leute. Vielleicht wird mir verziehen.*" (556)

<sup>481</sup> Theodor Lessing, Lieblingsblumen. In: "Ich warf eine Flaschenpost [...]". S.297

Lotos. Perrudja entdeckt sie in der archäologischen Beschreibung des Felsdenkmals, das der Sassanidenkönig Khosro II. im Berg Bissotun in Nordwestpersien hatte bauen lassen. Mit ihm verziert der Perser Gewänder und Fenstergitter; in den Pfeilern des Denkmals kehrt der Lotos steinern wieder. Denn die Pfeiler des Heiligtums schießen empor wie Blätter, oben entwächst die Blüte: *"Sie duften rosig weiß wie Spiralen. In den Blättern liegt ein Hauch und breitet sich aus wie ein Fächer. Wo man Fächer denkt, da knospet es."* (91) Und was da zur Blüte drängt, entwickelt sich nach Regeln. Die Regeln basieren auf Zahlen, und die Zahlen - so zumindest für den Leser/Erzähler Perrudja - auf der Jahnnschen sakralen Mathematik: *"Wo es knospet, wird es drei. Wo die Drei geworden, schwimmt die Lotosblume, blau, bleich, siebengefaltet."* Wo die Architektur blüht und die heiligen Zahlen 3 und 7 herrschen, ist die Ewigkeit nicht weit: *"Wo sie sich siebenfach entblättert, schießt das Labyrinth der Staubgefäße, Safran, Same, Knospe, Frucht. Zeit und Ewigkeit."* (91) Wie in der Architektur.

Darin korrespondiert die geordnete Blüte, unschwer zu erkennen, mit der Ugrinischen Passion für die Zahlenordnungen, die Jahn in den zyklischen Anlagen auch der Blumen wiederfand. In dem nicht zufällig so betitelten Vortrag über die *"Blütezeit der Orgelbaukunst"* von 1925 reagierte Jahn auf die Frage nach der Begründbarkeit sakraler Zahlen mit einem Verweis auf den Seestern, der über festen Zahlen erbaut sei, und eben auf Blumen, denen das Heptagramm zugrunde läge.<sup>482</sup> Und nicht nur die Orgelbauer hätten um die floralen Gesetze gewußt, auch die Architekten der 'Spätgotischen Umkehr' hätten sie wiederentdeckt: *"Die heiligen Zahlen ersprossen, als wäre ihre Herrschaft niemals bestritten gewesen, als hätten ununterbrochen durch die Jahrhunderte fromme und offene Denker gestanden, betrachtend milde fünfgeteilte Blumen oder harte rote Seesterne am Meer"* (SI,718), so Jahn 1927. In den festen Ordnungen spreche sich aus, was alle Erscheinungen *in abstracto* zusammenhalte: strenge Gesetze, nicht Schönheit; Ordnung, nicht Anmut. Auch Bruno Taut hatte 1920 bereits, als entwerfe er vorab für die phantastischen Inselträume Perrudjas, für die Arbeiter am großen Werk eine Kleinstadtkolonie in Form eines Blütendiagrammes konzipiert, und auch Tauts Vorbildblüte ist radiär-symmetrisch, zyklisch und auf die Fünf gegründet. Gesetzlos ist das alles nicht; es sind nur *andere* Gesetze als die der klassischen Arithmetik.

Mit diesem Rückgriff auf Ugrino wird klar, in welcher Funktion Jahn den Lotos einführt: als eben die Blume, die, mit Lessing gesprochen, Ziele und Normen besitzt. Bataille wird 1930 in den 'Documents' in seinem Aufsatz über die 'Sprache der Blumen' zu einem vergleichbaren Ergebnis kommen: die Freude des Menschen insbesondere an der Blüte resultiere aus dem Wunsch, in der Blume das zu sehen, *was sein soll*; ihr aufrechter Stand, ihre bisweilen geradezu architektonische Anlage, ihr Drang zur Sonne und also

---

<sup>482</sup> unpubl. Typoskript [SUB Hamburg], S.3. Gleichlautend im 'Nachwort zur Organistentagung Hamburg-Lübeck'. In: Lübeckische Blätter vom 2.8.1925 (67.Jg., Nr.43), S.507

nach oben, die Schönheit der Blütenblätter, alles wirke zum Ideal zusammen: "man könnte blöd sagen: kein *falscher Ton* stört spürbar die entschiedene Harmonie der pflanzlichen Natur."<sup>483</sup> So bei Jahn: die Zahlenanlage korrespondiert dem richtigen Ton der Orgel, dem regelhaften Aufbau der Architektur und den guten Gesetzen der Schöpfung. Zumindest Khosro sucht im Aufbau der Blume göttliche Gesetze und leitet aus ihnen die Ordnungen für Ornamente, Pfeiler und Fenstergitter ab (94); in Perrudjas Fieberträumen werden sie wiederkehren. Denn er imaginiert ein gotisches Fenstergitter, das er im Traum zu entwerfen hat, und siehe: "*Lotosblumen brachen auf zu fleischigen Sternen.*" (149) Auch die glücklich-erotische Vereinigung Perrudjas mit Alexander ist angelegt als eine transparente, lachende, leichte Vereinigung von Mensch, Tier und Pflanze auf Basis der Zahl: "*Das Grün der Bäume hielt an. Die Hunde wedelten mit dem Schwanz. Die Pferde fraßen. Die Neger lachten. Libellen schwebten. Teichrosen: weiß, grün, gelb. Siebenblättrige Lotosblüten.*" (245) Vereinigungsvisionen in Satzkonstruktionen von Subjekt und Prädikat. Einheit als Einfalt. So, möchte man sagen, soll es sein.

Unschwer zu erkennen aber auch, daß neben diese gewünschte, gewählte, ersehnte und geordnete Lotosblume, neben die Wunschblume, nun die Perrudja ähnliche, ihm anverwandte und, wiederum mit Lessing gesprochen, ihm selbstunbewußte Blume tritt: die gelbe, stinkende. Fürs Ideal, so war zu sehen, taugt sie nun eben nicht. Namenlos ist sie, das Gelb der Verräter und Aussätzigen signifiziert sie und einen üblen Geruch verströmt sie: Eigenschaften, die das Ideal der aufrechten Pflanze beschmutzen. Sie offenbart das obszöne Innere, das durch die Blüten verdeckt wird. "Die großen gelben Tulpen, die Nagassaris und Angsoka verhüllen mit ihrer Pracht nur einen unreinen Kadaver", wußte schon Théophile Gautier.<sup>484</sup> Die Jahnnsche gelbe Blume riecht nach Kompost und Kloake. Mag auch Perrudjas Wunsch auf eine Pflanze gehen, die Ordnung und Architektur repräsentiert und die Brücke zur Schöpfung schlägt, seine Lebensgeschichte, so sagt es die Blumenmetapher, ist das Gegenteil: unharmonisch, unrein, ungeordnet, ein Konstruktionsirrtum, ein mißlungener Plan: "*Ein schwerer Baufehler am Turm meiner Seele.*" (741) Sie tendiert zum Bösen ("*teuflische Blumen*" (508)), zum Zerfall (283), zu Unreinheit und Gestank (337), zur Passivität (361), zum Verurteiltsein (374), zum Mord (418), zur "*Geilheit der Blumen*" (792).<sup>485</sup> Möglich, daß eben deshalb der Lotos zum Gegenbild wird, ist ihm die Disjunktion hoch/niedrig, rein/unrein doch bereits religionsgeschichtlich eingeschrieben. Denn im Buddhismus

<sup>483</sup> Georges Bataille, *Le langage des fleurs*. S.177

<sup>484</sup> Mademoiselle de Maupin (1834). Cit.nach Praz, *Liebe, Tod und Teufel*. S.161

<sup>485</sup> Horst Petri (*Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964, S.62) summiert die Bedeutungen des Leitmotivs des gelben Blume als: "Sexualität, Geilheit, Paarung, Brünstigkeit, Neid, Feigheit, Schweiß, Harn, Samen und Zeugungsorgan". Joachim Wohlleben fügt etwas begriffsfreudiger hinzu: Schuld, Fremdheit, Außenseitertum (Versuch über 'Perrudja', S.163-171). "Sinnlichkeit, Schuld, Angst und Schwäche" konstatiert Freeman (Hans Henny Jahn, S.259).

verkörpert er eben deshalb die Reinheit, weil seine Wurzeln zwar in den Schlamm hinabreichen, seine Blüte aber abgeschirmt gegen das Unten auf der Wasseroberfläche schwimmt. Diesen Verweis des reinen, religiösen Ideals auf seinen unreinen Untergrund nimmt Jahn wörtlich. Gegen die Wasserpflanze, ihren geordneten Aufbau, ihre lichte Farbe, ihren hehren Duft und ihre Abgrenzung gegen den schmutzigen Untergrund tritt die gelbe Blume, das Amorphe, Unspezifizierte und Unreine samt seinen niederen Körpersäften.

Deshalb wird die Metaphorik von der normativen oder idealen, zumindest reinen Blume von Beginn an unterspült. Schon im ersten Tagtraum, in dem Perrudja sich in seiner Phantasie Wind und Wetter ausliefert, muß er die unmoralischen, weil unter der Erde wirkenden und latent destruktiven Kräfte der Natur erkennen: *"Er sah die Dinge zerfallen, sich zerklumpen, versanden, verrostet, verrieseln. Die Wasser trugen die Berge ins Meer. Die unschuldigen Blumen zersetzten den Boden."* (13) Besonders die ebenfalls blütenweiße Lilie ist wiederholt Auslöser für einen Gedankengang, der nicht der Aufwärtsbewegung der Blume von der Erde zum Himmel folgt, sondern umgekehrt den Weg hinab nimmt und die schöne Pflanze unter die Füße geraten läßt: *"Wie die Lilien auf dem Felde - werden ernährt - aus Erde, Moder, Dung - an meinen Stiefeln - weiße Lilien."* (55) Und werden wieder zu Dung. Als Alexander Perrudja vom anrühmigen Admirals-Palads-Kino-Theater in Oslo berichtet: einem Ort der analen und skripturalen Ausschweifungen, assoziiert der Romantitelheld den Palast des Minos auf Kreta und das Labyrinth des Minotauros, das er sich wie André Masson als Inbegriff einer erotischen Gewalt ohne Rücksichten imaginiert, als größtmögliche Verunreinigung des Reinen und besonders der Lilie. Denn der Stiermensch ist ein vergewaltigender Anthropophage mit gewaltiger Verdauung: *"Begattet und frißt. Schlägt wieder von sich in riesigen Haufen Kot. Er füllt die Kammern damit. Es ist das kürzeste Verwesen der Jungfrauen. Heute eine Lilie, morgen ein Ekelhaftes."* (248) So verkehrt sich die hehre Ordnung. Die Blume als Inbegriff dessen, was sein soll, verfällt. Es setzt sich durch, was sich in aller Niedrigkeit gegen jede Idealisierung wehrt, indem es sich auflöst. "Dem Gestank des Misthaufens entstieg, scheint die Blume auf brüske Weise zu dem ihr ursprünglichen Dreck zurückzukehren, obwohl man hätte meinen können, daß sie dem Dreck mit einem Elan von engelhafter Reinheit entkommen würde: Das größte Ideal wird sehr schnell zu einem Stück Scheiße auf einem offenen Misthaufen reduziert"<sup>486</sup>, so Bataille; und Jahn: *"Allem Ablauf wohnt die Richtung zum Niederen inne."*(289)

## II

---

<sup>486</sup> Georges Bataille, *Le langage des fleurs*. S.176

Versuchen wir diese Bewegung, die der Blumenmetaphorik innewohnt, nun in der Anlage des Romans selber nachzuzeichnen. Dazu bedarf es einer ausführlichen Rekonstruktion des Aufbaus, die erst sehr spät zum Ausgangspunkt - eben dem Bild von der stinkenden, gelben Blume - zurückkehren wird. Etwas Geduld ist nötig, der Umweg aber unumgänglich. Wie also stellt sich das Werk unter dem heterologen Blick dar?

Perrudja ist von Jahnn vorab aus dem Bannkreis homogener Ordnung herausgenommen; seine Herkunft kennt er nicht, seine Eltern sind ihm unbekannt. Halb ist er Mensch, halb aber auch noch der Welt der Tiere und Trolle verbunden, dem Reich intimer Weltbegegnung. "Er existiert ohne den geringsten Zusammenhang mit gesellschaftlichen Institutionen", schreibt Peter Weiss, und "hat organischen Kontakt mit Tieren und Pflanzen, mit dämonischen und kosmischen Mächten."<sup>487</sup> Seine erste Liebe gilt dem Pferd, dem Jahnn die Romaneröffnung und die Lebensgeschichte des Antihelden substituiert: die wahren Vorfahren sind die des Tierreiches. Aus der üblichen Bahn gerückt ist er auch ökonomisch. Die Herkunft seiner Subsidien ist noch unklar; klar ist nur, daß Perrudja nicht auf Anbau, Erwerb und Akkumulation sinnt, denn: "*Sein Dasein war nicht durchdacht, nicht von der Sucht zu wachsen, zu gewinnen, umgittert.*" (16) Jahnn unterstreicht eine Seite später: "*Perrudja wollte nicht holzen und forsten, graben und ernten.*" (17)<sup>488</sup>

Zugleich ist Perrudja eine Figur, die durch diese vorzeitige Abrückung von der Produktionswelt offensichtlich Teile der Kindheit aufbewahrt und den Prozeß der Individuation weder vollständig vollzogen hat noch überhaupt willens zu sein scheint, sich auf den Weg der Bildung und des ihm analogen, bekannten Romanmodells zu begeben. Kindheit ist im 'Perrudja' aber durchgängig die Möglichkeit, den eigenen Wünschen nach Allmacht Raum zu geben. In seinem ersten Tagtraum erdenkt sich der träumende Held denn auch sukzessive einen Tempel mit Säule, Klang und Tanz, dann entrückt er das sakrale Gebäude auf eine Insel, schützt und verteidigt es mit einer Flotte gegen imaginäre Feinde, sammelt Auserwählte, lehrt sie die Liebe, die Sprache und, natürlich, die Arbeit am großen Bau (14f.). Er, Perrudja, steigt zum Herrscher des Inselreiches auf. Die Phantasie schafft dem kindlichen, nicht-disziplinierten Wunsch nach Souveränität Raum. Perrudja bewahrt, was im normalen Prozeß der Sozialisation dem Menschen ausgetrieben wird: "*Darüber hatte man den Knaben gescholten. Es war niemand, der dem Manne wehrte.*" (13) Die Herkunft aus der Intimität, der Verzicht auf Arbeit und Akkumulation, schließlich die Bewahrung der kindlichen Souveränität, das ist Perrudja, wie er zu Beginn des Romans exponiert wird.

---

<sup>487</sup> Peter Weiss, Die Jagd nach dem Unerreichbaren. 'Perrudja' und 'Fluß ohne Ufer'. In: Schreibheft 28 (1986), S.167

<sup>488</sup> Perrudja ist also das Gegenteil des "schlichte[n] Bauer[n]", den Freeman aus ihm macht (Hans Henny Jahnn, S.256); er ist der Arbeit grundsätzlich entzogen.

Jahn lässt diese nicht-konformen Anlagen sich nun auswachsen und schrittweise konkretisieren. Zunächst tritt an Stelle der Phantasie die Lektüre. In Dichtung, Geschichtsschreibung und Religion findet Perrudja Bilder der Souveränität in Raum und Zeit: die Erzählung des norwegischen Schriftstellers Sigurd Mathiesen vom 'Blutdienstag' thematisiert Kindheit; Herodots Bericht von Dareios, der seine Herrschaft dank einer Pferdewette erringt, bewahrt den Traum von Kreatur und Macht; die babylonischen Omina erhärten die Verwandtschaft von Phantasie und devianter Natur.<sup>489</sup> Ihren Höhepunkt - in Jahns Arbeitsprozess: ihren Ausgangspunkt - findet dann Perrudjas Lektüre im Bericht des Iranisten und Archäologen Ernst Herzfeldt über die Felsdenkmäler des Iran und das Reich der persischen Sassaniden vom 3.-7. Jahrhundert. In der Figur Khosros II. bündelt sich, was Perrudja fasziniert: Der Versuch des Perserkönigs, sich zum energetischen Mittelpunkt einer Welt von Rausch, Glanz, Ruhm und Schicksal zu machen, alles auf die Karte eines unbegrenzten Glücksverlangens zu setzen und imperativ die ganze Gesellschaft für Augenblicke auf "die Jagd nach dem Unerreichbaren"<sup>490</sup> einzuschwören.<sup>491</sup>

Nun lässt Jahn in ingenieurer Weise seinen Perrudja sich nicht nur in ständigem Perspektivwechsel, mittels äußerer Lektüre und begleitendem innerem Monolog zusehends mit dem Gelesenen vermischen, er lässt ihn sich auch im nächsten Schritt in der Spur historischer Souveränität selbst als König inszenieren: Pferd und Schloß, Diener und Gewänder, Edelsteine und seltene Sammelstücke - Zeugen vergangener Macht - verknüpft er zu einem Miniaturreich über den Dörfern der Ebene; erst jetzt wird er 'Kongen' genannt. Seklusion, Unberührbarkeit, Glanz und Reichtum bis hin zu Zaumzeug und Sporen werden so ostentativ zur Schau getragen, wie Gilles de Rais Kirchenumzüge und Theaterinszenierungen zum Besten gab. Wie Perrudja auf den ersten Seiten als der vorgestellt wurde, der sich der Sphäre von An- und Aufbau verweigert und in die opulente Welt der Phantasie eintritt, so versucht er nun nach der Lektüre der Geschichte der Sassaniden sich den Wunsch nach Souveränität realiter zu erfüllen. Perrudja ist nicht der Mann, der sich der Produktion, sondern der sich der prächtigen Konsumtion verschreibt. Und er erkennt, daß das der Wunsch der Menschen überhaupt ist, wenn sie sich ihn auch verbieten: *"Die Menschen ziehen aus, um zu verschwenden. Aber sie*

<sup>489</sup> Vgl. wiederum die frappante Nähe zu Batailles Aufsatz: ‚Les Ecartés de la nature‘, der in den 'Documents' 1930 erscheint (EC I,228-230)

<sup>490</sup> So der Titel von Peter Weiss' Ausführungen über 'Perrudja' und 'Fluß ohne Ufer'.

<sup>491</sup> Freilich unterläßt es Jahn selbst hier nicht, der historischen Souveränität ihren verkehrten (verklärten) Glanz abzuklopfen. Die militärische Macht Khosros ist nicht die ruhmbedeckter Soldaten, sondern die von Plünderern und Vergewaltigern; er macht das Militär auf seinen schmutzig heterogenen Untergrund durchsichtig, um den es ihm im 'Perrudja' schließlich geht. Er visioniert bewaffnete Schlächter und riecht den Gestank ihrer Genitalien (vgl.S.9). Er verkehrt den verkehrenden Prozess, den der imperativer Zugriff auf die Heterogenität bedeutet, und den Bataille in 'La structure sociale' folgendermaßen beschreibt: "So verhält sich ein Soldat zum Metzger wie ein lieblicher Duft zum Gestank der Geschlechtsteile: in beiden Fällen wird ein infames Element gegen ein prahlerisches und glänzendes Element ausgetauscht, und in beiden Fällen wird der Glanz der Infamie des entgegengesetzten Glieds entnommen." (ECII,249)

*möchten das Gegenteil, sparsam sein. Sie opfern sich; aber es ist ihr Wunsch, sich zu schonen.*" Sie verschwenden nicht: *"Sie verströmen sich nicht in einem Augenblick der Leidenschaft. [...] Wer erschlürfen dürfte den Segen der Verschwendung! Es schlürft niemand."* (232) Perrudja versucht es.

Deshalb der opulente Schloßbau, die exotistische Ausstattung mit Hirschteppich und teuren Möbeln, Tieren und Ställen, deshalb die Aufführung von Festen, Prozessionen und Pilgerschaften mit Akanthus und Fabeltier und einem Soli Deo Gloria auf den Lippen: Perrudja richtet ein Privattheater der Souveränität ein. Freilich, so leicht läßt sich der Wunsch nach festlicher Verausgabung nicht kopieren: was einmal eine tragische Aufführung, gerät bei der Wiederholung, wie schon Marx wußte, zur schlechten Kopie: *"Wie die Sonne unter dem Zodiak wandelt, so die Geputzten, in einer traurigen Verzerrung als Narren zwischen felsigen Wänden."* (254) Ein König, der alleine verschwendet, ist wie ein Klausner, der sich ein rauschendes Fest gibt: lächerlich: *"Ein Mummenschanz vor einem erhabenem Hintergrund. Ein Märchen, eingeschneit in einsamen Felsbezirken. Ein Leben, eingemauert unter steinernen Kuppeln. Sünde und Tugend des Reichseins."* (256) Später wird er erkennen, daß auch seine kleine Reliquiensammlung von Buddhagott und Handabguß, Panzerhemd und Elchgeweih nur noch eine blasse Reminiszenz ist. Keine Reliquien mehr, nur noch Requisiten (vgl.397). Deutlicher hat Jahnn sicher niemals die Aporien seines Ugrino-Projektes, das er hier Perrudja verwirklichen zu lassen versucht, benannt. Das Haustheater der Souveränität wird geschlossen.

Damit endet der Roman aber keineswegs. Jahnn läßt seinen Perrudja nun aus den eigenen vier Wänden heraustreten und seine Suche nach Souveränität auf die historische Wirklichkeit prallen: auf die voll entfaltete spätkapitalistische Gesellschaft. Sie steht zwischen ihm und seinem Wunsch nach Verausgabung. Genauer: Sie ist das exakte Gegenteil. Jahnn zeigt sie im Totalrausch unendlicher Akkumulation. Was diese Gesellschaft, mit der es Perrudja nun zu tun hat, auszeichnet, ist der Prozeß einer sich ständig potenzierenden Anhäufung von Kapitalien. Verausgabung hat hier keinen Platz. Matthieu, einen anderen Perrudja aus dem zweiten Teil des Romans, wird er sagen, ja "verkünden" lassen: *"Das Geld ist nicht ein Ding dieser Welt. Dinge dieser Welt haben ein Schicksal: abzunehmen, weniger zu werden, verschlissen zu werden in ihrer Form, um Stoff neuer Formen zu werden. Vom Gelde gilt es nicht. Der kapitalistische Mensch will nicht, daß es vom Gelde gilt. Er will das Naturgesetz durchlöchern. Er will Unabnützbare, Unvergängliches schaffen, er will Tolleres, er will, es soll wachsen in seinem Bestande, sich vermehren, ohne doch zeugend zu sein, pulsend, etwa Fleisch, das Samen zeugt. [...] In zehn Jahren soll die Welt doppelt so reich sein wie jetzt und nach abermals zehn ein gedoppeltes Maß. Und so fort. Sie ahnen wohl, es ist ein Unsinn. Es ist ein Verbrechen, solches zu glauben. Doch um des Systems willen, um der Zinsen willen, um der Begriffe*

*willen, um der Kapitalistenordnung willen konstruieren sie Wirtschaftskatastrophen, ruinieren, wen es trifft."* (704)<sup>492</sup> So begegnet Perrudja die Welt als ein ungeheurer Ausbeutungs- und Zerstörungsapparat, der sich dadurch auszeichnet, daß er der Natur und den Dingen keinen unproduktiven Raum, keinen Verschleiß und kein Schicksal mehr läßt. Jahnn, der mit Ugrino die unwandelbaren Werke und Werte suchte, wird in Perrudja zum Apologeten des Verschwindens und des - doppeldeutigen - Verbrauchs, weil die Produktion, die unendliche Akkumulation und die Bedürfnissteigerung sich als permanente Destruktion enthüllen. Sie münden konsequent naturwissenschaftlich in die immer weiter vordringende Spaltung der Materie, sozial in der Zerstörung von Gemeinschaft, religiös in der restlosen Entzauberung der Welt, ökonomisch in der unfreiwilligen Destruktion, die man, mit dem Wort von Horkheimer und Adorno, als Rache der Natur bezeichnen könnte: *"Da jagen die Millionen Dinge führerlos, willenlos umher. Was er gemacht, der Mensch, es rächt sich mit unheimlichen Wirkungen. Es packt ihn, wo er schwach. Wo er verwundbar ist, stößt es ihn hinein. Es zerplatzt unter seinen Händen das Ding und zerreißt ihn."* (235) Wo kein Platz mehr für die Verausgabung ist, wendet sie sich als fremd und katastrophisch gegen die Aneignung. Dessen Inbegriff ist die Wirtschaftskatastrophe und der naturwissenschaftlich organisierte Krieg, der Gaskrieg, der verbraucht, was gehortet wurde. Die Verabsolutierung der Akkumulation mündet in die völlige Zerstörung.

Gegen diese destruktiven Direktiven der Moderne läßt Jahnn nun seinen Perrudja antreten, und zwar als das, was er genuin ist, als Mann der Konsumtion. Und Jahnn erlaubt sich die Fiktion, nun den nahezu vollständigen Reichtum der Welt in die Hände eines, seines unproduktiven Konsumenten zu legen: er macht ihn zum Herrn unzähliger Produktionsbetriebe und Finanzkonzerne und damit zum reichsten Mann der Welt. Jahnn übergibt den Reichtum der wild akkumulierenden, spätkapitalistischen Gegenwart seinem Schwachen und fragt ihn, was damit zu tun wäre. Perrudja wird zum Khosro unter den Auspizien der technokratischen Moderne. Er will, als Mann des Ruins, in die ruinöse Gegenwart die Verausgabung wiedereinführen und sie dadurch von ihrem Destruktionswahn befreien. Perrudja sucht nun nicht mehr nach einer schlicht kopierten Wiederbelebung historischer Souveränität, sondern nach ihrer Chance unterm Diktat des

---

<sup>492</sup> Dieser Passus stammt zwar aus dem unvollendeten zweiten Buch des 'Perrudja', ist aber bereits zur Zeit des ersten niedergeschrieben. Es handelt sich um ein leicht abgewandeltes Zitat aus den 'Glossen zum Schicksal gegenwärtiger Dichtkunst' von 1928, wo es heißt: *"Da ist eine Gewalt: Geld. Es wird von diesem Gelde ausgesagt: Du bist die Ausnahme der Schöpfung. All Ding wird geringer in der Zeit und verfällt, vergeht. Du aber in der Zeit sollst dich mehren und größer werden. Und nach einem Jahrzehnt verdoppelt sein."* Der Künstler ahnt in dieser Apologie der Akkumulation schon die kommende Katastrophe: *"Er sieht den Krieg mit seinem wahren Gesicht und hat den Vorgeruch künftiger Gasbomben in seiner Nase."* (SI,735) Jahnn muß dieser Passus von der Katastrophalität der Akkumulation so wichtig gewesen sein, daß er ihn noch ein drittes Mal, nämlich in der programmatischen ersten Eintragung des 'Bornholmer Tagebuches' vom 21. November 1934 wörtlich wiederholt (vgl. FIII,518).

Kapitalismus. Jahnns Roman ist in diesem Sinne ein moderner Roman. Er ist Zeitdiagnose als Diagnose des Verhältnisses von Gesellschaft und Verausgabung.

Drei Formen bietet Perrudja nach Verabschiedung seines ugrinisch-souveränen Privattheaters nun an, der Welt die freiwillige Verausgabung zurückzuerstatten: 1. die Verschwendung alles überflüssigen Kapitals und aller überflußproduzierenden Arbeit für einen riesigen Tempelbau; 2. die Entfesselung eines Krieges zwecks Reinigung und Neuschaffung der Gesellschaft durch auserwählte Freunde utopischer Reiche; 3. die unendliche Freizeit.

Daß diese drei Formen tatsächlich in der Perspektive der verschwenderischen Antiökonomie zu sehen sind, wird besonders deutlich an dem ersten Plan, dem des Tempelbaus. Denn Perrudja projiziert die Errichtung eines Friedenstempels, der exakt jene angehäuften Überschüsse verschlingen soll, die unterm Vorzeichen restloser Akkumulation ihr zerstörerisches Potential ansonsten im Krieg entfalten; nicht als moralisches Mahnmal für den Frieden, sondern als reale Verausgabung von Reichtum und Energie, als Verschwendung von Überfluß. *"Dann wollte er den Tempel des Friedens errichten lassen. Nicht Kriege entfachen. [...] Kriege verdorren machen. Mittels des Symbols des Friedens. Tempel. Kilometerhoch und weit wie eine Provinz. Denn des Menschen Leib nährte sich von Speisen, die da wuchsen (Lilie auf dem Felde). Nicht aber von Gold, Kohle, Eisen. Perrudja wollte. Schwor, daß er wollte. Wollte die Vorbereitung der Kriege schon erdrosseln, indem er die Arbeit daran ableitete in das kriegsfeindlichste Werk. Er würde die Länder verarmen. Wiewohl nicht weniger Korn wachsen würde. Scheinbare Armut."* (525) Anders gesagt: die Verausgabung aller Arbeitskraft, die eine Akkumulation einleiten könnte, zugunsten eines unnützen Werkes, also eines Sakralbaus. *"Er sprach von dem Moloch Tempel, in den hinein er die übermütigen Kräfte der Menschheit bannen wollte. Ihre Hände auspressen. Friede und Armut."* (529) Aber Perrudja muß sich sagen lassen, daß der Tempelbau nurmehr auf historische Formen der Verausgabung verweist; er ist Symbol geworden und wäre, realisiert, nichts weiter als eine esoterisch individuelle Praxis unter anderen: *"Gewiß, sagte Grigg, [...] könnten mit dem Gewinn, der aus vieler Menschen Schweiß flösse, ein paar private Pyramiden errichtet werden"* (592f.) Sie ist von der technischen Entwicklung längst überholt und verlangt von den Menschen ein Opfer, dessen Geltung der gemeine Verstand bestreitet; der Tempelbau hofft auf eine Hypermoral - eben die Einsicht in die Notwendigkeit des Opfers -, die nicht mehr zu haben sei. Die konkrete Gegenwart, so Grigg, sei nicht traditionell religiös, gar moralisch zu korrigieren, sondern nur durch die Eskalierung verfehlter Geschichte selbst; nur der Krieg reinige.

Damit ist die zweite Lösung ins Spiel gebracht, die ja auch Roger Caillois auf die Frage nach dem Heiligen in der Moderne plausibel erschien. Zwar, so der französische

Soziologe, seien die traditionellen Formen sakraler Erfahrung im Verlauf der Zivilisationsgeschichte wegrationalisiert; die Menschheit habe verlernt, Feste zu feiern. Dennoch schaffe sich der Wunsch nach kollektiven Kataklysmen auch in der Moderne Raum. Und es seien die Schrecken des Krieges, in denen das Geschrei festlicher Sakrilege wiederhülle. Nur hier finde der kollektive Wunsch nach Gesetzesüberschreitung, nach dem Rausch des Tötens und Zerstörens, nach Schmerz und Angst noch seinen Ort. Nur im Krieg überlebt das Heilige und das Fest, dessen Platz er einnimmt<sup>493</sup> und dessen "modernes, düsteres Gegenstück"<sup>494</sup> er darstellt.

Daß auch Jahn seinen Perrudja "*linker Hand*" (597) zum Krieg greifen läßt, scheint mir auf diesem Hintergrund kein Zufall. Auch ihm drängt sich der Krieg als Ausweg aus der Sackgasse fortschreitender Rationalisierung auf, denn: "*Mit Wirtschaft und Ethik läßt sich nunmehr kein neues Haus bauen. Auf der Ebene der Vernunft bleibt uns keine Katastrophe erspart.*" (509) Und wenn es im Vorwort von ‚Perrudja‘ hieß, er zettele schließlich einen Krieg an und entfessele derart die "*gewagtesten Sehnsüchte mit ihren Kräften*" (11), so klingt darin vielleicht auch eine vage Freude an den Perturbationen an, die der Krieg, zumindest in der Perspektive Caillois', mit sich bringt. Im Roman freilich teilen dann Perrudja, Grigg und Pujol die Analogie von Krieg und Fest keineswegs. Aus dem chemotechnischen Destruktionsapparat springt ihnen kein Funken Heiligkeit heraus. Er ist ihnen lediglich und ausschließlich Mittel zum Zweck, dem kaum spezifizierten Inselreich den Weg freizusprennen. Zunächst sollen alle existierenden Kapitalien gebunden werden - und darin besteht die Nähe zum Tempelbau -, um dann in einer organisierten Zerstörung eine nicht näher spezifizierte, multikulturelle Oase der Jugend entstehen zu lassen. Eine "*rationelle Methode*" (503) soll einige tausend gesunde und junge Menschen auswählen, denen dann systematisch das Erbe der Herrschaftsgeschichte auszutreiben wäre. Der Krieg stünde damit am Anfang, die Geschichte am Ende.

Konzipiert als Mittel zum Zweck, gleicht der Krieg aber der Ratio, der da entkommen werden soll. Denn ihr Prinzip ist ja das *quid pro quo*, die Verfügbarkeit des einen für das andere, die Subordination unter das Ziel, das die Mittel heiligt. Es scheint, als sollte nun nicht mehr die vernunftferne Verausgabung an die Stelle der Vernunft treten, sondern ihre absichtliche Überdehnung. Die katastrophischen Kräfte sollen nicht minimiert werden, wie im Tempelbau, sondern maximiert. Die Konzentration und Eigenwucht des technischen Fortschritts soll leisten, was keine moralische Konversion offensichtlich vermag. Es soll sich die technifizierte Moderne selbst abschaffen zugunsten eines sich selbst regulierenden Inselreiches (weiße Lilie). Daß ihr für eine derartige Selbstdestruktion nicht erst auf die Füße geholfen werden müßte, daß sie vielmehr mit

---

<sup>493</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.235

<sup>494</sup> Roger Caillois. *Der Mensch und das Heilige*. S.226

rationeller und naturwissenschaftlicher Sorgfalt schon von allein für ihre Abschaffung sorgen würde, das sah der Jahnn der Zwanziger Jahre noch nicht. Ihn belehrte dann der Zweite Weltkrieg und besonders die Erfindung der Atombombe, die der Hoffnung auf eine gut geplante Selbstzerstörung des Abendlandes zu besseren Zwecken ein Ende setzte. Mit den rückblickenden Sätzen aus dem Vorwort der Neuauflage des 'Perrudja' von 1958: *"Die Atombombe erledigte seine Phantasie - und zugleich die Hoffnung, daß die Menschheit als solche dauernd davonkommen werde."* (819) Aber auch schon in der 'Niederschrift' erkennt Jahnn, daß der Krieg nichts anderes vermag, als unfreiwillig die Überschüsse auszuschwitzen, auf die der protestantische Geist freiwillig nicht verzichten mag: *"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."* (FI,682) Seine Verausgabung ist kein Ausdruck festlichen Überschwanges mehr, sondern Ausdruck von Sparsamkeitsgewalt und Akkumulationsterror. Mit der Bombe findet der Krieg nicht zum Fest zurück, sondern schafft es endgültig ab. Damit mußte auch Jahnn's frühe und sporadische Apologie des Krieges hinfällig werden. Was das Fest gewaltsam wieder einführen will, zerstört dessen Grundlagen im selben Atemzug. Das mußte selbst Caillois bei aller Kriegsmystik am Ende zugestehen: *"Die Wirklichkeit holt das Märchen ein: Sie erreicht seine kosmischen Dimensionen [...]. Ein solcher Überschuß an Ernst beim Fest wäre nicht nur für den Menschen, sondern auch für das Fest tödlich."*<sup>495</sup>

Jahnn muß aber bereits zu Zeiten des 'Perrudja' zumindest geahnt haben, daß der Weg zur Souveränität in der Moderne nicht über den Krieg führen kann; seinen schwachen Helden zumindest läßt er dieser Konsequenz immer weiter ausweichen und den Organisator Grigg in Arbeit geradezu ersticken. Die Monopolisierung der Kapitale zu Kriegszwecken tritt im Verlauf des Romans zusehends in den Hintergrund, und der Protagonist geht längst auf Abwegen, weil er mit den Hauptwegen nichts zu tun haben mag. Vermutlich um die zwanglos-verführerische Rekrutierung der zukünftigen Bund-Mitglieder, die dann einmal den Inselstaat bevölkern sollen, romanlogisch vorzubereiten und vorzuführen, läßt Jahnn den reichen Mann zur Vergnügungsfahrt aufbrechen. Nunmehr und nunmehr ist es der Charme Heins, *"der Beschützer des Königs, der die Garde der Mamlucken ersetzte"* (527), der den Prozeß erotisch-sozialverbindlicher Einigung in Gang bringen soll. Freiwillig oder unfreiwillig trägt Jahnn aber auch hier der Moderne Rechnung. An die Stelle sakraler oder militärischer Verausgabung tritt der Urlaub; aus dem Projekt erotisch-exzessiver Verschwörung der frühen Dramen wird nun eine Dampfertour die norwegische Küste hinauf, als sei's die MS Europa für Ugrinisten, Wassertaufe, abendlicher Tanz, Literaturlesung und gemäßigte sexuelle Promiskuität inbegriffen. Aus dem anfänglichen Decadent wird der Tourist; das Fest wird zum

---

<sup>495</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.238f.

Freizeitvergnügen. Ist Perrudjas erster Versuch, das Problem sakraler Verausgabung mit dem Tempelbau gesellschaftlich zu beantworten, eine offensichtlich obsolet gewordene, weil historisch nicht wiederbelebbar Lösung, ist der zweite Versuch, der Krieg, ein Entschluß zur Destruktion, die das Fest gleich mit eliminiert, so sind nun endlich die Ferien als dritte Variante die müde Einschläferung dessen, worauf das Sehnen ging. Auf die selbstgestellte Frage, ob nicht die Ferien die Nachfolge des Heiligen antreten, antwortet sich Caillois: "Sie verursachen weder eine spürbare Unterbrechung noch eine Verwandlung des Kollektivlebens. Auch sind sie keine Periode einer gewaltsamen Ballung der Massen, sondern eine Zeit des Verstreutseins fern der städtischen Zentren, eine Zeit der Vereinzelnung, der Abgeschiedenheit in Randgebieten und menschenleerem Gelände, wo geringe Spannung herrscht."<sup>496</sup> Entlastung statt Frenesie, Ruhe und Isolation statt Lärm und Intensität: "Unter all diesen Gesichtspunkten wirken die Ferien als Phase der Leere, der Abwesenheit, als ganzes Gegenteil dieses rasenden Überschwanges, in dem eine Gesellschaft ihr Dasein erneuert."<sup>497</sup> Jahnn läßt seinen Roman, auch hier dem Prinzip des Abnehmens gehorchend, in diese schwächste Lösung einlaufen. Eine gesellschaftliche Perspektive, die überschüssigen Reichtümer der Welt zu verausgaben, ist das sicher nicht. Höchstens der Hinweis darauf, daß sich mit der langen Weile der Fahrt auch das utopische Ziel (und der Roman selbst) in Langeweile auflöst; kollektive Feste scheinen danach nicht mehr möglich, nicht einmal mehr in der Phantasie.

### III

Zum Glück hat Jahnn es nicht bei *diesem* Gang der Dinge belassen. 'Perrudja' ist nicht nur der Roman eines Menschen, der dem Bereich der Konsumtion zugeordnet, sich in der Phantasie mit dem souveränen vorchristlichen Perserkönig identifiziert und in Tempelbau, Krieg und Freizeit vergeblich der Restituierung einer souveränen Welt nachjagt. Es ist nicht nur der Roman, der das Heterogene in Geschichte und Realität, sondern auch in Lebensgeschichte und Innenwelt sucht. Und beide Handlungsstränge sind weder symmetrisch noch deckungsgleich. Sie stehen, so sehr sich Jahnn auch bemüht, ohne Vermittlung nebeneinander. Dennoch antworten beide auf dieselbe Ausgangsfrage: auf die Frage nach der Spur des Heiligen in der Moderne, ausgelöst durch die Begegnung mit dem souveränen Reich Khosros II. Interessiert aber den Perrudja der Inselgründung die gesellschaftliche und geschichtliche Diagnose, die eine Diagnose des Verlustes des Heiligen ist, so den Perrudja der inneren Welten dessen Verortung im Alltagsleben. Wo und wie ist mir in meinem Leben das begegnet, was mich fasziniert und

---

<sup>496</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.217f.

<sup>497</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*. S.218

erschreckt, Glück und Tränen vermischt, Schuld und Unschuld, was den Verstand ängstigt, berauscht, verführt und übersteigt?

*Diese Gegengeschichte Perrudjas* setzt ein mit der kleinen eingelegten und spät geschriebenen Erzählung vom Knaben, der weint; ein Kapitel, das zumeist im Gesamtkonzept des Romans als unverbundenes und fremdes, gar "taubes und echoloses Erzählsegment"<sup>498</sup> verstanden worden ist. Tatsächlich ist es aber die Ortung des frühesten Erlebnisses sakraler Überwältigung, an das Perrudja sich zu erinnern vermag. Daß das Kapitel unmittelbar an die Lektüre vom Sassanidenkönig anknüpft, verweist deutlich auf die Parallelität: war dort die Souveränität in der kulturell gewissermaßen unbeschrifteten Frühzeit des zweiten Perserreiches zu finden, so nun in der Frühzeit der eigenen Lebensgeschichte. Phylo- und Ontogenese werden enggeführt.<sup>499</sup>

Deshalb kehrt die Geschichte Khosros auf dem Osloer Rummelplatz, auf den Jahnn den Leser mit der Erzählung entführt, zumindest in Reflexen wieder: die Auf- und Abbewegung des Karussells, vor dem der Knabe steht, erzählt noch einmal von Auf- und Abstieg des Rads der Fortuna; erbaut ist das Karussell über einem hölzernen Berg, der auf den Berg Bisutun im vorangehenden Kapitel verweist; das Orchestrion nimmt den Platz des Felsdenkmals Taq i bustan ein und deutet zurück auf die "*mechanischen Wunderwerke*" (85), die Khosro besitzt und deren Besitz Jahnn erst nachträglich in den Text eingefügt hat. Die Pracht des Apparates, etwa die Blattverzierungen, lassen dabei ebenso an das spätantike Denkmal im Rhythmus des Akanthus denken wie die erstarrten Figurinen des Schaubildes und die opulente Kleidung an den prunkvollen Perserhof. Daß Jahnn sein Orchestrion von der real existierenden Firma "*Waldkirch*" hat hergestellt sein lassen, dürfte zugleich ein Hinweis auf die sakrale Perspektive sein, in die das Erlebnis des Knaben gerückt wird. Daß nämlich dieses Erlebnis aus Klang, Erotik, Mechanik, Pracht und Glanz eine epiphantische Erfahrung ist, liegt auf der Hand: es löst höchst ambivalente Affekte aus. Glück und Trauer, Euphorie und Leid, Erotik und Verwirrung treten zusammen und lassen den Knaben sich in Tränen zerlösen; das Subjekt zerreißt.<sup>500</sup> Und in den Tränen, im Riß hört und sieht er nun den Apparat sich in ein Klang- und Leucht wonder verwandeln, dessen Strahlen wie in Feiningers 'Kathedral'-Holzschnitt auf dem Gründungsmanifest des Bauhauses Himmel und Erde verbinden.

---

<sup>498</sup> Joachim Wohleben, Versuch über 'Perrudja'. S.65. Freeman dagegen (Hans Henny Jahnn, S.254) spricht dem Kapitel eine "entscheidende Funktion" im Romanganzen zu.

<sup>499</sup> Erwin Jäger hat das klarsichtig verzeichnet: "Für Jahnn ist das Kind nicht ein der Zukunft zugewandtes Wesen, das die eigene Lebenslinie verlängert; er versucht es mit dem Blick nach rückwärts, der der eigenen Kindheit und einer der Neuzeit vorgelagerten Epoche gilt, als das Göttliche und das Kindliche noch nicht auseinandergetreten waren, zu erfassen." (Untergang im Untergrund, S.208)

<sup>500</sup> Das zeichnet insbesondere das Karussell aus, wie Caillois betont: "Alles ist darauf berechnet, organische Sensationen, Schrecken und physiologische Panik hervorzurufen: Geschwindigkeit, Sturz und Erschütterungen, beschleunigte Drehung verbunden mit alternierendem Auf- und Abstieg." Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen* (1958). Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1982, S.152

Deutlich aber auch die moderne Umkehrung, die der Suche nach dem Heiligen hier und im Gegensatz zum Sassaniden-Kapitel widerfährt. 'Ein Knabe weint' spielt nach Einbruch der christlichen Religion in die Weltgeschichte, dem die Geschichte Khosros vorhergeht. Wo im Perserreich ein letztes Mal eine ganze Gesellschaft in den Bann des Unerreichbaren gerät, um von der moslemischen und christlichen Ethik kassiert zu werden, steht hier alles unter der Übermacht der Religionsvertreter, die die Szenerie schon rein quantitativ deutlichst beherrschen. An die Stelle des persischen Großreiches tritt der norwegische Rummelplatz, dessen depraviertes Abbild. Das Heilige selbst findet sich nicht mehr in dem angestammten Platz zwischen Thron und Schloß, sondern im Orchestrion, dem Musikapparat der kulturellen Peripherien von Jahrmarkt und Spelunke. Statt des Großherrschers nun das Kind, dessen Tränen man nicht versteht. Signifikant wird seine Verwirrung den Exkrementen zugeschrieben: "*>Er hat eine beträchtliche Traube in seiner Hose hängen<, sagte ein jemand.*" (109) So hat das Heilige, das einmal ein ganzes Reich in Atem hielt, sich in die abseitigen Niederungen der Kultur zurückgezogen. Unsichtbar und unerfahrbar ist es dem protestantischen Ethiker, zugänglich nur dem verwirrten und verwirrbaren Knaben. Es ist marginalisiert, an den Rand gedrängt und exkrementiert, unverständlich und unerklärlich. Aber es ist dennoch, auch in seiner unscheinbarsten Form, ganz und unteilbar. Es schlägt die Brücke durch die Geschichte: "*Ein Orchestrion wird der Anlaß zum Sturz durch die Welten*" (816), so Jahn in der Verlagsankündigung des Romans.

An diese Anamnese: daß das Heilige gesellschaftlich an den Orten der kulturellen Peripherie, lebensgeschichtlich in der Kindheit wiederzuentdecken ist, knüpft das Kapitel 'Der Zirkel' quasi chronologisch an: auf die Kindheit Perrudjas folgt die frühe Jugend. Sie zieht das düstere Unterfutter in die zwar tränenreiche, aber doch helle Knabenepiphanie ein. War dort das *fascinosum* vorherrschend, die strahlende Kathedrale, so im 'Zirkel' das *tremendum* als eine traumatische Wiederkehr des Verdrängten. Dort die Unschuld, hier die Schuld. Über allem steht der Satz: "Er", Perrudja, "*beichtete eine Sünde und riß im Zerknirschen*" - dem *tremendum* - "*(das nur eine Wiederholung war) die Mauern ein, die ihn abgesperrt von einer Vergangenheit.*" (181)

'Der Zirkel' zieht insofern nun das düstere Unterfutter des Jahnnschen Fehlgängers ein, als Perrudja in diesem Kapitel an schwerwiegenden Tabuverletzungen beteiligt wird. Er macht nicht die Erfahrung eines glänzenden Wunderwerkes, sondern die Erfahrung blutiger Tierkadaver und einer Vergewaltigung. Nicht die apperzeptive Wahrnehmung von Sphärenklang steht im Mittelpunkt, sondern die Teilnahme an Tierschlachtung und sexueller Aggression. Perrudja verschuldet sich an den Schwächeren, am Tier und an der

Frau.<sup>501</sup> Und er verdrängt diese Schuld in jungen Jahren. Rückblickend heißt es: "*Er hatte mit Vorsatz ein Jahr seines Lebens aus der Erinnerung herausgeschnitten. Die Wirkungen der Erkenntnisse ungeschehen gemacht. Weil sie ihn zu zermalmen gedroht hatten.*" (181) In einer höchst suggestiven Erzählung, die wie ein Traumprotokoll verfaßt ist, wird nun von Perrudja, Jahre später, diese traumatisierende Verbotsüberschreitung anamnetisch nochmals durchschritten. Aber am Ende steht nicht das erneute Verwerfen, sondern die Affirmation des Geschehenen: "*In dieser Nacht bekannte er sich zu dem Erdrosselten, dem durch Gift Ausgerissenen.*" (221) So ist 'Der Zirkel' nicht die Geschichte dessen, der seiner unbegriffenen Vorgeschichte immer wieder verfällt, sondern der Bericht dessen, der in der jugendlichen Erfahrung aufdeckt, was zur Verbotsüberschreitung hinriß und in Schuld nicht aufgeht. Denn die Schuld ist das internalisierte Gesetz, das unter Kartell stellt, was vom Wege ablenkt und nicht sein darf. Perrudja aber entdeckt, daß das Böse so radikal böse nicht war, wie das Gesetz es befahl. Zwar ist es "*keine behagliche Summe*", die er da aufzumachen hat, vielmehr "*ein schwerer Schatz widerwärtiger Stationen.*" (181) Aber das Gewesene war doch zugleich verführerisch. Perrudja gesteht: "*Es war Honigsüße in dem Verworfenen gewesen.*" (181)

Diese Wende erreicht Jahn, wie schon im 'Pastor Ephraim Magnus', durch das Relais der Erotik, die alles verändert. Das wird deutlicher, wenn man sich zunächst im Kontrast das Verhalten Haakons vergegenwärtigt, mit dem Perrudja die Inkriminata begeht. Denn der betreibt handwerksmäßig, was bei Perrudja zur Verwerfung führt. Für Haakon, in den sich der Pubertierende verliebt, bedeuten die Tierschlachtungen nichts als ein Geschäft unter anderen. Im Verlauf des Jahres, das das Kapitel nachzeichnet, mausert er sich vom einfachen Angestellten zum Kleinunternehmer, der sich selbständig macht. Dann läßt er sich von Perrudja weiteres Betriebskapital vorschießen und setzt den Kreislauf der Akkumulation in Gang. Zunächst nehmen die Schlachtungen zu, dann übernimmt Haakon den Pferdewagen, mit dessen Hilfe er Arbeits- und Absatzgebiet ausdehnen kann, um schließlich jeden Gewinn in immer mehr Waren zu investieren. Alles fließt in den Betrieb zurück, der sich konzentrisch ausdehnt. Deshalb kann er Perrudja zur Weihnacht das Vorgestreckte nicht zurückerstatten; es würde den Ablauf von Geld - Ware - Geld unterbrechen. Feste und Gaben sind in der Rechnung nicht länger eingeplant. Perrudja berichtet: "*Ich erbat mir von Haakon die zweihundert Kronen zurück, um*

---

<sup>501</sup> Insbesondere Joachim Wohlleben hat auf dieser Verschuldung als des Romanes Kern bestanden. Daß der Verf. anderer Meinung ist, wird weiter unten ausgeführt. Was allerdings, sofern man schon diese These vertritt, höchst seltsam anmutet, ist der Umstand, daß Wohlleben in Sachen 'Zirkel' ausschließlich die Verschuldung gegen das Tier konzidiert; die Gewalt gegen die Frau wird nicht einmal erwähnt. Erst spät wird der Grund für diese Auslegung als konstruktionsbedingt deutlich: Wohlleben möchte dem Roman eine doppelte Schuld unterlegen, die zugleich als Gliederungsprinzip des Romans fungieren soll. Im ersten Teil des Romans vergehe sich Perrudja am Tier, im zweiten am Menschen (Versuch über 'Perrudja', S.142). Damit diese Konstruktion funktionieren kann, muß Wohlleben die Gewalt gegen die Frau ignorieren.

*Weihnachtsgeschenke einkaufen zu können. Er belehrte mich sehr überlegen, daß es unmöglich sei. Man gebrauche Betriebskapital. Es müßten neue Waren beschafft werden."* (201)

Betreibt Haakon derart die Schlachtungen als Betriebsgründungsunternehmen, so die Erotik als handfeste Sexualität. Dem pubertären Wunsch Perrudjas nach Blutsbrüderschaft verweigert er sich, um umgekehrt die Vergewaltigung der Magd auf den Hochebenen als Initiation Perrudjas in die genitale Sexualität zu inszenieren. "Als Agent des Patriarchats will Haakon den zaudernden, androgyn unentschlossenen und der polymorph perversen Vorlust zugetanen Perrudja 'auf den rechten Weg' bringen", wie Armin Rohrwick bemerkt.<sup>502</sup> Der Sprung ins Geschäft geht beim Schlachtersburschen dem Sprung in die aggressive Geschlechtlichkeit analog. Jahnn unterstreicht das, indem er Haakon da wie dort Perrudja zuraunen läßt, man mache miteinander Unternehmen auf "*Halbpart*" (198; 210).

Es ist nun genau dieses gesellschaftskonforme, verdinglichte und zweckorientierte Verhältnis zur Welt, das Jahnn immer wieder in seinen Essays als Verschuldung an Natur und Kreatur kritisiert; Joachim Wohlleben vindiziert sie auch seinem Protagonisten. Aber Perrudjas Erlebnisse stellen sich im 'Zirkel' ganz anders dar als die utilitäre Weltbewältigung Haakons. Denn zwar nimmt er teil an der Gewalt, die da Mensch und Tier angetan wird. Aber das geschieht nicht um der Akkumulation willen, die dem Tausch (der Waren, der Körper) entspringt, sondern um der Partizipation willen, die erotisch, affektiv und konstitutionell begründet wird. Von der Welt der Arbeit und ihrer Zweck-Mittel-Kalkulation ist Perrudja auch hier gänzlich gelöst. Alles, was er tut, ist der Konsumtion verknüpft, die mit der Liebe Hand in Hand geht. Beide präferieren den Verlust. Wo Haakon anhäuft und ausdehnt, verliert Perrudja. "*Haakon, der mein Geld nahm. Ich muß verschwenden.*" (222) Sein Kapital wird verzehrt, seine Kleidung zerrissen, sein Pferd zerschunden, die Schuhe verbraucht: "*Meine Reitstiefel mit den Silbersporen ertrugen die tägliche Beschmutzung durch Blut, Kot und heißes Wasser nicht, das über Gebühr sorgfältige Reinigen in Tümpeln und Bächen. Fast die Hälfte meiner Hemden hatte ich an Haakon verschenkt.*" (195) Diese Beschreibung der Konsumtion um nichts erinnert nicht zufällig an die bereits zitierte Stelle aus den frühen Tagebüchern: daß alle wahre Arbeit nutzlose Arbeit sei, die nichts als zerstörte Dinge hinterlasse.

Perrudjas Mithilfe an Tierschlachtung und Vergewaltigung ist überhaupt nicht auf der Ebene von Arbeit und Sozialität, nicht auf der Ebene der homogenen Ordnung angesiedelt, sondern auf der von Erotik und Affekt; sie ist heterogen gespeist. Darauf hatte bereits der Satz von der verführerischen Süße hingedeutet, die Perrudja nun in dem ehemals verworfenen Geschehen der Jugend eingesteht. Im Angesicht der

---

<sup>502</sup> Armin Rohrwick, Eros in Hans Henny Jahnn's 'Perrudja'. In: Hartmut Böhme (Hrsg.), *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn*. Stuttgart 1996, S.188

Schlachtungen wird er bemerken: *"Ich verspürte eine Qual, die halb wollüstig war."* (184) Um den Verstand bringt den Juvenilen dann der für den späteren Pferdebesitzer schlimmste Tabubruch, die Schlachtung eines Pferdes. Der Passus exponiert zunächst die außerordentliche Perturbanz, die die Tötung auslöste: *"Einmal noch geschah es, daß wir gemeinsam auf eine Schlachtung ausgingen. Es war ein Ereignis von so großer Verwirrung, daß keine Vernunft hülfe, das Gesetz zu entdecken."* Nun folgt eine Einschränkung, die fast moralisierend vor dem Fatalismus des Vorgangs zu kapitulieren scheint; beklagt wird die Wirkungslosigkeit des Willens vor der Verführung des Augenblicks: *"Es war ein Schatten und ein großes Licht. Es war eine Mahnung an unsere Endlichkeit und die ewige Trübung unserer Sinne, daß wir der Gelegenheit überantwortet und unsere Entscheidung ein weniger als Duft, auch wenn wir tausend Himmel träumen."* Aber der Erinnerungsfluß spült nun plötzlich das Bedauern fort, und heraus springt der explosive Augenblick, der dem steifen Korsett des Kontextes entkommt: *"Es war eine glückliche Sekunde inmitten Stunden des Untergangs."* (204)

Perrudja muß feststellen, daß die Verletzung dessen, was als das Unverletzbarste scheint, ihm eine Erfahrung eröffnet, die intensiver ist als jede andere. Er entdeckt in der Schlachtung, in der Anwesenheit des Todes das Gesetz der intimen Partizipation und Intersubjektivität. Die Tötungen, an denen er teilnimmt, sind weder Selbstzweck noch wertbildend; sie sind intensiv verknüpfend und egalitär: *"Und doch war ich Haakon näher gewesen denn je. Es war eine Nähe der Gleichheit gewesen, nicht eine Eroberung der Leidenschaft."* (205) So tritt an die Stelle der geschäftigen Schlachtung eine quasi rituelle, die signifikant durch den gemeinsamen Genuß von Stutenmilch wie durch ein Konsekrationsritual eingeleitet wird. Kein Zufall, daß die detaillierte und alptraumhaft notierte Tötung eines Schweines wie eine Szene aus dem Mysterientheater eines Hermann Nitsch anmutet. (185-187)

Daß die Anamnese, die Perrudja leistet, die Verwerfung der frühen Jahre wiederruft, indem sie die epiphantischen Augenblicke des Geschehenen hervortreibt, gilt schließlich auch für die Vergewaltigung der Magd, zu der ihn Haakon verführen will, an der er teilnimmt und die er doch selbst nicht vollzieht. Wieder eröffnet Jahnn den Erzählabschnitt mit der Konstatierung innerer Desorientierung seines Protagonisten. *"Es war Verwirrung in mir"* (213), so beginnt er seinen Bericht. Während nun die Angst das Subjekt bis an den Rand des Zerspringens bringt und die Szene damit deutlich an das Tableau von der Tordurchfahrt aus 'Ugrino und Ingrabanien' erinnert - *"Mein Herz fing an, im Vorgefühl des Ereignisses, zu hämmern, daß meine Ohren fast taub wurden vor Klirren."* - gerät darüber der feste Körper ins Fließen - *"Schweiß brach mir aus allen Poren."* -, die Sprache ins Stocken - *"Ich konnte nicht sprechen."* - und endlich Zeit und Erinnerung zum Stillstand. Die destabilisierende Kraft der Angst, die Verflüssigung des Körpers, das Verstummen der Sprache und der Untergang von Vergangenheit und

Zukunft treten zusammen zur Evokation eines Augenblickes, der jeden Willen und dessen Ausdehnung in der Zeit zergehen läßt: *"Ich konnte mich an Vergangenes nicht erinnern. Es war eine unvergleichliche Gegenwärtigkeit. Es war eine übermächtige Gegenwart, in der ich keinen Willen hatte."* (213)

Jahnn läßt nun Perrudja diese Erfahrung der Transgression nicht im Akt der Negation des anderen machen, die die Vergewaltigung ist; das ist ihm durch die Kennzeichnung der sexuellen Aggression als genitale, der Ökonomie verwandte Form der Weltverkümmern unmöglich. Perrudja ist zwar Helfer im brutalen Spiel, aber das Spiel findet in seinem Begehren kein wirkliches Echo; die Verwirrung, die Schweben, die Zerissenheit siegen über den sexuellen Erfolg und lassen Perrudja auf der Schwelle verharren, der da, *"zwischen ja und nein schwankend, mit Tränen gewürzt, pfiffig, wegen der erwachten Lendenkraft, zaghaft, wegen eines blutenden Herzens, sich in ein vorläufiges, müdes Kopfschütteln geflüchtet hatte."* (214)

Im Anschluß offenbart der Knabe denn auch sein eigentliches erotisches Begehren. Das geht aber nicht auf die Magd, sondern auf Haakon selbst. Perrudja macht ihm einen eindeutigen homosexuellen Antrag. Damit kommt, endlich, wieder das Bild von Blume und Blüte ins Spiel, mit dem die Untersuchung einsetzte. Denn Perrudjas Wunsch geht nicht auf die Genitalität und Abfolge der Geschlechter, sondern auf eine unfruchtbare, also nicht-reproduktive, homosexuelle Erotik, von der es später heißen wird, daß sie *"im Anfang stärker gewesen sein [muß] als die Nötigung, innerhalb der Geschlechterkette eine Blüte zu sein, um neue Früchte zu tragen."* (572)

Alludiert Perrudjas Verhalten also die floristische Metaphorik, genauer: das Bild einer anti-idealen Blume, die es nicht auf Fortpflanzung, Ausdehnung und Verfielfältigung abgesehen hat, so trägt nun Haakon mit seiner Reaktion die anderen beiden konstitutiven Attribute des Motivs bei. Denn nicht nur weist er Perrudjas Begehren zurück, sondern mutmaßt, der Jüngere könne ihn, da nicht Partner im Pakt heterosexueller Initiation, gar verraten. Damit mischt er dem Bild der Blume die Farbe Gelb bei, die, wie bemerkt, in der christlichen Ikonographie die Farbe des Judas ist. Aber mehr noch, er reagiert auf das mann-männliche Begehren Perrudjas mit Ausschluß im buchstäblichen Sinne. Er wirft ihn zu Boden, fixiert ihn mit den Füßen und exkrementiert ihn buchstäblich. Er macht ihn unrein und - zweites Attribut der gelben Blume - 'stinkend'. Perrudja memoriert: *"Er richtete sich auf, mit einem Fuß auf meinem Arm stehend, mit der anderen auf meinem Knie. Er ließ Harn über mich aus, daß meine Kleider naß und stinkend würden."* (215) Und jetzt, da Jahnn Perrudja zum negativen Pol von Niedrigkeiten gemacht hat: der schuldhaften Teilnahme an Gewalt, der Abwendung von reproduktiver Genitalität, des jüdischen Verrats und zum Objekt des (exkrementellen, sadistischen) Ausschlusses, genau jetzt läßt er seinen Erzähler wiederum die Zeit einhalten. Der Zirkel der niederen Erfahrung schließt sich. Die Stigmatisierung erweist

sich als Epiphanie: *"Es war wieder diese unvergleichliche Gegenwart da. Am Boden liegend. Dieses Nichtwissen um Ursache und Wirkung. Nur Kreatur. [...] Das war der Stillstand."* (215) Was folgt, ist die Wiederkehr der Zeit und die Rückführung in den normalen Lebenszusammenhang, der nach einer Zwischenzeit der Heilung - einen Desakralisierungsvorgang - wiederhergestellt wird.

Ist damit der innerste Kreis geschlossen, schließt Jahn jetzt auch den äußeren Jahreskreis des Kapitels, indem er dieselben Worte und dieselben Vorgänge repetiert, mit denen er es eröffnet hatte (181;216). Und wie in einer Koda gibt er Perrudja das Schlußwort, in dem das Geschehene und nun Memorierte auf seinen Begriff oder besser: auf seine Metapher gebracht wird. Das ganze Kapitel und insbesondere der innere Zirkel der (nicht vollzogenen) Vergewaltigung war nichts als die Genese einer Blume, aber einer niedrigen. Deshalb läßt Jahn sie nicht etwa 'aufblühen', wie metaphorisch zu erwarten wäre und wie es vom Lotos hieß, sondern 'aufbrechen'; sie ist der Gewalt, der Willenlosigkeit, dem plötzlichen Bruch verknüpft: *"Wir sind eine der gemeinen Blumen auf den Wiesen. Etliche sind gelb an Farbe, andere sind blau, andere sind rot. Die gelb an Farbe sind, stinken einen Gestank. Wir wissen nicht, weshalb es ihr Los ist, da doch andere herrlich duften. Die einen und die anderen fürchten sich, zertreten oder gemäht zu werden. Solange die Knospen geschlossen sind, sind sie grün, die einen und die anderen. Und duftlos. Wenn ihre Farbe aufbricht, verbirgt sich nicht länger der Gestank und der Duft. Das vorher Unentschiedene ist plötzlich entschieden: was ihnen vorbestimmt war. Und je schöner und größer die Farbe und Form der Blüte, desto größer ihr Gestank und ihr Duft. Ich bin in in diesem Jahre aus dem Grün aufgebrochen zu einer Farbe. Das ist geschehen."* (217) Und während der jugendliche Perrudja die Erfahrung verwirft, weil er den paradoxen Zusammenhang von Schuld und Überschreitung der Schuld noch nicht versteht - *"Ich fühle eine Schuld, wiewohl ich schließen müßte, die gelbe Blüte ist schuldlos"* (217) -, erbringt die Anamnese die Bejahung dessen, was ausgeschlossen worden war. *"In dieser Nacht bekannte er sich zu dem Erdrosselten, dem durch Gift ausgerissenen. | Ich bin ein Lügner. Ich bin eine gelbe Blume auf einer großen Wiese. Ich stinke. Gelb, gelb, gelb. Die Andersfarbigen kenne ich nicht. Nur dies nackte Gelb. Ich werde gemäht, auch wenn ich vorgebe, eine Knospe zu sein. - "* (221) Er bekennt sich zur Unreinheit, dem schmutzigen Innenfutter einer Sakralität, die in die Peripherien der Profanität vertrieben ist: *"Ich erschlage das Vergessen, um unrein zu werden."* (222) Das Erinnern nicht als Form der Heilung, sondern der Beschmutzung, nicht als Ort der Attrativa, die Benjamin in ihr aufzuspüren hoffte, sondern der Repulsiva, nicht als Memorandum glücklicher Kindheit samt utopisch überfliegender Wünsche und Träume, sondern als Präparation schuldhafter, unreiner, niedriger, aber darin intensiver und dignierter Heterogenität. Das ist das Erzählgesetz, das Jahn im 'Perrudja' entwickelt,

dann im Tagebuch der 'Niederschrift' und im traumähnlichen Erzählen der 'Nacht aus Blei' zur integralen Form der Werke erweitert.<sup>503</sup> Keimzelle ist der 'Zirkel'; seine Metapher ist die gelbe, stinkende Blume. Staat läßt sich mit ihr freilich nicht machen.

#### IV

Der Rest ist rasch erzählt. Mit der retrospektiven Anerkennung der eigenen Heterogenität wiedererinnert Perrudja zugleich eine sadomasochistische Szene, die er in derselben Kindheitszeit erlebte: die Begegnung mit Signe Skaerdal. Weil aber Signe anders als Haakon Perrudja nicht in den Kreis der Konventionen und Regeln zu integrieren versucht, sondern dem latenten Begehren Perrudjas nach Auslieferung, Verletzung und Gewalt offensiv entgegenkommt - eine Flagellationsszene mittels Dornengesträuchs wird hier memoriert -, ist sie im Jahr der verdrängten Erfahrung eingeschlossen wie das Fossil im Bernstein. Da Perrudja nun die Vergangenheit aus der Erstarrung löst, erkennt er in Signe diejenige, die mit seiner Heterogenität kommuniziert. Jahnn hat sie denn auch zu dem schönen, starken und amoralischen Wesen gemacht, das sich in der Erotik souverän für die Sinne entscheidet und über die Gesetze erhebt; jeder männlichen Verfügung verweigert sie sich. Signe läßt alles gelten, insofern es dem Begehren entspringt, weil sie quasi vorab weiß, daß das Relais Erotik die normalen moralischen, ästhetischen, sexuellen Bezugssysteme aushängt. Ihr ist klar, daß die Liebe an das Verbrechen grenzt, und so ist der ganze Plot des Romans: daß sie Perrudja verstößt, nicht weil er den Mord am Nebenbuhler Thorstein Hoyer begeht, sondern weil er den Mord aus Leidenschaft nicht eingesteht - "*Nicht den Mörder verachtete sie. Den Lügner.*" (406) -, nichts als eben die souveräne Anerkennung der inversiven Macht der Erotik.

Signe ist es denn auch, die in Sachen Blumen und Pflanzen das Spiel offen hält; sie plädiert nicht für die ordentliche Blume, sondern für das formlose Gewächs: "*Es soll kein Unkraut in mir ausgerissen werden. Ich habe Gefallen an dem verwucherten Garten. Und die Säfte in mir toben. Liebe hat mich erfaßt. Ich liebe das Schöne und das Häßliche. Das Sanfte und Gewalttätige.*" (278) Nicht für den geordneten Lotus und die unschuldige Lilie, sondern für die genuin triebhafte Blume, die Orchidee. Wollte man in Jahnn's Text wirklich einen Reflex auf den treibhaushaften Symbolismus und auf Mirbeausches decadentistisches Erbe finden, so ganz am Ende des Romans in der Leidenschaft Signes für das verführerische und anzügliche Reich ferner Pflanzen. Darauf verweist ja die Orchidee schon in der inneren Anlage: in der phallisch anmutenden Verwachsung der

---

<sup>503</sup> Erwin Jägers Feststellung: "Die Jugend ist für Jahnn die belle époque" verfehlt die Sachlage frappant. (Untergang im Untergrund, S.198)

Narben, Griffel und Staubblätter zum Gynostemium, zur "Säule", und im Namen, der sich ethymologisch von griech. ὄρχις, Hoden herleitet, überdeutlich. *"Eine fast krankhafte Neigung für die Üppigkeit der Blumen sprang plötzlich in sie hinein. Sie raffte große Bündel zusammen, starrte in die Staubgefäße, die Samen waren, auf die bleichgrünen Stempel, die der Mutterschoß. Der Duft, nur Geschlechtsgeruch. In Oslo erstand sie seltsame Gewächse. Den Sinn der Orchideenkelche verdolmetschte sie sich mit unzüchtigen Vorstellungen. Ein objektiver Geschmack gab ihr Gefallen an stacheligen Kakteen. So tat sich in ihrem Haus ein Garten auf. Ein wilder, geiler, fremdländischer."* (642) Signe ist die diejenige, die sich dem wüsten Wurzelwerk der Pflanzen (und der Wörter und der Sätze und der Phantasien) am wenigsten verschließt.

Perrudja dagegen vermag sich zwar der verworfenen Vergangenheit zu öffnen und die eigene Heterogenität als Auslöser dessen zu verstehen, was im Kindheitskapitel von 'Fluß ohne Ufer' als höchster Pegelstand der Gefühle bezeichnet werden wird. Die Ich-Schwäche wird als Bedingung der Alienation verstanden. Aber Perrudja kultiviert die Schwäche, die er mit seiner Schloßfestung umgrenzt und abschließt. Er transformiert die frühe Erfahrung des Heterogenen in dessen imperative Kehrseite. Statt Ohnmacht Allmacht, statt gelber stinkender Blume Lotos und Lilie, statt Verfemung Erwählung. Schwäche wird in Stärke gewendet, wie es denn auch Signes Schlußwort imaginiert. Mit Friedenstempelbau und Inseltraum exkulpiert sich Perrudja und verwandelt das unheilvolle und unreine linke Heilige ins heilbringende Rechte (Gesang der gelben Blume). Er behält die zentristische Stellung, die ihm die Inszenierung der Souveränität als Potentat einräumt.

Das wäre auch anders denkbar gewesen und ist in der sado-masochistischen Beziehung zu Haakon und Signe angelegt. Denn da wie dort führt die Schwäche nicht zurück zur homogenen Ordnung, die nun imperativ aufgeladen und utopisch gewendet werden soll, sondern in die asoziale Auslieferung. Anders gesagt: Aus der präsumptiven Schwäche des Helden, die als antiheroisch dem Formschatz des heterogenen Romans Voraussetzung ist, wäre zu folgern, daß der schwache Held, statt sich mit den Steinwällen der Festung und der Melancholie zu ummauern, aus dem Gehäuse der Einsamkeit ausbricht. Schwäche hieße dann nicht, die Abwesenheit von Entscheidung und Willen architektonisch und psychisch zu sistieren, sondern sich selbst dem freizustellen, was verführt. Jahn läßt es seinen Protagonisten einen Augenblick erahnen: *"Seine Lippen wisperten: Ich muß mich fallenlassen!"* (438) Fall statt Verfall.

Sich Fallenlassen aber heißt: sich dem Anderen überantworten. Schwäche, ernst genommen, evoziert den Anderen, der sie in Fluß und auf Abwege bringt. Wo das Subjekt auf den Selbstbesitz verzichtet, tritt der Andere auf die Bühne, der verführt. An die Stelle der Produktion tritt nicht nur die Konsumtion, die unnütze Verschwendung, sondern

darüberhinaus die Seduktion, die Verführung. Als diese Andere tritt Signe auf, und deshalb stammt von ihr der Satz: "*Versuchungen sind das einzige Gut des Menschen.*" (664) Auf diesem Dominant-Sept-Akkord hält der Roman am Ende inne. Die Versuche Perrudjas, Verausgabung in Tempelbau, Krieg oder Freizeit zu restituieren, haben sich als Trug erwiesen; die gesellschaftliche Perspektive ist nichts als die Konstruktion eines Blicks in die Sackgasse. Der andere Weg in die lebensgeschichtliche Vergangenheit vermochte zwar das Heterogene auf der Gegenseite der imperativen oder homogenen Lösungen zu entdecken, im Unreinen. Das Unreine wurde erkennbar als erotisch besetzte Auslieferung an das psychisch, physisch und sozial Verworfene, das nicht erhebt, sondern erniedrigt (gelbe, stinkende Blume). Aber Perrudja versuchte, anstatt sich zum *crime de l'amour* zu bekennen, die linke Unreinheit in rechte (homogenisierende, familiäre, sozial-utopische, gar militärische) Reinheit zu verwandeln. Das Angebot der anderen, niedere Heterogenität zuzulassen, wird ausgeschlagen. Das macht ihn in Signes Augen unsouverän, und deshalb verläßt sie ihn. Auf diesem Hintergrund erscheint das weitere Prosawerk Jahnns bei allen formalen Verwandlungen wiederum in sich schlüssig an den 'Perrudja' anzuschließen. Denn in den Mittelpunkt des nächsten Romans, des 'Holzschiffes', wird eben die Verführung treten, die von Weg und Ziel ablenkt. Die 'Niederschrift' und 'Die Nacht aus Blei' werden neben den einen zaghaften, unentschlossenen und verwirrten, gleichwohl so lange wie möglich auf sich beharrenden Helden einen zweiten stellen, der den mehr schwachen als starken Menschen aus seiner Umfriedung heraussprengt und systematisch aus seinem Selbstbesitz fortreibt. Aber das ist eine andere Geschichte.

## H Über alle Ufer: 'Fluß ohne Ufer'

Für eine Lektüre des Jahnnschen Œuvres, die das Werk als Effekt der Figur der Transgression liest, spricht das auch vom Autor stets als "*eigentliches Hauptwerk*"<sup>504</sup> apostrophierte Monumentalunternehmen 'Fluß ohne Ufer'. Mit dieser Romantrilogie, in der Jahn die meisten seiner Anschauungen explizit niedergelegt zu haben glaubte<sup>505</sup> und in die er tatsächlich sämtliche Bereiche seines Denkens und Schaffens: Orgelbau, Architektur, Musik, Kunst und ihr Verhältnis zur terrestrischen und kosmologischen Ordnung einarbeitete, gibt er der Überschreitung nicht nur expansiven Raum, sondern zeigt ihre das ganze Werk beherrschende Dominanz an. Überschreitung ist nicht ein Thema unter anderen, sondern es ist das zentrale Thema; im Hauptwerk wird es explizit. Die Transgression wird zum Siegel des Romans, wie sie als Siegel des Ugrino-Unternehmens fungiert hatte.

Jahn beginnt das "*Romanungeheuer*" (BII,129) 1935 auf Bornholm mit dem Auftaktroman 'Das Holzschiff', der bereits 1936 abgeschlossen sein wird, führt es, unterstützt durch die Kritik des Lektors Suhrkamp, des Verlegers Bermann-Fischer und des Literaturprofessors Walter Muschg, aber doch auch originär auf eigenen Plänen basierend, mit der 'Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierig Jahre alt geworden war' über anderthalbtausend weitere Seiten fort - auch dieser Teil wird beendet (1945) und in zwei Teilen veröffentlicht (1949 und 1951) -, um in den un abgeschlossenen 'Epilog' (postum von Walter Muschg publiziert) weniger zu münden als eher schubweise auszulaufen und zu versanden.<sup>506</sup>

Als Überschreitungs-Roman gibt sich das Werk bereits durch den alle drei Teile überspannenden Trilogie-Titel zu erkennen, 'Fluß ohne Ufer', von dem Hans Erich Nossack sagte: "Nie hat wohl ein Titel so gut zu einem Buch gepaßt wie dieser zu Jahnns Romantrilogie."<sup>507</sup> Denn was wäre 'Fluß ohne Ufer' anderes als der Titel für ein Über-die-Ufer-Treten, der Titel einer Überschreitung, die exakt so die Grenzen der Nützlichkeit, der Normalität und Nüchternheit hinter sich läßt wie der Fluß, der über seine Ufer tritt: ihm sind die ursprünglichen Ufergrenzen noch anzusehen, aber doch schon nur noch als überschrittene. Vorhanden, aber negiert; nicht vergessen, aber verlassen. Kein *elan vital*,

---

<sup>504</sup> Rundfunkinterview vom 12. September 1948 >Leben, Werk, Wirkung und Ziele<. In: Juni. Heft 25 (1996), S.41

<sup>505</sup> Vgl. ebenda

<sup>506</sup> Zur Entstehungsgeschichte s. Scheuffelen, Thomas, Hans Henny Jahn im Exil. Exilmotive in seinem Roman 'Fluß ohne Ufer'. Phil. Diss. München 1969; Jochen Meyer, Broch-Canetti-Jahn. Willi Weismann und sein Verlag 1946-1954. Marbach am Neckar 1985 und Jochen Hengst, Der Autor zur Zeit der Niederschrift. In: Hengst/ Lewinski, Hans Henny Jahn. S.233-243;

<sup>507</sup> Hans Erich Nossack, Die Fuge Wozu? In: Hans Henny Jahn. Zum sechzigsten Geburtstag zusammengestellt von Rolf Italiaander. Hamburg 1954, S.34

keine Welt schlicht im Fluß, sondern ein dynamisches Verletzen der Grenzen, die dem normalen Verlauf der Dinge gezogen sind. Der Wechsel von Grenze und Grenzverletzung, von Verbot und Verbotsüberschreitung, die paradoxe Figur der Transgression ist präzise zum Titel, zur Inschrift des Romans geworden. Kein Fluß ohne Ufer, selbst wenn der Fluß über die Ufer tritt; keine Überschreitung ohne das Verbot, das es außer Kraft setzt. "Das Leben", so Bataille, "ist Bewegung, und in der Bewegung ist nichts vor der Bewegung geschützt."<sup>508</sup> Es ist die Zeit der Ausnahme, die Zeit, in der die normalen, ruhig verlaufenden Naturbewegungen für einen Moment aus ihren Gleisen treten. Durkheim merkt in den 'Elementaren Formen des religiösen Lebens' an: "Natürlich gibt es dann und wann ein unerwartetes Ereignis: eine Sonnenfinsternis, der Mond versteckt sich hinter den Wolken; der Fluß tritt über seine Ufer usw."<sup>509</sup> Dieses unerwartete Ereignis ist in 'Fluß ohne Ufer' - und, wie gesagt war, nicht nur hier - die Erotik. Und in der Erotik, so Bataille an anderer Stelle über die Transgression ganz innerhalb der Metaphorik, derer sich Jahn in seinem Romantitel bedient, "tritt das Leben über seine Ufer: es erreicht im Überschäumen das höchste Delirium"<sup>510</sup>.

Über 'Fluß ohne Ufer' zu schreiben, kann also nur heißen, über den Überfluß zu schreiben: über die Exuberanz der Erotik, des Verbrechens, des Todes, der Natur. Die Figur der Überschreitung überspannt denn auch die drei Teile des Romans und verbindet sie. 'Das Holzschiff', das der Verleger Goverts einmal treffend als "*Vorsatzstück*"<sup>511</sup> der Trilogie bezeichnet hat, exponiert die Überschreitung in eben dem Motiv, das bereits dem Ugrinoschen Torsiegel zugrunde lag: im Motiv der Überfahrt. Das kleine Werk betreibt die Loslösung des späteren Protagonisten von der Welt des Realen, des Staates, der Familie, der Vernunft; ein Initiationsroman, dessen Effekt darin besteht, den 'blinden Passagier' in der *rite de passage* des Holzschiffes vom vorgezeichneten Lebensweg abzubringen und das Vertrauen auf die rationale Beherrschung des Realen zu zerstören. "*Das 'Holzschiff' ist der geschleuderte Stein. Das Aufschlagen des Geschosses wird im zweiten Teil beschrieben*" (BII,33), in der 'Niederschrift' des schiffbrüchigen Helden.

Die 'Niederschrift des Gustav Anias Horn' rekapituliert in der Form des Tagebuchs dieses Leben, das sich an den Untergang des 'Holzschiffes' anschließt und sich über alle Grenzen hinweggesetzt hat; ein Leben, das, mit einem Lieblingswort Jahnns, *abtrünnig* geworden ist. Horns Niederschrift versucht in die Schrift zu retten, was die nun zwei Helden, Horn und den Matrosen Alfred Tutein, von aller Welt trennt. In einem Jahre währenden Prozeß versuchen sie die Grenzen der partikularen Individualität aufzusprennen und in eine Kontinuität einzutauchen, die mit der erotischen Negation der diskontinuierlichen

<sup>508</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.98

<sup>509</sup> Emile Durkheim, Die elementaren Formen. S.123

<sup>510</sup> Georges Bataille, Tränen des Eros. S.36

<sup>511</sup> Henry Goverts an Jahn, 26.Januar 1946 [SUB Hamburg]

Wesen überhaupt erst eröffnet wird. Die Überschreitung, die das Holzschiff einleitet, wird zur Selbst-Überschreitung, die sich im 'kleinen Tod' der Erotik als glückliche Entmächtigung und Verwischung der Individuen feiert. Die 'Niederschrift' des Gustav Anias Horn ist der Versuch einer paradoxen und scheiternden Rettung dessen, was unhaltbar und unrettbar ist.

Der 'Epilog' endlich diene Jahnn als Versuch, die Bewegung von 'Holzschiff' und 'Niederschrift' auf die Abfolge von Generationen zu übertragen: die Kontinuität hinter den disparaten Individuen sollte in der Abfolge von Generationen, von wellenhaft an- und abschwellenden Geschlechterfolgen in den Roman eingeschlossen werden; Geschlechter, die das Selbstbewußtsein nicht mehr in der erinnerten Transgression herzustellen haben, sondern bereits vorab und quasi genetisch von Jahnn mit auf den Weg bekommen. Daran wird der 'Epilog' denn auch scheitern. An die Stelle der Lebenszeit tritt die Weltzeit; an die Stelle des Tagebuchs das unabschließbare Buch der Naturgeschichte; an die Stelle des einen diskontinuierlichen Schicksals die ständige Abfolge neuer. Ein metaphysischer Gezeitenplan, der sich hinter den Subjekten vollzieht. Dafür aber muß Jahnn exakt die von Horn beschriftete Überschreitung tilgen; die Transgression fällt aus dem Blick und zurück bleiben perlenartig aneinandergereihte Einzelschicksale, die wie von fern und mit gleichsam metaphysischem Blick erzählt werden. Die neuzeitliche Subjektivität wird nicht überschritten, sondern abgeleugnet; das ganz Andere wird dadurch zu einem Superschicksal, das von der Überschreitung abgekoppelt ist. Statt der Entregelung des Subjekts und seiner Erfahrung einer chockhaft einbrechenden Grund- und Bestimmungslosigkeit ist die Fluchtlinie des 'Epilogs' seine Fundierung in einer subjektübergreifenden Generationenkette. Ein Versuch, der im Ansatz bereits mißlungen war und sich selbst in der ästhetischen Unentschlossenheit seiner Konstruktion, im Rückgriff auf traditionelle Erzähltechniken und in der Inkonsistenz additiver Miniaturbiographien selbst decouvriert. Anders gesagt: der Buchtitel streicht das 'ohne Ufer' und verläuft sich im Meer unendlicher Fortschreibungen.

## H.1. Das Holzschiff. Triumph und Auflösung der Vernunft Oder: Der Aufbruch ins Nichtversicherbare

### I Das Verbot

Das 'Holzschiff' (FI,5-217), das Jahn also im August/ September 1935 beginnt, am 30. Mai 1936 beendet und bis zum Jahresende in die endgültige Fassung gebracht hat, konturiert im Wechselspiel von Verbot und Verbotsüberschreitung die Welt der Arbeit, der Organisation, des Ziels: die vom Verbot geschützte und definierte Welt des Zweckes stärker als in allen anderen Werken. Signifikant setzt das Werk mit der Ankunft, der Beladung und dem Aufbruch des Holzschiffes 'Lais' ein und exponiert darin zugleich und zuerst die Welt von Festland, Kai und Hafen als der Welt von Produktion, Ziel und Zweck, von der sich der Roman dann gewissermaßen ins Freie abzustoßen versucht. Diese Produktionswelt tritt politisch als staatliche Macht auf, die deutlich auf die Beherrschung des Realen ausgelegt ist. Als inszenierter Akt, als präzise vorberechneter und militärisch gestützter Coup, wie ein Überfall nimmt eine anonyme Staatsmacht die Szenerie am Hafenkai unter Kontrolle und organisiert den Ablauf des Geschehens. Eine unbekannte Ladung wird angeliefert und soll auf dem Holzschiff nach Unbekannt verschoben werden. Jahn hält hier alles vollkommen anonym und kristallisiert dadurch das herrschende und beherrschende Diktat, unter dem hier alles steht, geradezu allegorisch heraus: die Welt wird völlig dem Zweck als abstrakter, uneinsehbarer und als Selbstzweck auftretender Macht untergeordnet. Nichts vermindert die harte, schematische Unterwerfung unter das aller Begründung beraubte, reine Ziel: alles, was hier geschieht, dient der Koordinierung aller Beteiligten unter den Zweck des Unternehmens; alles Handeln ist diesem Zweck untergeordnet. Die Welt einer militärisch organisierten und staatlich verordneten Operationalität tut sich auf: die Welt als Unternehmen, das auf die Fortführung des Schiffes, anders gesagt: auf Produktion (lat. pro-ducere, fortführen) ausgerichtet ist.<sup>512</sup> Daß diese Inszenierung, die auf den ersten Seiten des Romans exponiert wird, tatsächlich der Beherrschung des realen Universums dient, wird retrospektiv von der 'Niederschrift' aus - freilich nur in einem Gerücht - angedeutet: die Ladung, die im 'Holzschiff'-Roman anonym bleibt, habe aus Giftgas bestanden, das zur Liquidierung eines aufständischen afrikanischen Stammes habe dienen sollen. Sie war möglicherweise geplant als kolonialistischer und imperialer Akt, der nach außen richtet, was an Beherrschung, Kontrolle, Koordination und Operationalität auf dem Schiff der Mannschaft gegenüber ausgeübt wird. Imperial ist die Unterwerfung unter den gänzlich

---

<sup>512</sup> Vgl. Jean Baudrillard, Von der Verführung. München 1992

abstrakten Zweck, unter die Arbeit, die Degradierung von Schiff und Mensch zum Instrument vorab.

Jahnn hat die Unterwerfung unter den anonym befohlenen Zweck mit dezenten Anspielungen auf den NS-Staat versehen. Die Form der Arbeitsorganisation zum Romanbeginn, so Thomas Freeman, verweise deutlich auf einen terroristischen Polizeistaat.<sup>513</sup> Daß Jahnn hier tatsächlich einen, ja *den* totalitären Staat durchscheinen lassen wollte, hat er in zwei Briefen an Walter Muschg aufgedeckt. Eine für den potentiellen Verleger Henry Goverts erfolgte Abänderung des Textes, in dem davon die Rede ist, ein "*Offizier des Landheeres*" überwache die Frachtverladung, in "*ein Herr, der wie ein Offizier des Landheeres aussah*" sei geschehen, weil sich, so Jahnn am 21.Juni 1937, ansonsten "*womöglich eine ehrenhafte Organisation beleidigt*" (BI,1010) fühlen könnte; unnötig zu sagen, welche Organisation hier gemeint ist. Deutlicher wird Jahnn dann noch in bezug auf *die* Figur, die im Roman die Stelle der Herrschaftsinstanz schlechthin einnimmt und die Operation leitet, in bezug auf den Superkargo. "*Superkargo - - jetzt fahren diese Leute wieder als Hüter der unbekanntes Ladung über die Meere, um das Hinschlachten von Hunderttausenden in Spanien zu ermöglichen*" (BI,966f.). In den fünfziger Jahren wird Jahnn in einem Fragment präzisieren, was das Stichwort 'Spanien' zu bedeuten hat: "*Der spanische Bürgerkrieg ist in unserer Zeit das Modell für schauderhafte Abläufe geworden, die ihren Ursprung in der staatlichen Gewalt haben.*" (SII,199) Kurz, die abstrakte Zweck-Macht, die die Unternehmung organisiert, kontrolliert und auf die imperiale Beherrschung des Realen abzielt, ist nicht die einer Arbeitsgesellschaft schlechthin, sondern eine historisch und politisch zwar dezent, aber unübersehbar auf staatlich-totalitäre Gewaltherrschaft zugespitzte.<sup>514</sup>

Die Exposition des 'Holzschiffes': die Verladung der Fracht und die Zusammenstellung der Mannschaft ist zugleich die Exposition des Verbotes, mit der die Staatsgewalt die Ladung umgibt; es ist verboten zu wissen, um welche Fracht es sich handelt und wohin sie verbracht wird. Jahnn hat die Exposition als Verbots-Exposition durch das retardierende Element eines frühzeitigen Aufruhrs deutlich gekennzeichnet und konzeptionell unterstrichen. Das Geschehen eskaliert plötzlich, weil ein Mitglied der Mannschaft angeblich die geheime Ladung aufgebrochen haben soll. Diese Verbotsüberschreitung, die an der Deregulierung des Unternehmens später entscheidenden Anteil haben wird, wird umgehend mit der forcierten Demonstration

---

<sup>513</sup> Thomas Freeman, Hans Henny Jahnn. S.431

<sup>514</sup> Der vom Roman begeisterte Verleger Goverts stellte den Druck des Werkes zunächst zurück mit der Begründung, er werde voraussichtlich von der Reichsschrifttumskammer als "zersetzend und negativ" eingestuft werden (an Jahnn, 5.März 37 [SUB Hamburg]) Wenngleich 1941 eine Druckgenehmigung für 'Fluß ohne Ufer' vom Propaganda-Ministerium vorliegt, erscheint das 'Holzschiff' erst 1948. Jahnn auf Goverts' Vorbehalte am 17.März 1937: "*Es ist mein Bestreben gewesen, das Leben einzufangen, gewiß an einem besonderen Beispiel; dennoch fühle ich keine andere Verantwortung gegenüber den Abläufen der Schöpfung, als sie trotz allem zu bejahen. Und weil ich das tue, kann ich mir das Prädikat zu zersetzen nicht beimessen.*" [SUB Hamburg]

des Verbotes beantwortet. Der Superkargo versieht die Fracht mit einem Siegel. Er setzt die Grenze.

Dann werden Restriktionen gegen die Mannschaft verhängt. Alle haben sich einer Körperkontrolle zu unterziehen; die meisten Matrosen werden entlassen und gegen eine neue Mannschaft ausgetauscht. Jahnn entwirft eine sublimen Szenerie der Körperunterwerfung. Der Superkargo demonstriert *coram publico* die operationale Abstimmung der Körper auf den Zweck des Unternehmens. Er demonstriert die Macht, die er repräsentiert, als normativen Ausschluß alles Abweichenden; eine Ausschlußzeremonie der Körperzeichen beginnt, eine puritanische Macht, die die Körper mit Wissen durchdringt. *"Wie weit der Körper dem Normalbild entsprach. Ob fleischig, fett, hager. Ob und wie viele Tätowierungen auf der Haut zu finden waren. Ob es sich um harmlose Zeichen, Symbole oder erotische Darstellungen handelte, Weiber oder Kopulationsszenen. In London oder China in die Haut punktiert. Rot, blau oder schwarz. Er kannte die Brüste, Schenkel und Bäuche der Besatzung. Und dann die Gesichter."* (17) Als habe er Cesare Lambrosos 'L'uomo delinquente' gelesen<sup>515</sup>, der die These vertrat, daß der anständige Mensch "nutzbar" sein müsse, der Tätowierte aber "das untrügliche Zeichen des geborenen Verbrechers" trage. Schon durch die Narbenschrift des Tatoos, so Lambroso, dokumentiere der Tätowierte seinen Aufstand gegen die bürgerlichen Werte von Fleiß, Pflichtbewußtsein und Bescheidenheit.

Nicht anders liest der Superkargo die Körperzeichen der Matrosen: als Zeichen, die den makellosen, reinen und vergeistigten, natürlichen Körper, die klare Hierarchie des Gesichtes und mit ihm die ganze Kultur des Sinnes, des Anstands und der Funktionalität bedrohen. Katalogisiert werden die Menschen bis hin zur Stellung ihrer Zähne, dem Glanz der Augen und der Haarfarbe. Der Superkargo entwirft eine *"Anatomie von außen"* (18); er erniedrigt durch die Kontrolle den Körper zum Instrument, zum toten Material. Er vollstreckt, was nach Adorno und Horkheimer dem Leib im Prozeß der Zivilisation durch die auf Naturbeherrschung ausgelegte instrumentelle Vernunft angetan wurde: die Degradierung des Leibes zum Körper, zum toten Gegenstand der Anatomie. Bei Jahnn lautet das: *"Hier wurde eine Gruppe von jungen und frischen Menschen zu einer Art Kadaver erniedrigt. Sie schienen nur aus Mängeln zu bestehen. Mißratene an Leib und Seele. [...] Dünne und brüchige Charaktere, eingewebt einem mangelhaften rohen und übelriechenden Fleisch. Mit keiner Zukunft als der, weiter abzunehmen und sich zu verstricken."* (18)

Schon hier wird deutlich, wie sich die Operationalität der Arbeit, die Subordinierung der Mannschaft unter das unbekanntes Ziel und den reinen Zweck mit dem Verbot durchdringt. Sie betreffen mehr als nur das Geheimnis der Ladung: sie meinen die

---

<sup>515</sup> Erschienen 1874, dt. 1887 (Hamburg/Leipzig) unter dem Titel: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Sicht.

grundsätzliche Kontrolle, Kanalisierung und Sanktionierung unkontrollierter, abweichender, unregelter, körperlicher wie seelischer Reste, wie Lyotard sagt; Reste, die der Operationalität von Ziel und Zweck, von Sinn und Aufgabe, Befehl und Erfüllung widersprechen könnten. Der Superkargo: Instanz der Koordination und Kontrolle der Körper unter dem Imperativ der Pflicht, der Arbeit, des Sinns und der Produktion.

Die Körperkontrolle setzt sich denn auch konsequent auf dem Schiff fort. Es ist konstruiert als kleines Dispositiv der Macht. Als sei es eines von Foucaults radialen Gefängnissen, regiert hier die zentralistische Ausleuchtung des Individuums. Jede Kajüte eine Zelle, die wie im Gefängnis von außen, vom Zentrum her jeder Zeit dem Zugriff offensteht. Schockiert müssen Ellena und der Verlobte Gustav feststellen, daß die Türverschlüsse der Zimmer nicht einrasten und die Wände die Räume unter den Betten nicht verschließen. Was ihnen zunächst als das *"große Reich des Unzuverlässigen"* (22) erscheint: als Auftreten einer kausalitätsfernen Welt, in der die Dinge den Gesetzen der Vernunft nicht gehorchen, offenbart sich als Effekt der radialen Macht des Superkargos: *"Alle Türen"*, so läßt er vernehmen, *"sind bei drohender Gefahr von einer Zentrale aus zu öffnen."* (24)

Der Superkargo aber ist nicht nur Herr über die Entriegelung der Türen, sondern er verfügt weiter über Mikrophone, alle Räume auszuhorchen und dem Wissen zugänglich zu machen. Seine Zentrale, ein *"Zauberkreis der Apparate"* (38), ist die Schaltstelle der Kontrolle. Vermittels eines Telegraphen ist sie mit dem Leitsystem eines Panzerschiffes verbunden. Die Überwachung setzt sich so nach außen hin weiter fort und findet ihr Analogon in der instrumentalisierten Sprache; der Telegraph ist schon bei seiner Erfindung in der französischen Revolution der Versuch, eine reine Zeichensprache mit dem Zweck zu entwickeln, militärische Aktionen möglichst effektiv zu koordinieren.

So vertritt der Superkargo eine Macht, der alles zugänglich und einsehbar, die selber aber, im Zentrum der Zellen, weder zugänglich noch einsehbar ist. In einer Art Panauditismus werden die Matrosen in die Operationalität des Unternehmens eingespannt und auf die Welt diesseits des Verbotes verpflichtet.

Das aber ist nichts als die durchorganisierte Welt der Nützlichkeit, der Arbeit, des Fortschritts, die Bataille als die Welt des Profanen bezeichnet hat, historisch gewissermaßen radial verschärft und militärisch-totalitär zugespitzt. Daß das tatsächlich in der Perspektive des Holzschiff-Unternehmens liegt, wird an einer Replik im dritten Kapitel des Romans deutlich. Gustav, vom Superkargo über die Finessen der Schiffsüberwachung aufgeklärt, faßt die Mission in euphorischem Ton zusammen: *"Und das Prinzip der Nützlichkeit war inmitten eines bedeutenden Aufwandes zur Herrlichkeit geführt. [...] Es handelte sich um eine große Sache oder um ein großes Geschäft; jedenfalls um ein menschliches Vorhaben, das, wie alle anderen, eingebaut war in den Prozeß der*

*Wirtschaft oder des fördernden Austausches. Auch dies ein Baustein der Zivilisation, womöglich des Fortschrittes. [...] Der Triumph der Vernunft." (54f.)*

## II Wie Paul Raffzahn zu seinen Tränen kam

Exakt auf diese Textstelle, in der Gustav den Triumph der Vernunft konstatiert, bezieht sich ein Briefkommentar Jahnns. Adressat ist wiederum Walter Muschg, der Brief ist vom 14. Februar 1936, Jahn mitten in der Arbeit am 'Holzschiff': "*Es wird in diesem Werk der Triumph der Vernunft und gleichzeitig ihre Auflösung gezeigt. ----*" (Bl,892) Ein kleiner Kommentar, der auch den Umschwung in der Textbewegung des 'Holzschiffes' genau markiert. Es ist die strukturelle Bewegung des kleinen Romans, die Vernunft zunächst aufzubauen, ihre Beziehung zur Nützlichkeit, zur Produktion, zur Arbeit zu konstruieren, um sie dann destruieren zu können. Ist das nicht eine analoge Bewegung zum Romanrahmen: das Schiff taucht zu Beginn aus dem Nebel plötzlich auf, um am Ende spurlos, auf offener und ruhiger See unterzugehen? Ziel des Romans ist mithin nicht die operationale Vernunft; auch keine andere, bessere, kommunikative oder sonst herrschaftsfreie Vernunft, sondern das Andere der Vernunft, das die Vernunft unter Verbot stellen muß. Es war ja die seltsame Paradoxie des Verbots, daß es zugleich den Bereich der Operationalität und der Arbeit begrenzt, ermöglicht und schützt, wie es die Welt dessen, was der Vernunft nicht gehorcht, was der Nützlichkeit entgegensteht, auftauchen läßt. Der 'Holzschiff'-Roman ist in seinem Verlauf Effekt dieses Konnexes. Denn erst die - auf dem Hintergrund Ugrinos hochgradig religiös konnotierte - Auszeichnung der Ladung durch das *Siegel* und das Verbot, das der Superkargo mit dem Siegel markiert, löst die Verführung zur Überschreitung aus. Die Überschreitung des Verbotes aber macht ebenso die Handlung des Romans aus, wie sie im Prozeß der Freisetzung erotischer, thanatophiler, violenter Phantasmen nicht nur die Mannschaft, sondern auch Gustav und noch den Superkargo selbst erfaßt. Das Versiegelte und Verbotene ist dabei nicht das Andere selbst - das Andere der Vernunft ist kein Ding, keine Substanz; das Geheimnis bleibt ungelöst -, aber es entfesselt es. An ihm zerschellt die Beherrschung des Realen. Die Schiffsbesatzung verfällt der Verführung der Violenz und der Erotik, die sie mit der verbotenen Ladung verknüpft. Das vernunftbetonte, disziplinierte und zweckgebundene Weltverhalten stürzt ein. Um diesen Übergang von der realen und homogenen Ordnung in die symbolische und heterogene zu signalisieren, durchgeistert den Text der irrliehthaft flackernde, kontextlose und chokhaft einbrechende Ruf des Leichtmatrosen Tutein: "*Gefahr!*" Weniger ein Leitmotiv, als vielmehr Signal und Spur einer Welt, die aus der sicheren Ordnung gerät. Signal der Grenze und Signal der nahenden, gefährlichen Überschreitung.

Dem entspricht bereits die Kapiteleinteilung des Romans. Markiert das erste als Exposition das Verbot und die Kontrollinstanz Ratio, folgen dann in den 'Gesprächen der ersten vierundzwanzig Stunden' die ersten Erschütterungen des sicher geglaubten Weltverständnisses, so bezeichnet das dritte Kapitel - 'Die Freiheit der Meere' schon im Titel den Aufbruch ins Abenteuer. Der 'Sturm' bricht dann dank der Macht der Natur zum ersten Mal die panauditive Kontrolle des Superkargo und findet sein psychisches Gegenbild im fünften Kapitel: in den imaginären und phantasmatischen Räumen der Mannschaft. Das anschließende Kapitel 'Verwirrung' erzählt von der fortschreitenden Deregulierung der Vernunft- und Kontrollherrschaft. 'Die Falle' hat die erste Verbotsüberschreitung - das erbrochene Siegel und den offenen Aufruhr - zum Thema. 'Einsamer Mensch' ist in der Handlungsablauf retardierend eingeschaltet; ein letzter Versuch des Superkargo "*darzutun, daß das Verborgene, das Unsinnliche neben nüchternen und abgegrenzten Gegenständen keinen Platz hatte.*" (191) 'Die Galeonsfigur' endlich besiegelt das Ende der Mission und feiert in einer wunderbaren Epiphanie, was die Vernunft in die Auflösung trieb: Venus anadyomene.

Allgemein aber wird die Deregulierung des Geschehens in der großen kollektiven erotischen Phantasmagorie der Mannschaft im fünften Kapitel, die sich eben an den Spekulationen über den 'Inhalt' der Ladung entzündet. Am Verbot bricht das Verbotene auf. Und so imaginieren die Matrosen in der Glaslandschaft ihrer Phantasie Freiheit als etwas, das nur über den Exzeß, den Tod, den Rausch und die "*überwältigende Verirrung*" (112) erlangt werden kann; eine Philosophie im Boudoir. Weit entfernt davon, die Matrosen als Forschungsobjekt für eine "scharfe kritische Herausarbeitung der Ursachen der Verblendungen" zu verwenden, "denen die Menschen verfallen sind"<sup>516</sup>, noch auch in ihren erotischen Tagträumen die ins "Negativ transportierte Ideologie der patriarchalen Leistungsgesellschaft modellhaft"<sup>517</sup> zu decouvrieren, läßt Jahnn ihre Phantasmen eben als jene Subversivkraft einschließen, die über die nüchterne Welt von Pflicht und Arbeit momenthaft hinausgeht. So konstatiert Reinhardt Schmitt zu Recht: "Was fasziniert, sind die unerklärlichen Ereignisse, die Verdächtige wecken, und deren Umschlag in Träume und Sehnsüchte."<sup>518</sup> Am Imaginären, so Schmitt, berauschen sich die Matrosen der 'Lais' "bis zur Lust, an die Grenze der eigenen Identität zu kommen und diese aufzugeben; das Ungenügen an der augenscheinlichen und alltäglichen

---

<sup>516</sup> Wilhelm Emrich, Vorwort. In: Jochen Meyer, Verzeichnis der Schriften von und über Hans Henny Jahnn. Mainz 1967, S.14

<sup>517</sup> Peter Kobbe, Mythos und Modernität. S.154

<sup>518</sup> Reinhardt Schmitt, Das Gefüge des Unausweichlichen in Hans Henny Jahnn's Romantrilogie 'Fluß ohne Ufer'. Göppingen 1969, S.45

Wirklichkeit wird bei den Figuren Ungenügen an der 'normalen' Verfassung der eigenen Person."<sup>519</sup>

Das wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, daß Jahn seine subproletarisch sozialisierte Mannschaft, großgeworden in Gossen und Bordellen, mit dem ganzen Ugrinischen Zeichenbestand des Heiligen von Tempel, Erotik, Musik und Pferd auszeichnet. *"Das waren Männer, die ihre Hände an vielen Orten gegen die Erdkugel getan hatten. Sie waren gelassen und vorurteilsfrei, zumeist. Ein Haus in Singapore, ein Haus oder ein Tempel, sie waren dort gewesen und konnten es beschreiben. Die Mauer, die Ecke, um die man bog, ein Bildwerk. Der Eindruck verräucherten Goldes. Und ein Gesang, ein Gebet. Ein Pferd, das sich aufbäumte, und das man sogleich als Hengst erkannte. [...] Frauen mit Brüsten und Schenkeln, die einen betörten."* (61)<sup>520</sup> Zwar, wie bei Jahn überhaupt und historisch notwendig, kein ungetrübtes, religiös und institutionell organisiertes Heiliges, sondern ein erniedrigtes. *"Es war kein reiner Genuß. Schon, daß er gekauft war, hemmte den Strom des diamantenen Glücks. Eine Fremdheit. Oder Schmutz. [...] Aber sie gestanden, der Rausch in ihrem Kopf war bedeutend gewesen."* (61f.)

Kein Zufall auch, daß Jahn, um die Dignität der am Verbot entzündeten Phantasmen zu unterstreichen, die kollektive Ekstase der Matrosen nicht nur mit den Ugrino-Sakralzeichen ausstattet, sondern ein programmatisches Zitat aus den frühen Ugrino-Schriften in den Textpassus einarbeitet. Heißt es nämlich in der Programmschrift 'Von der Wirklichkeit' als Impuls zur Gründung einer Sakralgemeinschaft: *"Wir leiden an den Grenzen, die willkürlich in unser Leben hineinstoßen. Wir leiden an dem Verlust aller großen Wirklichkeiten"* (SI,136), und wird deshalb im Aufsatz 'Ugrino' gefordert: *"Wir also wollen die Wirklichkeit von Tempeln, von Massenbauten, um die gewußte und ungewußte Sehnsucht nach dieser Wirklichkeit zu erlösen"* (SI,123), so respondieren dem auffällig und als Kennzeichen der geglückten Gründung einer sakral verknüpften Gemeinschaft im 'Holzschiff' die Worte: *"Die Wirklichkeiten, an denen die Schöpfung durch die kleinen Zwecke der Menschen so arm geworden war, hatten sich auf Augenblicke in das Matrosenlogis hereingewuchtet"* (113), Wirklichkeiten, die als *"Wald von Säulen"*, als *"Tempel"* imaginär den Raum durchzucken. Kein Zweifel, gegen die Dissertationsthesen, Jahn betreibe eine ideologiekritische Demontage destruktiver Gewaltphantasien (schlechte Spiegel schlechtester Wirklichkeit), versteht der Text den Raum des Imaginären, Halluzinatorischen, ja Banalen und Hypertrophen als sublimale Aufbewahrung jener *"großen Wirklichkeiten"*, für die Ugrino visioniert worden war. Und es ist der latent anarchische Zug des Holzschiff-Romans, daß die tendenziell totalitäre Zurichtung der Welt zur Produktionsstätte eben an dem scheitert, was es nicht

<sup>519</sup> Reinhardt Schmitt, Das Gefüge des Unausweichlichen. S.41

<sup>520</sup> Deutlich die Ähnlichkeit zur Jahnnschen Galionsfigur.

seinerseits produziert, sondern qua Verbot ausschließt. Um so erstaunlicher muß es anmuten, daß die Literaturwissenschaft einer Zeit, die den Wunsch nach erotischer Subversion der Gesellschaft nachhaltig vertrat, die sozial Niedrigen nochmals nur zu Repräsentanten des schlechten Ganzen stilisiert. Daß die Mannschaft nicht trotz, sondern wegen der Verbotsüberschreitung schließlich die (tödliche) Fracht und mit ihr Sinn, Zweck und Ziel des imperialen Unternehmens zum Untergang bringt - mit der historischen Parallele aus Jahnns Muschg-Brief: die faschistischen Waffen erreichen Spanien nicht -, sollte nicht den Matrosen nachgerade als undurchschaute gesellschaftliche Negativität vindiziert werden.<sup>521</sup> Jahnns zumindest zeichnet die subproletarische Verschwörung mit allen Zeichen der Sakralgemeinschaft aus, die den Untergang der Vernunft feiert. Gibt es hier im Rahmen der Jahnnschen Werke ein Defizit, dann höchstens das, daß dieses anarchische Glück die Schiffskabine eben nur auf Augenblicke durchzuckt, ohne daß der Versuch unternommen würde, diesen affektiv-erotischen Impuls zur Grundlage einer veränderten Lebensführung zu machen. Dafür aber wird die Niederschrift' zuständig sein. Das Gericht, das die Matrosen im 'Holzschiff' denn am Ende erwartet, ist zumindest nicht nur ein staatliches, sondern auch ein literaturwissenschaftliches.

Daß der Roman aber die Verbotsüberschreitung als Verschwendungsfest: als Entmächtigung der Beherrschung des Realen konzipiert, wird vorzüglich deutlich an einer meiner Lieblingsfiguren aus dem Jahnnschen Gesamtpersonal, nämlich an dem von der Sekundärliteratur arg als lüsterner, "triebhaft-sinnlich"<sup>522</sup> determinierter Verführer gegeißelte Schiffs- und Gerüchte-Koch Paul Raffzahn. Er nämlich wie keiner hat Kontakt zu einer Welt, die dem Verlust der Zwecke und Dinge nicht weniger als dem Selbstverlust des Subjekts zugehört. Paul Raffzahn ist der Mann der nutzlosen, luxuriösen, enteignenden, feierlichen Verausgabung und Verschwendung. Der Koch besitzt nämlich eine Likörflasche mit zwei märchenhaft ingravierten Luxusgläsern - gläserne Märchenwelten -, die er nur aufbewahrt, um ihren Verlust herbeizuwünschen. Er hat von Zeit zu Zeit das Bedürfnis zu weinen, wie andere Menschen, so Raffzahn, das Bedürfnis von Frömmigkeit oder Laster besitzen. Die Träne - Zeichen des aufgelösten, verflüssigten Subjekts - wird der Religion und dem Verbrechen assoziiert. Um aber zu seinen Tränen kommen zu können, muß der überflüssige Luxus seiner Gläser ostentativ zerstört werden. Wie die Nordamerikanischen Indianer den Potlatch zelebrierten, indem sie wertvolle, bemalte Kupferbarren in die See versenkten und so den Ruin, die Entdinglichung und die unproduktive Verschwendung feierten, so auch Paul Raffzahn.

---

<sup>521</sup> Wie es besonders die Arbeiten von Kobbe und Vogt nahelegen.

<sup>522</sup> Wilhelm Emrich, Vorwort. S.15

Die Gläser müssen der Zweckwelt entzogen werden. Sie müssen verloren gehen. Seinem Namen macht der Koch damit allerdings keine Ehre.

Das Opfer der Gläser und die Tränen nun, die der Verlust auslösen soll, schließen den Zugang zu einer Welt auf, in der der Mensch nicht länger die Beherrschung des Realen besitzt. Weil die verdinglichende Macht des Menschen im Tod endgültig zurückgenommen wird, ist der Verlust von Gläsern und Tränen für Paul Raffzahn eine Einübung in den Tod und, eben damit die Eröffnung einer Welt, in der die Dinge nicht länger in die reifizierende Macht des Subjekts eingespannt sind. In ihr herrscht das, was Adorno als den Vorrang des Objekts bezeichnete. Paul Raffzahn: "*>Die Seele des Menschen muß manchmal aus ihm heraus<, sagte der Koch, >er muß sich auf den Tod vorbereiten, wo es vollkommen geschieht. Er muß Übung darin erlangen, sich aufzugeben. Wir hängen an den Dingen; aber die Dinge hängen nicht an uns.<*" (71) Deshalb wünscht er nächtens den Verlust seiner kostbaren Gläser; oder ein Verbrechen, das sie ihm zerstörte. Das ist konsequent, bedenkt man, daß das Verbrechen für das Gesetz eben das bedeutet, was der luxuriöse Verlust für die Ökonomie darstellt. Die Welt des Paul Raffzahn: die Nacht, die Tränen, das Verbrechen, der Verlust.

Die Figur des Paul Raffzahn ist nicht eine unter anderen. Deutlich bricht sich in seiner Kajüte die Motivwelt des Romans prismatisch. Zu auffällig entsprechen die Gläser, die da in schwere Holzkästen gebettet sind, der versiegelten Ladung, deren Verlust im Roman herbeigeführt wird. Auch der gewissermaßen transponierte Wunsch nach dem Verlust der luxuriösen Fracht, die Ellena bedeutet - sowohl als Frau als auch als reiner Passagier ist sie der Arbeitswelt des Schiffes entzogen - kehrt hier wieder. Ellena verschwindet; sie wird, wie sich in der 'Niederschrift' herausstellen wird, ermordet. Sie fällt dem Verbrechen zum Opfer, auf das Paul Raffzahn hofft. Ist aber das Geschehen auf der 'Lais' der Verschwendungsphantasie des Koches analog, dann wird die quasi heilige Dimension dieses Unterganges deutlich; das Schiff wird zum Sakralraum, in dem Dinge und Menschen aus der Fixierung auf den Zweck herausgelöst werden wie die Träne aus dem Auge. Das begehrteste und wertvollste Objekt wird um seinen Zweck gebracht, zerstört und damit der Welt des Heiligen zurückerstattet. Um diese Leitlinie des Romans zu unterstreichen, schreibt Jahn an Walter Muschg den seltsamen Satz, der Holzschiff-Roman habe zum Thema, daß "*die einzige Süßigkeit des Daseins im aufgezwungenen Verbrechen*" (Bl,966) liege. Das Verbrechen an Ellena wird ebenso als Verlusthandlung gefeiert und herbeigesehnt wie die Zerstörung der Gläser des Schiffskochs.

Wenn also die 'Lais' am Ende des Romans untergeht, Ellena verschwindet, die Ladung verloren ist und das Bestimmungsziel (der Produktion, der Fahrt, des Sinns) verfehlt wird, erfüllt sich das geheime Begehren des Romans: den Untergang des imperialen Unternehmens an der Verführung zum luxuriösen Verlust zumindest in der Fiktion der Literatur zu erlauben. Raffzahn formuliert das Prinzip des 'Holzschiffes': der Fabel nicht

weniger als der Schrift (spurlos beginnend, spurlos endend) mit den schönen Worten: *">Manchmal, des Abends, wenn mir mein Fett das Herz beschwert<, sagte der Koch, >und der Junge ist schlafen gegangen. Und schnarcht so süß. Und ich denke etwas; aber ich weiß nicht, was es ist. Dann kommt die Versuchung über mich. Dann möchte ich etwas verlieren. Oder etwas begangen haben, damit Schluß mit mir wird. [...] Dann wecke ich den Jungen. Er taumelt schlaftrunken aus dem Bett. Dann nehme ich die Gläser aus dem Futteral. Und tue Whisky hinein, oder was es nun ist. Und der Bursche muß mit mir trinken. Und ich erwarte, seine von der Müdigkeit lahme Hand läßt ein Glas fallen. Oder der Alkohol macht ihn unbesonnen, sodaß es Scherben gibt. Und ich zu meinen Tränen käme. [...] In letzter Zeit kommt es mir so vor, als wüßte ich, was ich mir des Nachts ergrüble<, begann der Koch aufs neue."* (71f.)

'Das Holzschiff' ist nicht nur der Wunsch des Verlustes, sondern auch dessen Erfüllung. Um das ohne Zweifel zu lassen: daß der Roman als fiktionale Erfüllung des Wunsches nach einem luxuriösen Verlust zu verstehen ist, widmet Jahn denn auch den gesamten vorletzten Absatz des Romans dem Schiffskoch Paul Raffzahn. Mit dem Untergang der 'Lais' kommt er endlich zu seinen Tränen: *"Da löste sich ein lautes, herzerbrechenden Weinen aus dem fetten Leib des Koches. Schwere Tränen rollten ihm über die Wangen. Waldemar Strunck, sehr unbeherrscht, fuhr ihn an, er solle sich zusammenehmen. Der Koch, vollkommen unbelehrbar, verdoppelte die Ausbrüche seiner Klage. Begleitet von geheimnisvollen Grimassen, erklärte er nach geraumer Zeit den Grund seines Schmerzes: zwei Gläser, teure, unvorstellbar fein geschliffene Likörgläser, lägen jetzt auf dem Grunde des Meeres."* (217) So kam Paul Raffzahn zu seinen Tränen: weil die 'Lais' die Deregulierung und Dekonstruktion der operationalen Vernunft feiert. Ein Initiationsritus in die Welt, die dem Verlust offensteht.

#### IV Das heilige Schiff

Weil das 'Holzschiff' Triumph und Auflösung der Vernunft vorführt, deshalb ist auch das Schiff von Beginn an nicht allein dem Zweck: dem Transport unterworfen. Zunächst reines Objekt des Zwecks und der Bestimmung, der Rationalität und Operationalität, sperrt sich: im Verlaufe des Romans - wie überhaupt das Geschehen, die Figuren und die Handlung - auch das Schiff zusehends gegen jene Vernunft und Nützlichkeit, die Gustav ihm zunächst zuschreibt. Das Holzschiff ist noch vor seiner Indienstnahme der Welt des Ursprungs, aus der es auftaucht, und der Welt der Gewalt verbunden, liest man die Bezeichnung des Schiffes als "Arche" nicht christlich, sondern griechisch: ἀρχή, arché: Ursprung, Gewalt. Das Schiff verweigert sich gesellschaftlicher Verwertbarkeit überhaupt. Von Anfang an haftet der 'Lais', die ironischer Weise zur Untersuchung des

Meeresbodens gebaut worden ist - dieser Zweck wird sich mit ihrem Untergang allerdings erfüllen - der Ruch von Verschwendung und Verbrechen an. *"Hier war festzustellen, daß irgendwo in England ein schönes, aber unpraktisches Segelschiff gebaut worden war. Für Rechnung dessen, den es anging. Ohne Hilfsmotor, etwas Altmodisches, ohne vorbestimmten Zweck. Ein nutzloses Unternehmen. Planken, die ein Jahrhundert überdauern würden. Der Ausdruck eines Spleens. Geldvergeudung. Etwas Unvernünftiges, fast Verbrecherisches. Ein Angriff auf die Gesellschaft und ihre Ansichten."* (9)<sup>523</sup>

Das rekuriert auf eben jene ganz frühen Passionen Jahnns: auf die Passion für alle Formen unnützer, unproduktiver, zweckloser und sich selbst genügender Arbeiten, die als entscheidender Antrieb zur Gründung der Glaubensgemeinde Ugrino geführt hatten; Energie, die für sich selbst verausgabt wird und als Verschwendung in strenger Opposition zum Utilitätsgebot der protestantisch-kapitalistischen Arbeitsethik steht. Diese Form unproduktiver Verausgabung manifestiert sich bei Jahn immer wieder in selbstreferentiellen Apparaten, in Kreislaufmaschinen. In der bereits zitierten Tagebucheintragung vom 14. September 1915 heißt es denn auch: *"Wie gut verstehe ich es jetzt, daß ich nie etwas tun konnte, das allgemein und nützlich war. Wohl das ich die mannigfaltigsten Arbeiten machte, aber sie waren zwecklos, wenn man annimmt, daß Zweck haben der Ausdruck für die Gebrauchsfähigkeit zu nützlichen Dingen ist. [...] Ich aber sage, daß unnütze Arbeit allein wert ist, getan zu werden, weil sie einen verborgenen Sinn hat, der bei einem einzigen liegt. [...] Und später, als man Wissen hatte und meinte, daß man es verwenden müßte und seltne Apparate schuf, an denen garnichts weiter war als ihre Seltsamkeit und die darum nicht einen Heller galten - wie man darum gescholten ward, weil man nichts Nützliches aus sich hervorbringen konnte und für eine Spielerei und weniger Geld ausgab. Oh, ich versteh es wohl, daß ich nichts tun konnte an Dingen, die man brauchen kann."* (FS,438f.)

Als ein solch "seltener Apparat", zu nichts nütze, letztlich für keinen Zweck zu gebrauchen, eine Kreislaufmaschine, die auftaucht und untergeht, erweist sich auch das Holzschiff: Unerforschlich und doch begrenzt, labyrinthisch wie die Bilder Piranesis, kompliziert konstruiert, streng durchdacht wie ein Werk Duchamps oder Tinguely's, mit

---

<sup>523</sup> Zehn Jahre später wird Jean Giono ebenfalls einen Holzschiff-Roman zu Wasser lassen, erschienen in deutscher Übersetzung als 'Die große Meeresstille' (München 1992; Originaltitel: Fragments d'un paradis (Les angles)). Auch hier, wie bei Jahn, ist es ein Dreimaster ohne Motor, ganz aus Holz erbaut, allein mit naturkundlichen Instrumenten versehen, der in See sticht. Warum? "Ich verspürte keinerlei Neigung mehr, unter Lebensbedingungen mein Dasein zu fristen, wie unser Jahrhundert sie uns bietet", so der Kapitän (75) An späterer Stelle heißt es über diesen Aufbruch ins Nichtversicherbare: "Ich bin ausgezogen, um mich auf Gefilden zu ergehen, die zu ihrer Zeit ein wunderbares Paradies gewesen sein müssen; ich will uns zu Zeugen machen, die bekräftigen können, daß wir noch *das Recht auf den Taumelrausch haben, der das längste Leben bereichern und selbst das Nahen des Todes liebenswert machen kann.*" (212f. Herv.Giono). Die Nähe zu Jahn ist evident.

aller Handwerklichkeit erbaut, aber für nichts nütze. Um zu Grunde zu gehen. Um dem Wunsch nach Verlust zu genügen. Um in den Tod einzuüben.

Fügt man drei voneinander entfernte, ganz unzusammenhängend wirkende Aussagen über das Holzschiff zusammen, ergibt sich eine überraschende Herkunft dieser nutzlosen und jeden Gebrauch, Sinn und Zweck buchstäblich unterminierenden Maschine. Die erste dieser drei Aussagen lautet:

1. "*Wie ein Bergwerk inmitten des Gesteines eine Höhle war, so ein Schiff inmitten des Wassers ein Loch, in dem Lungen atmen konnten.*" (32)

Die zweite stammt von Gustav. Über die seltsamen Ereignisse auf der 'Lais' heißt es:

2. "*Das ist ja wie das Innere einer Jahrmarktsbude.*" (40)

Die dritte:

3. "*Der hölzerne Bau war ein großer Resonator, der erbebend die Schallschwingen ausströmte.*" (99)

Das Motiv der 'Jahrmarktsbude' ergibt dabei die Spur; es verweist zurück auf den 'Perrudja' und im 'Perrudja' auf die kleine Erzählung 'Ein Knabe weint', in der die betörende Nutzlosigkeit einer Jahrmarktsorgel den Juvenilen mit der überfließenden Ökonomie des Universums in Berührung bringt. Dieses Instrument ist in die "*Höhlung des hölzernen Berges*" (P,98) eines Karussells eingelassen und verweist damit auf das Holzschiff, wenn es, wie im ersten Zitat, der Höhlung eines Bergwerkes verglichen wird. Orchestrion und Dreimaster: Beides ekstasierende Maschinen, die den um den Verstand bringen, der sie zu erkennen versucht; beide - und das Holzschiff buchstäblich - "verbunden mit alternierendem Auf- und Abstieg"<sup>524</sup>. Beide: Gustav nicht weniger als der Knabe des 'Perrudja', verlieren die Wahrheit des Mechanismus um so mehr aus den Augen, je mehr sie ihn auszuleuchten und zu durchschauen versuchen. Je weiter die Erkenntnis dringt, umso weniger wird erkannt. Das Holzschiff alludiert mithin das ekstasierende, nur in Tränen faßbare Musikgerät der Gebrüder Waldkirch und den hölzernen Berg, in den das Instrument gebettet ist und den Jahn zum hölzernen Schiff metamorphisiert.<sup>525</sup>

Das wird noch unterstützt von der dritten Aussage. Daß das Schiff als "*großer Resonator*" bezeichnet wird, verweist auf das Instrument Orgel.<sup>526</sup> In dem Aufsatz über 'Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges', der im vierten Heft der kleinen Ugrino-Veröffentlichungen erschienen war, spricht Jahn von "*Resonatoren*" (SI,442), die als Schallverstärker von

---

<sup>524</sup> Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen*. S.152. Vgl. auch Hans Jürgen von der Wense in einem Brief an Dieter Heim: wahre Kunst vermittele das Gefühl "auf dem offenen Meer eins zu sein mit der Welt, über deren Ozean wir selber dahinjagen in dem engen Kanu unserer Erde - alle Menschen nur eine abenteuernde Mannschaft, und unser Leben und Heldenleben durchaus nur >Fahrt<, ein ewiges Aufgehn und wieder Untergehn [...]." In: *Der Pfahl* (1987), S.254

<sup>525</sup> Vielleicht darf man als weiteres Indiz für diese Allusion den Namen des Holzschiffkapitäns *Waldemar Strunck* ansehen, der auf die Firma *Waldkirch* aus dem Perrudja-Kapitel verweisen könnte.

<sup>526</sup> Darauf haben bereits die Herausgeber der Hamburger Ausgabe hingewiesen (SII, 935).

Lingual-Pfeifen der Orgel dienen. Das Holzschiff ist mithin ein nutzloser, aber erschütternder Mechanismus in enger Verwandtschaft mit dem kosmologischen Instrument Orgel, mit dem Jahrmarkt und dem Fest. Das Schiff, ein Raum der Verführung, ein Raum der Nutzlosigkeit, der sakralen Erfahrung.

Erinnerte schon der Tränenblick des Knaben im 'Perrudja', dem sich der Himmel mit der Erde in den geborstenen Lichtstrahlen verbindet, an Feiningers Strahlenkirche auf dem Bauhausprogramm von 1919, erwähnt auch der Orgelaufsatz von 1922 immer wieder als beispielhaften Raum für die Sakral-Erfahrung der Orgel das Werk des Julius Antonius in der Danziger Marienkirche (vgl.Sl,439), so verwundert es denn auch nicht, wenn Gustav sich angesichts der Vorstellung, das hölzerne Schiff sei *"ein großer Resonator"*, einen Kirchenbau assoziiert: *">Wie ein Kor von Menschen, der ferne singt<, sagte Gustav, >mir ist das vorhin eingefallen. Ich stehe zwischen den Hügeln der Gewölbe einer Kathedrale. In Danzig, auf dem Boden der Marienkirche habe ich dergleichen einmal erlebt. Von unten, oder aus den Wölbungen selbst, die man für lehmige Erdaufschüttungen nimmt, kommt die Musik."* (99f.)

Die Lais', eine verführerische, klingende, sakrale, metamorphotische Maschine, die zur Überschreitung und zum Verlust gebaut ist; eine hölzerne Truhe unendlich wertvoller Leiber und Gläser. 'Metamorphotisch', weil sich das Holzschiff im Verlauf der Überfahrt - der Transgression - verwandelt. Aus dem Transportschiff wird eine schwimmende Kathedrale, aus der Mannschaft wird eine Ritualgemeinschaft, die Ladung wird zum Opfer (zum Verlust) und der Laderaum, durch das Verbot geschützt, zum Innersten des Heiligtums. Aus der Zelle, zu der der Superkargo das heilige Schiff richtet, wird die Cella. Über Gustav und den verbotenen Laderaum heißt es: *"Als er zwei Stiegen hinab war, öffnete er eine Tür nach achtern, die, wie er wußte, in eine Art Vorraum führte. Von dort leitete eine zweite Tür in den hinteren Laderaum. Dieser Durchgang war abgesperrt und versiegelt."* (169) Das aber ist nichts anderes als die Beschreibung einer Tempelanlage. Der Vorraum, in den Gustav eintritt, ist der Prónaos, der Raum vor dem innersten Heiligtum, dem Sitz der Gottheit und seines Statuen-Bildes. Abgetrennt, verboten, *"verperrt und versiegelt"* (169) das Adyton, der unbetretbare Kultraum. Gustav erliegt der Verführung der Verbotstransgression; er dringt *"nach dem Verbotenen"* (169) vor und überschreitet die Schwelle. Schließlich wird er sich in einem Ritual mit der Mannschaft endgültig zur Komplottgemeinschaft verschwören - eine Mannschaft, die Jahnn in deutlicher Anspielung auf Opferkulte sich hat reinigen<sup>527</sup>, später maskieren lassen; eine Verschwörungshandlung der Überschreitung, die Augenblicke höchster Intensität bedeuten: *"Feierliche Sekunden, in denen Gustavs Herz wie ein Tuch*

---

<sup>527</sup> Über die Meuterer heißt es: *"Alle Männer waren sauber gewaschen, ihr Haar war ordentlich gescheitelt. Sie rochen scharf nach Seife. Die, deren Füße nackt in den Schuhen staken, ließen erraten, sie hatten ein Fußbad genommen. Möglich, alle hatten für diese Stunde sich den Körper geschrubbt."* (171) Vgl. über Konsekrationsrituale: Hubert/ Mauss, Sacrifice, it's nature and function.

ausgewrungen wurde. Er konnte nicht fassen, daß Verschwörung so süß war. Es überstieg alle Erlebnisse, die er bis dahin gehabt hatte. Es benahm alle Gedanken. [...] Wenn er noch einen Wunsch hatte, so war es der, diesen Männern an den Hals zu fliegen und unbändig, allen Sinnen entrückt, zu weinen" (172). Wenig später wird er die Außenwand des Schiffes durchstoßen.

Gustav erfüllt das Gesetz der sakralen Verführungsmaschine: die Produktion, den Sinn, den Zweck, die Aufgabe, das Ding, also die operationale Koordination der kleinen Gesellschaft und die Reifizierung der Welt zu zerbrechen, das Verbot (die Schwelle, das Siegel) zu übertreten und in dem Augenblick dem Heiligen Raum zu geben, in dem das den Zwecken subordinierte Gerät zerstört wird. Eben an dieser Stelle des Romans, an der unter Gustavs Leitung die Komplottgemeinschaft in vollem Aufruhr die Außenwand des Schiffes mittels eines Rammbockes aufstemmt, greift Jahn denn auch, um an der geradezu programmatischen Sakralität der Unternehmung keinen Zweifel zu lassen, auf das Ugrinische Bild vom Tor zurück: *"Die Lautlosigkeit des Vorganges, nur unterbrochen durch das schneidende Pochen eines langsam hin und her schwebenden Balkens. Er glich einem riesigen Schlüssel, der ein unüberschaubar hohes Tor aufsperrn wollte."* (209) Nicht umsonst wird später in der 'Niederschrift' vom „heiligen Schiff“ und von der „heiligen Ladung“ (FI,327f.) der Lais gesprochen. Das Heilige aber, das das Schiff mit sich führt, ist kein Gegenstand, kein Objekt, kein Götterbild, sondern schlicht das, was der Erkenntnis entzogen bleibt. Jener schwarze und unbetretbare Raum, der die Reversion der Beherrschung des Realen vervollkommnet: Ende der Herrschaft, Ende der Fahrt, Ende des Sinns. Fehlleitung der Untersuchung, der Enträtselung der Welt, der Decodierung<sup>528</sup>. Ende des Diskurses, der die Wahrheit sucht. *"Ein Gedanke, ab vom Zweck, stößt die Gebäude der herkömmlichen Vernunft ein."* (41) Das Holzschiff ist dieser Gedanke ab vom Zweck, der das Unternehmen revoltiert.

---

<sup>528</sup> Jahn gegenüber Muschg über den Protagonisten von 'Ugrino und Ingrabani', der sich zu einer Kirche verirrt hat: *"Nachdem er umsonst zu öffnen versucht hat, fängt plötzlich die Tür an, an ihm zu zerren, und er sieht ein, daß dahinter das Geheimnis verborgen sei - aller Sinn ist hinter verschlossenen Türen, nicht in den offenen. Er kämpft lange mit sich, ob er öffnen solle, und tut es schließlich: hinter der Tür ist nichts."* (G,112); vgl. auch den Brief an Carl Mumm vom 13. Oktober 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. [...] Wenn es in Tempeln oder Kathedralen [...] Ausdruck finden sollte, dann wäre sein Platz in einem völlig abgeschiedenen, unbetretbaren Sagreb. Die Tür dazu müßte eine Scheintür sein, eine nicht überschreitbare Tür, die ein für alle Mal verschlossene Tür."* (BII,524) Möglich auch, hier einen Einfluß Kafkas zu vermuten, der sich ebenfalls des Bildes vom Tor als Eintrittsgrenze zum Heiligen bedient: *"Niemand, niemand kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch das Königsschwert bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter; aber nur, um mit ihnen zu fuchteln, und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich."* Cit.nach Max Brod, Franz Kafka. Berlin und Frankfurt a.M. 1954, 3.Aufl., S.120. Jahn spricht von dem eindringenden Wasser als von dem *"flüssigen Schwert"* (210), das hier alle Hoffnungen auf des Rätsels Lösung zunichte macht.

*Exkurs: Noch etwas über Geheimgesellschaften*

Eine kaum erklärliche Parallele zur imaginär verschworenen Matrosenmannschaft und dem Schiffskoch Paul Raffzahn, die gleichwohl höchst evident nochmals die Nähe Jahnn's zum französischen Collège Batailles und Caillois und deren Soziologie des Heiligen demonstriert, findet sich in dem früher bereits zu Rate gezogenen Vortrag Caillois' vom 19. März 1938, den Bataille in Abwesenheit des Mitbegründers kommentierend und stellvertretend vorträgt. Bataille sieht nämlich in den *communautés électives*, in den Wahl- oder Geheimgesellschaften, in den Orden und Bruderschaften den gegen gesellschaftlichen Versuch, sowohl der bürgerlich-individualistischen wie der militärischen Welt, "die dem Geist der Tragödie feindlich gegenübersteht und die Aggressivität immer nur nach außen verbannt - die Konflikte *exteritorisiert*"<sup>529</sup>, die Welt des Schweigens, der Tragödie und der inneren Konflikte zu konfrontieren. Entgegen allen homogenen wie militärisch-autoritären Gesellschaften - und es ist klar, daß Bataille hier besonders den deutschen Nationalsozialismus vor Augen hat -, gegen die "nationalistische Dummheit" und die Extegration des Religiösen konstituiere der Geheimbund eine reine Bekundung der Existenz; er widerstehe jedem Notwendigkeits- oder Nützlichkeitspostulat übergeordneter (staatlicher, nationaler oder anderer) Interessen. Ohne Subordination lebe die Geheimgesellschaft einer Existenz ohne Ziel, getragen vom Willen zur Verschwendung und Verausgabung.

Schon diese Kennzeichnung kommt den Personenkonstellationen des 'Holzschiffes' ausgesprochen nahe. Ich hatte ja darauf hingewiesen, daß Jahnn im Superkargo die moderne zweckrational definierte Arbeitsgesellschaft in der forcierten Form des militärischen Totalitarismus vorführt; und daß die Matrosen-Mannschaft die Fesseln der Unterwerfung unter den völlig abstrakten, unbegründeten, absolut gesetzten und unbekanntem Zweck durch ihre phantastischen Welten zum Untergang bringen. Die Arbeitsgesellschaft wird in das Wellenspiel des Universums zurückgeführt wie das Schiff, das ins Meer versinkt.

Erstaunlicher aber ist noch der Vergleich von Motiven aus Jahnn's 'Holzschiff' mit einer höchst merkwürdigen soziologischen, ja katalogischen Kurzcharakteristik verschworener Gruppen, die Caillois in Stichworten zusammengestellt hat.<sup>530</sup> Caillois beschreibt die Geheimbünde als "begrenzter, geschlossener - mysteriös, kämpferischer" denn die administrative Gesellschaft; begrenzt, insofern sie Beitrittsriten besitzt, mysteriös, insofern sie sich aus einem "mysteriösen, unenthüllbaren Element" herleitet - durchaus in Verbindung zu der geheimnisvollen Schiffsladung zu lesen -, kämpferisch, indem sie den Aufruhr von Maske und Karneval, einen "Zeitraum der Zügellosigkeit"

---

<sup>529</sup> Denis Hollier (Hrsg.), *Le Collège de Sociologie*. S.270

<sup>530</sup> Denis Hollier (Hrsg.), *Le Collège de Sociologie*. S.280f.

gegen die Vertreter der staatlichen Institutionen "(Lehrer, Gouvernanten, Alte, Pfarrer)" ausspiele.

Damit, so Caillois zusammenfassend, reihen sich die Geheimgesellschaften, die Bünde und Orden in jene gesellschaftliche Dichotomie ein, die bereits Dumézil aufgedeckt hatte. Gegen eine "statische, geregelte, administrative, öffentliche, offizielle *Kohäsion*" vertrete die Bruderschaft "ein dynamisches, unregelmäßiges, mysteriöses, exaltes *Ferment*", das in der repetitiven Cailloischen Mythologie der Gesellschaft ihre Jugend wiederschenke.

Dieser idealen Geheimgesellschaft schreibt Caillois nun sechs Merkmale zu, die kaum einem soziologischen oder sonst wissenschaftlichen Kriterium gerecht werden dürften, aber in verblüffendster Weise dem Holzschiff-Text kongruent gehen. Das bezieht sich weniger auf die zweite und dritte These Caillois, das aufrührerische Element sei aufgehoben in "Leichtigkeit (das sind Tänzer) → Schwindel" und in "Schnelligkeit (das sind Läufer oder Reiter)", mehr schon auf das erste Merkmal "Trunkenheit (das sind Bacchanten, Trinker, Gewalttätige)" - das die Schiffsbesatzung ja nach Einschätzung der Sekundärliteratur und Selbsteinschätzung des Schiffskochs ohne Zweifel sich zuschreiben kann. Erstaunlich aber wird es bei den letzten drei Merkmalen, die auch von Caillois' Seite jeder vernünftigen Begründbarkeit und nachvollziehbaren Erklärbarkeit entbehren. Denn der vierte Punkt sei, daß Geheimgesellschaften sich dadurch zusammenschließen, daß sie "sich von *lebendigem Fleisch*" ernährten; ein Merkmal, das auch auf das 'Holzschiff' zutrifft, wird doch in der Erzählung des Schiffszimmermanns Clemens Fitte von 'Kebad Kenya' im ersten Satz gesagt: "*Kebad Kenya dachte daran, das Fleisch seiner eigenen Schenkel zu verspeisen.*" (119) Die Erzählung von Kebad Kenya ist die Erzählung vom radikal und souverän Bösen, das - verdrängt - die Welt in Atem hält. Über diese Erzählung aber solidarisiert sich die Schiffsmannschaft zur Komplottgemeinschaft. Punkt Fünf bei Caillois: verschworene Bünde "trinken *starke Liköre*", was direkt auf den Schiffskoch Paul Raffzahn und seine Likörflasche samt der dazugehörigen Potlatch-Gläser verweist; sechstens und letztens weiß Caillois über die Abtrünnigen: "- entführen *Frauen*". Nichts weniger passiert ja auf der 'Lais': Elena wird ermordet, gilt aber während der ganzen Fahrt als "entführt".

Ohne also darüber hinaus irgendwelche Begründungszusammenhänge aufbauen zu können, verweist doch das seltsame Merkmalbündel: " -Trunkenheit (das sind Bacchanten, Trinker und Gewalttätige)", " -sie ernähren sich von lebendigem Fleisch", " -trinken starke Liköre", " -entführen Frauen" zum einen auf die ausgesprochen große Verwandtschaft Jahnns mit den Surrealismus-Abgespaltenen Bataille und Caillois und unterstützt eben darin zum anderen, daß die 'Lais'-Mannschaft nicht als Negativ-Pendant spätkapitalistischer Gesellschaften, sondern als deren Gegenentwurf gelesen werden sollte. Fragt sich Bataille doch nach Explikation der Caillois-Thesen: "Stellt die

'Geheimgesellschaft' oder 'Wahlgemeinschaft' etwa nicht auf jeder Stufe der historischen Entwicklung das Mittel, und zwar das einzige Mittel dar, das den Gesellschaften, die zu einer wahrhaftigen Leere, zu einem statischen Nicht-Sinn gelangt sind, eine Art explosiven Wandels ermöglicht?"<sup>531</sup> Und: "Die tiefe Tugend des eigentlichen Prinzips der 'Geheimgesellschaft' besteht genau darin, daß sie die einzig radikale und wirksame Negation darstellt, die einzige nicht nur aus Phrasen bestehende Negation dieses Prinzips der Notwendigkeit, in deren Namen die Gesamtheit der Menschen heute kollaboriert - auf Kosten der Existenz."<sup>532</sup>

Caillois selbst hat diese Thesen in 'Der Mensch und das Heilige' weiter ausgearbeitet und macht dort den *Überschreitungscharakter* solcherart charakterisierter Geheimbünde deutlich. Nun schießen alle Bestimmungen der Geheimgesellschaft, wie in Jahnns zentraler Erzählung von Kebab Kenya, in der Figur des Kentauren zusammen. In der mythologischen Symbiose von Mensch und Tier, die der Kentaur ist, lauert die Überschreitung. Caillois: "Hybris ist aber Antastung der kosmischen und sozialen Ordnung, ist maßloser Exzeß. Sie gilt als Charakteristikum der Kentauren, jener halb menschlichen, halb tierischen Ungeheuer der Mythologie, die Frauen raubten, rohes Fleisch verzehrten und, wie Georges Dumézil erkannt hat, bei Initiationen von maskentragenden Bruderschaften verkörpert wurden, deren Mitglieder beim Jahreswechsel eine große Rolle spielten und für die es, dem Beispiel ihrer legendären Respondenten getreu, typisch war, daß sie alle Verbote übertraten."<sup>533</sup> Möglich, daß die Kebab Kenya-Erzählung im 'Holzschiff' eher in der Anspielung auf die latente Thematik der Transgression die 'Niederschrift' präfiguriert als allein, wie bisher angenommen, in der kompositorischen Verdichtung erst später sich einlösender Motive.

#### V Venus und die anderen

Die Jahrmarktsorgel im 'Perrudja', auf die das 'Holzschiff' anspielt, verwirrt den juvenilen Zuhörer nicht nur, weil sie von der verführerischen, komplexen und zirkulären Struktur ist wie ein Uhrwerk. Sie verwirrt auch durch die Erotik, die von den barock gekleideten, androgynen Figurinen im Orgelprospekt ausgeht. Ihre deutlich konturierten Brüste, die nach Aussage eines Instrumentenkundlers für Geräte dieser Species unüblich sind<sup>534</sup>, bringen den Knaben um den Verstand und den festen Punkt der Weltwahrnehmung. So auch das Holzschiff. Schon der Superkargo bemerkt über den Schiffsreeder, der beim Auslaufen des Schiffes nicht zu sehen ist: ">Er erträgt den Augenblick der Abfahrt nicht.

<sup>531</sup> Denis Hollier (Hrsg.), Le Collège de Sociologie. S.284

<sup>532</sup> Denis Hollier (Hrsg.), Le Collège de Sociologie. S.288

<sup>533</sup> Roger Caillois, Der Mensch und das Heilige. S.156f.

<sup>534</sup> Auskunft von und Dank an Dr.Herbert Jüttemann

*Die erste große Reise seines schönen Schiffes. Männer werden weich und haltlos, wenn die Braut ein anderer entführt. <Das Schiff ist doch kein Weib<, sagte Waldemar Strunck, halb scherzend, halb gedrückt. >Das hier ist etwas Weibliches<, sagte der Superkargo, >etwas, an das man seine Liebe hängt.<" (27)*

Wie ein Netz ist ein Beziehungssystem von Zeichen der Erotik und der Verführung über den Text verstreut. Alle für die 'Niederschrift' weiterhin wichtigen Figuren stehen mit ihren Namen in Abhängigkeit von der Göttin Venus/ Aphrodite. Deutlich natürlich zunächst bei Ellena, eine klare Anspielung auf den Namen Helena. Sie, die Homer "die langgewandete, die göttliche unter den Frauen"<sup>535</sup> nennt, wird von Aphrodite nach Troja entführt. Helena ist die Gabe, die die Göttin der Liebe dem Paris schenkt dafür, daß er sie zur schönsten Göttin erwählt hat. Mit Helena in Verbindung stehen auch die zwei Matrosen, die Kastor und Pollux genannt werden, gelten doch die mythologischen Zwillinge in einigen Überlieferungen als Geschwister der Helena. Auf Venus direkt verweist auch der Leichtmatrose Alfred Tutein, der der zweite Protagonist der 'Niederschrift' sein wird. Er trägt zwei Tätowierungen; einen Adler auf dem Rücken und "auf dem Arm eine üppige Venus von hinten gesehen" (19). Antizipation der homosexuellen, explizit nicht-familiären Erotik, die die beiden Abtrünnigen im Mittelteil von 'Fluß ohne Ufer' verbindet.

Auf die Göttin der Erotik verweist endlich auch Gustav selber. Ihm wird zu Beginn des Trilogie-Mittelteils und also nach Untergang der 'Lais' ein Beinamen gegeben, nämlich der Name Anias. Das alludiert, wie in der Sekundärliteratur längst festgestellt worden ist, auf den Trojanischen Äneas. Klar wird mit der Namensgebung zunächst, daß Jahnn den 'Fluß' als Gegenstück zu Joyce gedacht hat: dort der Ulysses, hier der Äneas. Mehr noch aber dürfte Jahnn zu dieser Namenswahl bewogen haben, daß der Städtegründer Roms der Sohn des Anchises ist, den, so Homer, "von Anchises gebar Aphrodite/, Als in Idas Tälern die Göttin sich Sterblichem paarte."<sup>536</sup> Äneas ist nichts weniger als der Sohn der Aphrodite, und der Untergang der 'Lais' nichts weniger als die initiatorische Geburt des Gustav Anias Horn; heißt: die Geburt Gustavs als *erotischem* Subjekt.

Auf die Erotik verweist natürlich auch das Holzschiff selbst mit seinem Namen 'Lais'; der Name "einer hübschen Hure, die vor ein paar Jahrtausenden Athen unsicher machte" (FI,222), wie es in der 'Niederschrift' heißt. Aber 'Lais' ist nicht nur eine "hübsche Hure", sondern genauer: eine Hetäre. Damit steht sie in den Diensten der Aphrodite. In ihrem Tempel ist sie Priesterin; ihr Dienst ist Tempelprostitution. Das Holzschiff tritt auch über die Namensgebung mit dem Konnex von Verbot und Verbotsüberschreitung in Kontakt. Denn die antike Tempelprostitution, darauf hat Bataille nachdrücklich hingewiesen, ist, anders als die niedere Prostitution heute, dem Luxus, der generösen Verschwendung

---

<sup>535</sup> Ilias III, Vers 228

<sup>536</sup> Ilias II, Verse 819ff.

zugewiesen. Definiert gegen das profane Eheleben, das den Anforderungen der Nützlichkeitsgesellschaft gehorcht, vertritt die Tempelprostitution die Erotik der Verausgabung. Sie agiert nicht auf der Ebene des Realen: der reproduktiven Sexualität und des Äquivalententausches, sondern auf der Ebene des Symbolischen: des Gabentausches, des Geschenkes und der außerfamiliären, asozialen Erotik. Außerhalb der Ordnung, der Gesellschaft, der Ökonomie muß sie dem Bereich des Heiligen zugeordnet sein. Bataille: "In der Prostitution bekundete sich eine Weihung der Prostituierten für die Überschreitung. In der Prostituierten manifestierte sich fortwährend der heilige Aspekt der sexuellen Betätigung; ihr ganzes Leben war der Verletzung des Verbotes gewidmet."<sup>537</sup> Das ist der Titel, der Name, unter dem das Holzschiff seine Überfahrt, seine Transgression vollzieht. Der Roman ist als ganzer "der Verletzung des Verbotes" gewidmet.

Endlich belegt das furiose Finale des Romans, daß der 'Holzschiff'-Roman integral auf die Erotik, die Verführung, den Zyklus, den Untergang und den Verlust angelegt ist. Das Ende der Fahrt, die auf offener und ruhiger See zum Grunde geht, ist nichts anderes als die Epiphanie der Göttin selber, die das seduktive Spiele regelt. Wo die Welt der Erotik beginnt, muß die Welt der Zwecke abtreten; wo die Welt der Arbeit untergeht, taucht die Venus anadyomene, die schaumgeborene kyprische Gottheit auf. In deutlicher Korrelation und in klarer Opposition zum Romanbeginn mit dem geballten Auftritt der Staatsmacht steht das Schlußtableau, die Geburt der verführerischen, verwirrenden, zerstörerischen Aphrodite. Es blieb Jochen Vogt und einer von Benjaminitischem Eifer beseelten Epoche der Literaturwissenschaft vorbehalten, in dieser erotischen Epiphanie die *facies hippocratica* der Geschichte abgebildet zu finden: der Blick auf die Geschichte als auf einen Totenschädel.<sup>538</sup> Ich lese das Finale als Hinweis darauf, daß die Überschreitung gelungen: das Transport-Schiff mitsamt den Zwecken, denen es unterworfen war, jenem Bereich zum Opfer gefallen ist, in dem nicht die Produktion und Akkumulation, sondern der Verlust, nicht die Erhaltung und Reproduktion des Lebens, sondern das Verbrechen und die Erotik, nicht der Diskurs und die detektorische Entschlüsselung der Wahrheit, sondern die Verwirrung, die Verweigerung des Sinns, die Auflösung der Vernunft und das Ende der Codierungen und Auslegungen gefeiert wird. *"Da tauchte das Heck in die Flut. Steil richtete sich die Stange des Klüverbaums auf. Eine weiße Schaumlinie zeichnete sich in den Ozean. Das Geräusch gegen die leichte Dünung*

---

<sup>537</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.129

<sup>538</sup> Jochen Vogt, Struktur und Kontinuum.S.47. Das überbietet dann doch alles, was an Teufelsaustreibung über das Jahnsche Werk hinweggezogen ist. Erstaunlicherweise ist aber die erotische Epiphanie als Destruktion der Vernunft-Operationalität auch der übrigen Sekundärliteratur nicht wirklich klar geworden. Muschg (Über Hans Henny Jahnn, S.39) nennt die Galionsfigur "die Sphinx der rätselhaften Gewalten, denen das stolze Schiff zum Opfer gefallen ist"; Henri Plard (Fluß ohne Ufer, text+kritik 2/3, S.30) sieht in ihr "ein so schreckliches wie verführerisches Rätsel der 'Lais'", ohne den mythologischen Zusammenhang zu bemerken. Schmitt bezeichnet die Figur als "reinste Manifestation des Unausweichlichen" (Das Gefüge, S.29) und eliminiert derart die Erotik zugunsten reiner Fatalität.

*aufklatschender Segel blieb in der Luft. Senkrecht über dem Wasser, stehend, den treibenden Booten zugewandt, eine halbe Minute lang oder eine ganze, zeigte sich die Galeonsfigur. Aller Augen hingen an ihr. Niemand entsann sich, sie vorher gesehen zu haben. Ein Bild wie aus gelbem Marmor. Eine Frau. Statue einer schimmernden, rauh behüteten Göttin. Venus anadyomene. Die Arme nach rückwärts geschlagen, verfangen sich in braunes, meerumrauchtes Holz, die üppigen Schenkel umklammerten den stolzen Baum des Kiels. Ein mächtiger, verführerischer Gesang zu den Männern hinüber. Eine dreiste Verheißung strotzender Brüste. Dann war die Erscheinung verschwunden."* (216)

Eine *facies hippocratica* der Geschichte? Ich halte es auch hier mehr mit den französischen Surrealisten, deren einer, nämlich Robert Desnos, 1923 einen Aufsatz über die Erotik mit den Worten schließt: "Weit entfernt treibt, über die tropischen Ozeane und die Nordmeere, mit seinem unbesiegbaren Vordersteven, der Dampfer EROTIK, immer wieder aus seinen Schiffbrüchen neu hervorgehend."<sup>539</sup>

## VI Opferroman. Das Opfer ist der Roman

Man hat die formale Anlage des Holzschiffes wiederholt als traditionell bezeichnet. "Das *Holzschiff* ist gattungsmäßig noch in der Tradition des neunzehnten Jahrhunderts steht, ist auch formal eher konventionell angelegt. Zwar gibt es in ihm immer wieder Brüche und Einschübe, die das Geschehen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Zeiten beleuchten, doch erst mit der *Niederschrift* wird das fragmentierte Bewußtsein, wie es sich im Ich des Komponisten Gustav Anias Horn [...] darstellt, zum alleinigen Bezugssystem des Romanablaufs."<sup>540</sup>

Dagegen mag zunächst als Indiz sprechen, daß Jahnns große Prosawerke allesamt zwar in der Anlage recht unterschiedlich, gleichwohl nie traditionalistisch angelegt sind. Gilt bereits der erst postum erschienene Prosa-Erstling 'Ugrino und Ingrabanien' Jochen Hengst wohl zu Recht als "einziges Stück surrealistischer Prosa in Deutschland"<sup>541</sup>, ist der 'Perrudja' durch die Verwendung formaler Errungenschaften des fortgeschrittensten ästhetischen Standes ein geradezu experimenteller Roman und ist schließlich die 'Niederschrift' erklärtermaßen nach musikalischen Kompositionsprinzipien angelegt, so müßte es doch verwundern, wenn zwischen 'Perrudja' und 'Niederschrift' Jahnns plötzlich auf den Formenschatz des neunzehnten Jahrhunderts zurückgegriffen haben sollte.

Dagegen sprechen vor allem auch die Reaktionen, die Jahnns von seinen ersten Lesern erhalten hat, also von den Lektoren und Verlegern Suhrkamp, Bermann-Fischer und

<sup>539</sup> Robert Desnos, De l'erotisme, considéré dans ses manifestations et du point de vue de l'esprit moderne.(1923) In: Karlheinz Barck, Surrealismus in Paris 1919-1939. Leipzig 1990, S.487

<sup>540</sup> Hengst/ Lewinski, Hans Henny Jahnns. S.38

<sup>541</sup> Vgl. Hengst/Lewinski, Ugrino. S.13

Walter Muschg: Angestellte des ästhetischen *status quo* und der Verwertbarkeit von Literatur. Der Roman stieß auf unisonore Ablehnung.

Suhrkamp, dem Jahn eine "Arbeit von großem Wert" angekündigt hatte, zieht am 20. November 1936 das Ablehnungs-Resümee: "Leider kommen wir jetzt, wo uns Ihre Novelle 'Das Holzschiff' abgeschlossen vorliegt, nicht zu einem einheitlichen positiven Eindruck. Das wäre notwendig gewesen, um sie durchzusetzen. Wäre die Novelle im Märchenhaften geblieben, so hätte sie wahrscheinlich größere Reize und abenteuerlichere Spannungen entfaltet, als sie es in ihrer jetzigen Gestalt tut. Wir werden mit einem geheimnisvoll beladenen Schiff bekannt gemacht. Das Schiff geht unter, bevor von den Geheimnissen etwas gelöst ist. Der einzige Zweck der Motive der Erzählung war die Verwirrung der Phantasie der Schiffsbesatzung."<sup>542</sup> Kritisiert wird, daß die Reibung zwischen phantasmatischer und realer Handlung nicht klar erkennbar und damit defizient sei. "Bei Ihnen muß man Gespenstisches bald als Einbildung, bald als Tatsache gelten lassen. Die Besatzung vollzieht die Realisierung nur im Subjekt, nicht im Objekt." Vor soviel Hegelscher Verve kann der Roman nicht bestehen. Akzeptabel wäre er nur, wenn die phantasmatische Vernunftdestruktion, die er durchspielt, durchgängig als "Spuk" geschehe; oder aber sie vollzöge sich nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit realistischer Gestaltung. Entweder klares Bekenntnis zur ästhetischen Form des Märchens, oder aber präsumptives Angleichen des Romans an die Gesetze des Realen, die der Roman ja gerade in Verwirrung bringen möchte. Mit solchem Maß messend, kann Suhrkamp nur Abweichungen entdecken: die zusehends unterlegene detektorische Vernunft Gustavs angesichts der sich türmenden Rätsel, die Abschweifung des Romans in die Natur, die eingehängte Parabel von Kebab Kenya unterminieren den klaren Bezug zur Fabel. Wenn Suhrkamp noch die "große Umständlichkeit des Romans" rügt, fügt sich das zum Bild. Geläufigkeit der Sprache, klare Markierung von Fiktionalität, konsistente Verknüpfung der narrativen Elemente im Sinne ästhetischer Geschlossenheit, Verbot der Spürbarkeit der Zeichen, ihrer "Umständlichkeit", Verbot von Digressionen zugunsten der linearen und wahrscheinlichen Konsekution der Wörter und vor allem: Kritik an der Aushängung des Realen zugunsten einer phantasmatischen Verführung. Suhrkamp fordert das Ende des Holzschiff-Spukes mit Kategorien, die Jahns Roman eben in jenes 19. Jahrhundert zurückzwingen wollen, das nach Jochen Hengst der Roman traditionalistisch gerade beerbe.

Zentrales Skandalon bleibt dabei die Unaufgelöstheit des Romanfinales, der offene Untergang der Erzählmotive und der Geheimnisse, die Unerfülltheit des ästhetischen Diskurses. "Das Schiff geht unter" - man sieht förmlich Suhrkamps ratlose Enttäuschung - "bevor von den Geheimnissen etwas gelöst ist." Wäre es nur etwas später untergegangen. Exakt dieser Kritik schloß sich auch Walter Muschg an: "Meine

---

<sup>542</sup> Peter Suhrkamp an Jahn, 20. November 1936 [SUB Hamburg]

Hauptbedenken", so schreibt er an Jahn vom 14. Dezember 1936, "berührt sich mit dem des S. Fischer-Mannes (leider!): ich finde, daß Du hier zwischen dem Mysterium und der Psychologie schwankst. Das Märchenhafte, Irreale wird hinterher ins Menschliche gezogen, psychologisch glaubhaft gemacht (z.B. die Gestalt des Superkargo). Das wirkt" - und nun wieder das entscheidende Skandalon - "schon deshalb zwiespältig, weil Du hinsichtlich der Deutung der Vorgänge andererseits doch im Schweigen beharrst."<sup>543</sup> Endlich, zwei Jahre später, Bermann-Fischer über das Buch: "Es schließt sich nicht ganz, umschließt den Leser nicht ganz, zwingt ihn nicht ganz in die Irrealität hinein - so daß Fragen wie nach dem Inhalt der Kisten oder nach dem Verbleib der Frau immerhin noch gestellt werden können, und das dürfte natürlich nicht sein, weil von daher sich die Unbefriedigung einschleicht."<sup>544</sup>

Das Skandalon der "Unbefriedigung", der angeblich entscheidende ästhetische Mangel des Romans ist aber exakt - darauf verweisen die Reaktionen - Zentrum der ästhetischen Virulenz. Es verbindet Jahn mit den Werken Kafkas, die er nach Aussage von Judit Kárász' während der Abfassung des 'Holzschiffes' stets offen auf dem Schreibtisch liegen hatte und auf den er sich auch Bermann-Fischer gegenüber brieflich beruft. Der Skandal des 'Holzschiffes' besteht schlicht darin, daß der Fabel, wie Adorno einmal über Kafka gesagt hat, der Kopf abgeschlagen wird. Der Roman wird um den Plot gebracht, und der Verleger fühlt sich betrogen. Indem 'Das Holzschiff' die Auflösung/ Beruhigung/ Erlösung des Romans, des geschlossenen Kunstwerkes verweigert, greift es an, was Roland Barthes als entscheidendes Ideologem der traditionellen Romanästhetik herausgearbeitet hat. Barthes nannte es den 'hermeneutischen Code'. Bedeutung und Funktion dieses Codes definiert Barthes in knapper Form: "Die Inventur des hermeneutischen Codes wird darin bestehen, die verschiedenen (formalen) Terme zu unterscheiden, in deren Verlauf ein Rätsel auf sein Zentrum ausgerichtet, gesetzt, formuliert wird, seine Auflösung verzögert und es schließlich aufdeckt"<sup>545</sup>. Jahn prononciert im 'Holzschiff' exakt diesen 'hermeneutischen Code', der die traditionelle Ästhetik beherrscht; er legt das 'Holzschiff', wie Jochen Vogt nachgewiesen hat, als Kriminalroman an. Der Kriminalroman ist aber gerade Paradigma einer Kunst, die den hermeneutischen Code als finalisiertes Zusammenspiel der Zeichen zum zentralen ästhetischen Verfahren macht. Damit steht das 'Holzschiff' von Beginn an unter dem Bann des Wechselspiels von Rätsel und Auflösung des Rätsels, das im Kriminalroman so überdeutlich gehandhabt wird. Es ist ausgestattet mit allen Zeichen, die der hermeneutische Code nach Barthes zu bieten hat: die Irreführung des Diskurses, die Äquivokation, die Teilantwort, die aufgeschobene Antwort, die Blockierung. Strategien

---

<sup>543</sup> Walter Muschg an Jahn, 22. Dezember 1938 [SUB Hamburg]

<sup>544</sup> Gottfried Bermann-Fischer an Jahn, 22. Dezember 1938 [SUB Hamburg]

<sup>545</sup> Roland Barthes, S/Z. Frankfurt 1987, S.23

allesamt, die im traditionellen Roman die Erwartung auf das Ende des Textes hin, auf die Auflösung des Rätsels, auf die Wahrheit hin spannen. Das Finale soll den Roman schließen, wie das Verb am Ende des Satzes dem Subjekt seine Wahrheit prädiziert und den Sinn als Gewinn in die Scheune fährt. Techniken allesamt, die zwar den Text stets auch offen halten, aber nicht um seiner Polyvalenz willen, sondern um die Finalität und die Wahrheit unendlich schwer zu machen. "Sinn und Wahrheit, Anruf und Erfüllung"<sup>546</sup>, das mache den hermeneutischen Code; und das mache ihn ideologisch.

Deutlich, daß das 'Holzschiff' extensiv mit diesen Strategien der Verzögerung, der Spannung, der Finalität arbeitet. Die verwirrende hölzerne Maschine, das "*Labyrinth*", diese "*Raumverschwendung, für die man keine Deutung hatte*" (31), läßt die Erwartung der Wahrheit durch die Unzahl der rätselhaften Ereignisse, Räume, Einrichtungen und ihre detektorische Entschlüsselung maßlos ansteigen. Deutlich aber auch, daß Jahn mit dem 'Holzschiff' den 'hermeneutischen Code' mißbraucht: der Diskurs wird nicht aufgelöst, sondern zur Auflösung gebracht. Die Verzögerungen und Verschiebungen laufen am Ende ebenso leer wie der kupferne Schacht, der anscheinend funktionslos in den Schiffsrumpf eingelassen ist. Deutlich schließlich auch, daß die Kulturrepräsentanten von Verlag und Universität eben die Wahrheit, den Sinn, die Lösung und Erfüllung des hermeneutischen Codes einklagen, den zu verweigern den Roman zum Skandal macht. Opferroman ist das 'Holzschiff' nicht nur, weil das Schiff geopfert, weil Ellena ermordet, weil die Gläser Paul Raffzahns verschwendet werden; Opferroman ist das 'Holzschiff' bereits formal. Geopfert wird die Finalität, die Lösung, die Wahrheit; der Opferroman feiert das Opfer des Romans. Die Verführung ergreift den ästhetischen Diskurs und verkehrt, unterbricht, verstümmelt die Ordnung des Diskurses wie die Ordnung der Macht. Verlust ist der Roman selbst. Nichts ist als Ergebnis mit nach Hause zu tragen, kein Plot kann als Hirschgeweih an die Wand. In einem grandiosen, katastrophischen und erotischen Akt wird der Untergang des hermeneutischen Codes gefeiert, nicht dessen Restitution betrieben. Im 'Holzschiff' begegnet Jahn dem traditionellen Roman nicht auf der Ebene des Materials und des Experiments wie der 'Perrudja', noch auf der Ebene des Subjekts wie die 'Niederschrift', sondern auf der Ebene der Ideologie. Verweigert wird die Ordnung des Romans, weil sie eine Ordnung des Sinns, der Macht, des Diskurses, der geregelten Zeichen ist. Und dupliziert dieses Finalitätssystem des Codes, in dem alle Zeichen dem Ziel subordiniert werden, in dem kein Zeichen sein Eigenleben entfalten, sondern nur in den Dienst der Konstituierung des Rätsels treten darf: eine Art Triebverzicht der Zeichen, nicht auch die Welt der Arbeit, der Ökonomie, der Nützlichkeit, in der nichts für sich sein darf? In der alles fungibel und funktional für anderes wird? So wäre die verweigernde Romanlösung die konsequent fortgeführte Destruktion der Welt der Arbeit und der Vernunft, der Zwecke und Befehle, der

---

<sup>546</sup> Roland Barthes, S/Z. S.80

Ökonomie der Zeichen und ihre Subordinierung auf der Ebene des Textes selbst. Der nichts einbringt. Der kriminalistische Diskurs, der die Wahrheit zum Ziel soll, zerlöst sich im Strudel der Deutungen, die sich immer neu über die Wahrheit schieben. Das Fest, das Venus anadyomene hier feiert, ist ein Potlatch der Codierungen, ausgelöst durch das Interpretationsverbot des Superkargo; die Überschreitung des Textes.

## H.2. Die 'Niederschrift' oder:

"Eine Unterhaltung über die Verschwendung in der Natur kam auf."<sup>547</sup>

Über die 'Niederschrift' des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war' (FI,219-995 und FII,7-706), den monumentalen Hauptteil der Fluß-Trilogie, im Rahmen einer größeren Arbeit auch nur ansatzweise Verbindliches aussagen zu können, ist unmöglich. Zu uferlos ist dieses Kompilat aus Geschichten und Gedanken, Theorien und Reflexionen, Aphorismen und Analysen, Erinnerungtem und Erfundenem, erzählerischer Großform und exuberanten Details, Architektonik und Digression; aus der Intention, nichts Geringerem als der 'Schöpfung' von Stein und Stern, Mensch und Tier in geradezu alttestamentarischer Weise umfassend gerecht zu werden und doch bis ins Kleinste hinein aufmerksam und genau beobachtend zu bleiben. So ist zwar, wie Jahnn am Ende der Fertigstellung der Erstfassung des Werkes 1943 schreibt, "*die Handlung geradezu verblüffend einfach*" (BII,175) und die "*Form des Buches [...] garnicht anders zu denken*" (BII,27), um doch sich "*uferlos*" (BII,24), zu einem "*Koloß*" (BI,1336), zu einem "*Riesenwerk*" (BII,23) auszuwachsen. Von allen Seiten läßt Jahnn Textmassen einfließen: von den Erinnerungen an die Kindheit, die er in den frühen Tagebüchern bereits fixiert und in den Gesprächen mit Walter Muschg 1933 nochmals memoriert hatte, über die vorab fertiggestellten 'Aurländer Novellen', die ins Norwegen-Kapitel eingehängt werden, bis zu den 'Bornholmer Aufzeichnungen', mit denen der Hofbesitzer Jahnn in Tagebuchform die Ereignisse und Experimente auf Bondegaard festhält und die er ursprünglich zu einem eigenen Buch über die 'Menschliche Ernährung' auszuarbeiten gedachte<sup>548</sup>. Und auch die anderen Parallelprojekte zur 'Niederschrift', nämlich das ebenfalls bereits seit 1925 in unterschiedlichen Formen geplante Buch über die 'Orgel im Abendland', die Arbeit am Drama 'Nero', die Übersetzungen der Werke Aaron Tamásis zusammen mit Judit Kárász und die Gedanken über die 'Germanischen Rundbauten' von 1933 fließen hier ein. Weiter die Reverenzen an die eigenen Werke: so ein Ausschnitt aus einer Theaterprobe der 'Medea' als Exempel für den Sprach- und Sprechverlust in der Moderne, die Kritiken zum 'Pastor' von Oskar Loerke und Julius Bab, die nun den Kompositionen des Gustav Anias Horn gelten, und die Selbstverschlüsselung der Romanentstehung der 'Niederschrift' unter dem Deckmantel der Symphonie 'Das Unausweichliche'; dazu der Rückbezug der Protagonisten auf die frühen Einsichten in Sachen Orgelbau, Kompositionstechnik und kompositorische Vorbilder, flankiert von den Ugrinischen Architektur-Urbildern wie St.Front in Périgeux oder Solignac. Daß Jahnn

---

<sup>547</sup> Richard Anders, Begegnung mit Hans Henny Jahnn. S.58

<sup>548</sup> Auch das eine Reminiszenz an die frühen Ugrino-Jahre, insbesondere an das Textprojekt über 'Die Elemente des menschlichen Leibes'.

dann gar seinen Protagonisten Gustav Anias Horn seine - Jahnns - eigene Ugrino-Bauentwürfe hervorholen und *coram publico* kommentieren läßt, schließt den Kreis fast vollständig. 'Fast vollständig', denn eines fehlt: der Wunsch, noch irgend eine soziale Gemeinschaft zu begründen. Der Ugrinische Rahmen wird, in Gegenbewegung zur sakralisierenden Selbstinszenierung des Nationalsozialismus, abgesprengt. Es bleibt das Buch.

Geradezu simplizistisch erscheint schon die bereits früh konzipierte Unterteilung der Werke in Monatskapiteln mit den refrainartig einsetzenden Naturbeschreibungen der Kapitelanfänge, für die Jahnns sich von Wetter, Atmosphäre und Jahreszeiten auf Bornholm inspirieren ließ. "*Manchmal*", so Jahnns, "*ist es mir vorgekommen, als ob das Buch mir über den Kopf wüchse. Aber es ist doch wieder ungeheuer einfach, zusammengehalten durch einen Kalender.*" (BII,60) Innerhalb dieser Makrostruktur von Jahreszyklus und Naturordnung sind aber eine solche Vielzahl von divergenten Episoden, Erzählungen und Digressionen durch Raum und Zeit eingehängt, daß der Rahmen beständig überspült zu werden droht. Die "*Überschwemmungen der Gedanken*", so mutmaßt Jahnns gegenüber Helwig, überfordere möglicherweise den neutralen Leser. Dasselbe gilt auf der Textebene selbst, geraten doch auch die Korrekturen, die das Werk in den Zustand der Druckbarkeit versetzen sollen, zu "*Überschwemmungen*" (BII,150) und der Umfang des "*Buches ziemlich uferlos*" (BII,27). Zwar ist die "*Form straff*", aber die "*scheinbar so eintönige Handlung ist voller Phantastik*"<sup>549</sup>. Das ist nochmals der Konnex von Formwille und Variantenbedürfnis, literarisch auf den Nenner gebracht. Die äußere Anlage des Romans ist das Flußbett von Natur und Fatalismus, das "*geradezu eisig und einsam den Ablauf eines Schicksals beschreibt*" (BI,1233), um doch von den "*inneren Ausmaßen*" (BII,56) weniger außer Kraft gesetzt, als eben immer wieder überschritten zu werden - soweit, daß schließlich der heilversprechende Rhythmus der "*Sternenzeit*", in der Jahnns sein Werk angesiedelt haben wollte, zum Ende des zwölfmonatigen Zyklus nicht rechtzeitig zum Stehen kommt und in den dreizehnten Unheilsmonat eintritt. So entstand ein Buch, von dem Jahnns immer wieder nur betonen konnte, daß es weder einer literarischen noch einer moralischen Form oder politischen Ordnung kompatibel sei<sup>550</sup>, ja, das schließlich noch den geringsten Anspruch seiner selbst, nämlich überhaupt Buch und also lesbar zu sein, aufgegeben habe: "*Oft glaubte ich, der >Fluß< werde ein unlesbar[es] Buch werden*" (BII,118), so Jahnns Ende 1942 zum Abschluß seines arbeitsreichsten Jahres am Roman, und 1945 rückblickend: "*Es hat für mich die letzten Jahre ausgefüllt; vielleicht ist es deshalb unlesbar geworden. Der Umkreis eines Romans ist jedenfalls gesprengt.*" (BII,237) Nicht nur die Lesbarkeit, auch die

---

<sup>549</sup> An Carl Mumm. O.A. [SUB Hamburg]

<sup>550</sup> An Ernst Eggers, 3.März 1942: "*Der Roman gibt keine Tröstungen und keine Entschuldigungen. Es ist ein Bericht, den keine Partei für ihre Zwecke benutzen kann, außer, man fälschte ihn.*" (BII,73)

Leserschaft bereitete Jahnn schon früh Kopfzerbrechen: "*Was soll die Welt mit so einem Buch? Wo findet sich ein Publikum? Irgendeiner Norm genügt es nicht.*" (BI,1261f.) Und ist das Geschriebene schon an der Grenze der Schrift angesiedelt, so ist es nichts im Vergleich zum Ungeschriebenen: "*Und wo ich etwas verschwiegen habe, geschieht es aus dem Gefühl heraus, daß die volle Wahrheit nicht nur den Autor, sondern auch den Leser verbrennt.*"<sup>551</sup> Die Literatur, muß man schließen, grenzt an einen Bereich, der sich jeder Vereinnahmung entzieht und als Form intensiver Kommunikation den Schriftsteller und seinen Adressaten gleichermaßen verzehrt. Schlechte Auspizien für jede Interpretation.

I

"Niemand hatte der Autor, der damals zweiundvierzig Jahre alt war, ein Tagebuch geführt. Aber indem er bald die geschriebenen Seiten vor sich hatte, nahm er wahr, daß er nie etwas geschrieben hatte, an dem er genauso hing, nichts, das ihn so voll und ganz zum Ausdruck brachte [...]: dieses Buch wird auf die heftigste Weise von Tränen beherrscht, es wird auf die heftigste Weise vom Tod beherrscht."

*Georges Bataille, Le coupable (Der Schuldige) 5. September 1939*

Um also dem Werk zumindest im Rahmen meiner eigenen enggesteckten Grenzen und im Wissen um die Unzulänglichkeit der Bemühung dennoch die notwendige Reverenz zu erweisen, möchte ich nochmals vom 'Holzschiff' ausgehen. Denn dessen Analyse hatte eine seltsame Metamorphose erbracht: im Romanverlauf hatte sich das Schiff als das brauchbare Gerät mit totalitärer Mission in ein heiliges Ding ohne Ziel und Zweck verwandelt; es wurde zur Arche, französisch gelesen als 'arche': also zum Torbogen in eine andere Welt. Aus der disziplinierten Mannschaft unter dem strengen Regiment von Befehl und Überwachung war eine subproletarische Komplottgesellschaft hervorgegangen; aus der ordnenden Ratio ein wüstes Interpretationsgemisch; aus dem versiegelten Verbot die Lust der Überschreitung; aus dem Matrosenlogis zur Reproduktion der Körperkräfte eine Glaslandschaft der niedrigen Versuchungen; aus der gezirkelten Welt der Beherrschung innerer und äußerer Natur die sakral ausgezeichnete Entgrenzung in die "*großen Wirklichkeiten*". Die Ordnung der Produktion war an der Unordnung der Seduktion zu Grunde gegangen. Die "*Verzauberung*" (I,289) hatte alle an Bord ergriffen. Und Jahnn hatte diesen Roman 'Novelle' genannt, nach Goethes berühmter Definition also eine "unerhörte Begebenheit" aus dem Reich der *fait divers*. Ein Jahr später, als endgültig das ganze Projekt den Titel 'Fluß ohne Ufer' erhält, also 1937, notiert Michel Leiris: "Gewisse Orte, Ereignisse oder Gegenstände, gewisse sehr

---

<sup>551</sup> An Werner Benndorf, 26. Juni 1940. [SUB Hamburg]

seltene Umstände erwecken in uns das Gefühl, wenn sie plötzlich vor uns auftauchen oder wir in ihnen verstrickt sind, daß ihre Funktion im allgemeinen Weltverlauf darin besteht, uns mit dem in Kontakt zu bringen, was es in uns am Ureigensten gibt und was gewöhnlicherweise völlig verschwommen, wenn nicht geheimnisvoll verborgen ist. Es scheint, als würden jene Orte, Ereignisse oder Umstände die Macht besitzen, während eines kurzen Augenblicks an die banal uniforme Oberfläche, durch die wir gewöhnlich an der Welt haften, einige Elemente hervorzuholen, die aufs innigste mit dem Leben unserer Tiefenschicht verknüpft sind, um sie gleich wieder - an einem anderen Arm oder in einer anderen Kurve hinuntergleitend - in das schlammige Dunkel zurückzubefördern, aus dem sie emporgestiegen waren"<sup>552</sup> - was exakt die Verlaufskurve des 'Holzschiffes' von Auftauchen und Untergehen bezeichnet. Nur, daß Jahnn jetzt die 'Niederschrift' als Explikation dieses "kurzen Augenblickes" auf eineinhalbtausend Seiten ausarbeitet und aus der Konzeption der Novelle in die Reflexion des Tagebuches überführt: als den Versuch, was dort noch allegorisch zum Detektivroman des Schicksals ausgesponnen worden war, nun sowohl in seinen äußeren wie vor allem inneren Konsequenzen für seinen Helden Gustav Anias Horn fortzuschreiben. "*Das >Holzschiff< ist der geschleuderte Stein. Das Aufschlagen des Geschosses wird im zweiten Teil beschrieben*" (BII,33). In der Begrifflichkeit dieser Untersuchung und in der Metaphorik des Ugrinischen Siegels: Das Vorsatzstück ist die Überfahrt, die 'Niederschrift' der Bericht von dem, was sie eröffnet; die Novelle ist die Überschreitung, der Mittelteil vom 'Fluß' der Versuch, das, was sie freisetzt, in einem langen Prozeß von Handlung und Reflexion zu einer systematischen Lebensführung zu verfestigen; das Präludium stellt den Kontakt zur Schöpfung her, die Durchführung mißt sie aus. Das Leben des Menschen, so Jahnn 1940 in einem Brief an Werner Benndorf noch einmal in der Metaphorik von Grenze und Entgrenzung, verliere nun "*allmählich die Gestade*" (BI,1351). Die 'Niederschrift', das ist der Versuch, die Überschreitung und das, was sie zu erkennen gibt, zu protokollieren; zu entfalten, was das 'Holzschiff' allegorisch zu sagen hatte und was auf soviel Unverständnis gestoßen war. Sie ist "*Rechtfertigung und Fortsetzung*"<sup>553</sup>, aber eine "*Fortsetzung nach Rückwärts*"<sup>554</sup>. Das heißt eben: eine Explikation des 'Holzschiffes', aber zugleich: eine Umkehrung des gewöhnlichen Verlaufs der Schrift, eine Verkehrung der Diskursivität.

Daraus, daß die 'Niederschrift' nun jenseits der profanen, ja totalitär organisierten Welt angesiedelt wird, von welcher aus das 'Holzschiff' aufbrach und die es zum Untergang brachte, erklärt sich zunächst die Absenz von Zeitgeschichte und gesellschaftlicher Normalität im Roman. Sie waren diesseits der Überschreitung zurückgeblieben und

---

<sup>552</sup> Michel Leiris, Spiegel der Tauromachie. München 1982, S.31/33

<sup>553</sup> Jahnn an Werner Helwig, 18. Juni 1948 [SUB Hamburg]

<sup>554</sup> Jahnn an Peter Suhrkamp, 30. August 1937 [SUB Hamburg]

hatten spätestens mit dem Suizid des Superkargo und der freiwilligen Pensionierung Waldemar Struncks abgedankt und winken nun nur noch von ferne herüber: als Wunsch der Mutter, als Gesetz des Vaters oder als strafende Autorität des Reeders; also aus dem Land, das Gustav nach der Holzschiff-Fahrt nie wieder betreten wird. Was nun kommt, hat die Welt der Arbeit und der Vernunft verabschiedet, und deshalb ist es durchaus logisch und die Verwunderung verwunderlich, wenn Gustav am Ende der 'Niederschrift' notiert: *"Mit einer Art Verwunderung habe ich beim Durchlesen meines Berichtes festgestellt, daß die Menschheit, die Staaten, ihre Politik, die Kriege als Realitäten unterschlagen worden sind und mir nur als Ideen, als böse krankhafte Ideen merkwürdige Kommentare eingegeben haben. [...] Dabei ist es mir nicht bewußt, daß ich jemals den Vorsatz gehabt hätte, die Zeitgeschichte dieser Jahrzehnte oder unsere banalen Bekümmernisse ganz zu unterschlagen. Mein Instinkt muß mich geleitet haben."* (II,629f.) Jahnn selbst sah das ähnlich: *"Schließlich habe ich im >Fluß< zum Ausdruck gebracht, daß die >große Welt< für mich so sehr die Welt des Unglücks ist, daß ich sie beinahe ganz unterschlagen habe."* (III,589) Und, so 1942: *"Der >Fluß< ist noch immer nicht fertig. Er fließt fern von Krieg und Politik; aber gerade darum verliert er sich im Dunkeln."* (BII,113) Diese zurückgelassene Welt des Unglücks ist dem Jahnnschen Titelhelden, wie seinen literarischen Vorgängern, eine Welt der Nützlichkeit, des Rastermaßes und der wild gewordenen Moral; eine Welt, die, analog der Analyse Max Webers, in der Bürokratie zum festen Korsett des gesellschaftlichen Lebens geronnen ist. *"Millionen und aber Millionen Menschen dienen der Bürokratie, jener unfruchtbaren Gewaltigen, die die Seelen verödet, die das Leben erfaßt und in die papierene Wüste treibt."* (I,299) Sie begegnet, wo sie denn in der 'Niederschrift' überhaupt thematisiert wird, nur im Modus der Negation. Dem letzten Zitat voraus läßt Jahnn seinen Protagonisten vorwegschicken: *"Immer wieder entdecke ich, daß ich dem nützlichen Tun meine Hochachtung versage."* Mit seinen ästhetischen Lösungen - seinen Kompositionen -, Berechnungen und symbolischen Konstruktionen seien keine Brücken und Maschinen zu konstruieren oder gesellschaftliche Ordnungen zu begründen (I,301). Die platte Welt des Normalbetriebes, wenn sie denn einmal auftaucht, steht ganz im Zeichen von Herrschaft, besonders im Zeichen des Kolonialismus als dem Inbegriff der Unterdrückung und der technokratischen Ausbeutung von Mensch und Natur. Technik überhaupt ist für ihn das Wesen der angewandten Vernunft, gegen die er opponiert: *"Ich bewahrte meine Kälte gegenüber den Wundern der elektrischen Wellen, der Flugzeuge, Kriegsmaschinen, des Brückenbaus, der Wasserturbinen und Hochdruckdampfkessel"* (I,382). Horns Weg führt systematisch ab von der um sich und ihr Unheil besorgten Gesellschaft; dahin, wohin ihre Befugnis nicht reicht, zu den *"Gletschern der Seele."* (I,960) "Papiere Wüsten" sind ihm aber nicht nur die Kontorbücher der Bürokratie, die das Leben zur Statistik erniedrigen, sondern auch die Welten des gedruckten Wortes selber.

Kreatürlichen Trost wie Pferd oder Hund können die Bücher ihm nicht geben (I,594); die fundamentale Differenz, besser: die radikale Heterogenität, in der ihm die Schöpfung begegnet, vermögen sie nicht auszumessen (II,264), nur zu verharmlosen. Oder autoritativ zu homogenisieren. Dann reduziert sich die Vielzahl der Bücher auf das eine Buch, das die Sinngebung des Sinnlosen zu verbürgen hat: *"Und die Bequemen, die man die Frommen nennt, schon im Vorwege blind, schließen auch noch die Augen, erledigen die Bücher, indem sie ein Buch erfinden, sich der Autorität verschreiben und die Qual, das Unglück und das Gemetzel aus einer weisen Güte erklären, die jenseits der Sterne und jenseits der Zeiten thront."* (I,420; vgl. I,747) Schon die Entfaltung der Schrift in der Zeit verfehlt, worauf es doch ankäme: auf den energiegesättigten Augenblick. *"Die Worte in den gedruckten Büchern: ein taubes Rasseln der Unwahrheit, gefälschte Abläufe, ein marktschreierischer Verzicht auf alle kristallische Gegenwart."* (I,240) Biographien gelten Horn als retrospektive Verschleierungsunternehmen von Lebensläufen, die im Schlagschatten der Heterogenität geführt werden; auch sie sind nur darauf bedacht, die Homogenität noch da als einziges Gesetz nachzuweisen, wo der Verlust, die Armut, die Abweichung regiert, nämlich in der absoluten Kunst (I,861). Und die Philosophie, die sich auf das zu besinnen hätte, was dem Prozeß der Rationalisierung zum Opfer gebracht wird? *"Ich lese die meisten Bücher der Philosophen mit Erschrecken; ich entdecke in ihnen Fehlleistungen, weil die sinnliche Fülle versiegt ist. Der Text vor mir erscheint wie von schwarzen Löchern unterbrochen - mitleidlose Denkfetzen, stumpfen Gehirnen vor Jahrtausenden eingepregelt."* (I,958) Der Anfang des Geistes, so Horn später, sei auch der Anfang des Betruges gewesen. Konsequenter also und in der Logik der Sache, daß Jahn auf der Ebene des eigenen Romans dessen Scheitern, und auf der Ebene des abgeschlossenen Buches dessen Verabschiedung oder besser: dessen Unleserlichkeit, Unlesbarkeit, Unverwendbarkeit und Unabschließbarkeit festhalten mußte.

Umgekehrt gesprochen: Es ist also gerade nicht das gesellschaftlich Verkehrte, das Jahn in der 'Niederschrift' zur Sprache bringen will. Der Blick auf das Unglück der Ordnung ist vielmehr der Blick dessen, der - durch die Überfahrt - selber schon verkehrt wurde und vom üblichen Verkehrswege abkam. *"Ich wurde angefaßt und aus der Bahn geworfen"* (I,223), resümiert Gustav die Geschehnisse auf der 'Lais' und die Lebensverschöpfung mit dem Mörder seiner Verlobten, Alfred Tutein. *"Er war die Kraft, die meine Bahn veränderte, der mir Vater und Mutter und ihren Willen entfremdete, meine Geliebte ins Unerforschliche hinabstieß, der mit mir den Weg durch Gehölz und über moorigen Boden nahm. Ohne ihn wäre mein Leben ein anderes gewesen"* (I,245), nämlich eines, wie es später heißt, das auf der Universität fortgesetzt und im bürgerlichen Leben geendigt wäre. Erwerb und Verdienst, Familie und Vaterland, Wissen und soziale Stellung sind aber mit dem Holzschiff untergegangen.

Deshalb zwingt Jahn seine beiden Helden auch nicht, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, sondern läßt in einer an den 'Perrudja' erinnernden, explizit märchenhaften Wendung (vgl.I,314) ihnen den prallgefüllten Geldbeutel des Superkargo zufallen: auf Arbeit sind die beiden hinfert nicht mehr angewiesen. Auch dies ist Zeichen ihrer durch die Überfahrt alterierten Existenz, Zeichen ihrer Ablösung von der Welt der Produktion. *"Es sollte sich erweisen, daß das Geld ein brauchbares Mittel der Lebensmächte war, um uns aus der Bahn zu werfen."* (I,315) Was sie an Beschäftigung treiben, steht dadurch zugleich unter dem Stern wenn schon nicht des Luxus, wie im 'Perrudja', so doch unter dem Stern einer von der Selbsterhaltung freigestellten Beziehung zur Welt. Die äußeren Möglichkeiten verschafft ihnen Jahn, die inneren müssen sie sich erst erfahren. So wird Horn zum Komponisten, der den Gesang der Überwelten zum Klingen bringen will, Tutein wird Viehhändler und Pferdezüchter, der den Kontakt zu den blutigen Schlachthöfen herstellt. Unterwelt und Überwelt, Tier und Stern, das Niedrige und das Hohe werden im Heldenpaar figuriert. Während aber Perrudja äußerlich zum reichsten Mann der Welt aufsteigt und sich selbst als imperativen Souverän inszeniert, während Perrudja seine traumatische Herkunft aus der Kindheit in eine ebenso phantastische wie reale Macht zu verwandeln versucht, sind die Protagonisten der 'Niederschrift' dem Bereich der machtlos-materiellen Freiheit zugeschrieben: mit ihrem Kapital ist kein Weltkrieg zu entfesseln und keine Eugenik zu planen. Sicher sind sie ebenfalls der Normalwelt entzogen und werden immer wieder sakral denotiert. So wird am Anfang des Kapitels 5.Juli' vermerkt, daß das Leben der beiden Helden in der Zeit nach der 'Ausschweifung' *"vergleichbar dem Leben der Mönche"* (II,12) und die Ziele nurmehr nach innen gerichtete seien; und am Ende des Kapitels wiederholt der Tierarzt Lien verwundert das Wort vom *"mönchischen Leben"* (II,184) des Duos. Später nennt er Ilok *"die Einsiedlerin"* und Horn den *"Klausner"* (II,186). Tutein wird von Jahnns Tagebuchverfasser den männlichen Engeln zugezählt: deutliche Hinweise, daß hier die sakrale Ausstattung der frühen Werke wiederkehrt. Aber die sakrale Verwandlung hat hier doch nicht die Figuren bereichert, sondern vermindert; nicht erhöht, sondern erniedrigt. So zählt sich Horn gerade aufgrund des unverdienten Geldsegens zu den *"Nichtstuern"* (I,247), *"ein Überflüssiger, ein zufällig Ernährter"* (I,300), und die Anlage des unterschlagenen Vermögens ordnet ihn endgültig dem der Produktion entzogenen Subproletariat, den Outlaws und Verlorenen zu: *"Ich war einer aus der Masse der gezeichneten Luder, die von faulen Wechselln, gefälschten Schecks, von Straßenraub, als Zuhälter oder vom gewerbsmäßigen Feilbieten noch nicht entjungferter Kinder leben."* (I,328) Im März-Kapitel siedelt Jahn ihn dann schon in den niederen, luziferischen Regionen der Himmlischen an - *"Ich hatte den Stolz eines erwachsenen gestürzten Engels. Entweiht und stolz."* (I,507) -, und dem greisen Arzt der Augustus-Episode kommt er wie vom Satan beschattet vor (I,517). Ajax konstatiert später: *"Engel mit Pferdefüßen sehen dir ähnlich"*

und kennzeichnet Horn als ambivalenten Heiligen: "*Vielleicht betest Du die Sterne an oder das Unkraut.*" (II,490) Und der Satan, der da Gustav zu beschatten scheint, personifiziert sich *in figuram* Tutein, dem zwar zunächst eine "*uranfängliche Theologie*" als Wesensgrund bescheinigt wird, der sich dann aber ebenfalls als glorios erniedrigter Engel entpuppt - "*gleichsam dunkel strahlend wie der Hirschatem des Isbeth Zemunin, des unzüchtigen Engels*" (I,584), ein "*Engel mit niedergeschlagenen Flügeln*" (I,569), ein vermummter Engel (vgl.I,585) -, um sich in der Ausschweifung schließlich als wahrer Mephistopheles seines Begleiters zu erkennen zu geben. In deutlicher Allusion des Goetheschen "Ich bin ein Teil von jener Kraft/ Die stets das Böse will, / und stets das Gute schafft" wird er die Verführung Horns mit den prosaischen Worten kommentieren: "*Man muß mit dem Herzen das Üble wollen, um das Angenehme zu ernten.*" (I,980) Der Bereich des Bösen, an dem die Philosophie scheitert (vgl.I,659), ist ihr Erfahrungsraum.

Deshalb nehmen die beiden Verschollenen auch nicht nur Abschied vom Bereich der profanen Arbeits- und Geldwelt, sondern auch von den Bezirken erhabener Sakralität, wie sie Ugrino exponiert hatte. Auch das imperative Heterogene, wo es denn noch west, wird um seine Autorität und auf den Nenner weniger der Scheu als der in seiner Erniedrigung erst vollkommen freigesetzten Zwecklosigkeit gebracht. Dafür steht die initiatorische Episode im Laden Ma-Fu's aus dem Januar-Kapitel ein. Denn wie nirgends sonst läßt Jahn hier zentrale Bestandteile seiner Religionskonzeption wiederkehren, aber gelöst aus dem festen Rahmen der Kultstätten. Sie begegnen dem Erzähler als Einzelstücke im traurigen Ambiente eines Trödel Ladens in Bahia Blanca, ein Sammelsurium der höchsten Götter in einem lichtlosen Lokal. Keine Religionen mehr, nur noch die Reste der Religionen; keine mächtigen Götter, nur noch die fragmentarischen Spuren früherer Götter, die im Sturz durch die Zeiten sich nun als "*Kram aus der Hosentasche eines Knaben*" (I,337), als Strandgut des Glaubens präsentieren. "*Aber wieviel erschütternder war es, den lebendigen Göttern, den ewigen, in einem Raritätenkabinette zu begegnen.*" (I,339) Die Welt von Bergkristall und Holzschiff, von Höhlenmalerei und Kirchenskulptur: nichts als "*heiliges Gerümpel*", ein Arrangement hieratischer Nichtigkeiten und Bedeutungslosigkeiten. Ohne die Macht des religiösen Kontextes, der sie einmal hielt, scheinen sie endlich auf das reduziert zu sein, was - zumindest laut Bataille - einst der Anlaß ihrer Erfindung war: auf ihre vollkommene Nutzlosigkeit: "*Von verrufenen Orten und Tempeln gleichermaßen herbeigetragen, von Geistern, deren Gestalt unsichtbar blieb, geformt. Niemals wieder, außer in schweren Träumen, habe ich eine solche Fülle verschiedenartiger Gegenstände gesehen. Und sie alle waren auf ihre Weise zwecklos. Es war ihr Zweck, zwecklos zu sein. Es gab nicht ein einziges nützliches Gerät inmitten der überwältigenden Schau.*" (I,336)

Und zwar werden im großen Architekturgespräch des 'Oktober'-Kapitels noch einmal die Kirchenwelten und -wünsche der frühen Jahre beschworen: von St.-Front in Périgeux bis

hin zu Jahnns eigenen Ugrino-Entwürfen; dennoch, sofern hier dem Erzähler noch nach Bauen zumute ist, so ist auch dieses Bauen jetzt nurmehr auf den Zweck der Zwecklosigkeit gebracht; die Lehre in Ma-Fu's Laden zeitigt Wirkung. Denn die Architektur, so führt Horn aus, *"braucht viele Hände, sie vergeudet große Mengen schwer zu gewinnenden Materials [...], und sie ist dennoch die zweckloseste der Künste."* (II,506) Seinem Diener Ajax gegenüber führt der Komponist aus: *">Ja<, antwortete ich, <wäre ich ein mächtiger Herr oder unermesslich reich, so würde ich einen Turm erbauen lassen, mit vielen Stockwerken übereinander, mit Mauern, die Stürmen und Feuersbrünsten widerstehen, zu nichts weiter dienlich, als den heimatlosen Gedanken der Menschen eine Stätte zu geben [...].< >Warum wollen Sie das?< fragte er. >Weil es zwecklos ist<, antwortete ich, >nur das Zwecklose wird vom Hauch des Ewigen berührt.<"* (II,296f.) Das Zwecklose und Utilitätsfreie ist Hort des (ökonomischen, psychischen) Heterogenen. Mehr noch. Eine solche Architektur wird nun nicht mehr mit dem Tempel-Gott assoziiert; in ihr haust vielmehr der Kindermörder Gilles de Rais: *"Kann man sich jenen reichen und mächtigen Gilles de Retz, Marschall von Frankreich, der mehr als hundertundvierzig Knaben tötete, ohne Schloß und Turm denken?"* (II,295) So bleibt die Entfesselung des Subjekts an das Niedere, an das Verbrecherische, das Düstere und Lichtlose gebunden; nur hier findet Jahn noch das Sprengmittel gegen Gott und alle Vernunft. *"Über die Länder ist ein Netz von geheimnisvollen Orten ausgeworfen. Wir, die Menschen, vermöchten wahrscheinlich nicht zu leben, wenn sie spurlos untergingen. Denn wir können weder mit Gott noch mit der Vernunft allein auskommen; sie sind beide unzulänglich, unhandlich; sie beide sind nicht, wenn man sie nicht glaubt. Wir brauchen eine unwirkliche Form des Wirklichen. Das Modell unserer Erfahrung müssen wir zuweilen zerbrechen."* (II,293f.) Diese gewissermaßen leere Erfahrung in einer Welt ohne religiöse Transzendenz wird zum Ziel der Abenteurer und erfüllt sich in der 'Ausschweifung' des Juni-Kapitels.

Sind also die beiden zentralen Figuren als Vertreter des gestürzten Sakralen ausgezeichnet, sind die religiösen Objekte wie Strandgut in den Roman geschwemmt und sind die Orte, an denen sich der Umsturz der Vernunftordnung ansiedeln kann, in den Horizont des Verbrechens gestellt, so wird auch die religiöse Rede sukzessive entwertet. Sucht Tutein zunächst noch die Kathedralen auf, um an frühe Erfahrungen des Heiligen anzuknüpfen - *"Das Niederknien, selbst das Gebet, es ist eine Gewohnheit, der man nachgibt, wenn der Ort feierlich genug ist, weil sie ehemals bekömmlich war."* (I,502) -, so hat er doch schon die Säule des Christentums, die Lehre von der Transsubstantiation, gestürzt; besser: ins Innerweltliche verschoben und auf alles Lebende ausgeweitet. Er präludiert bereits die zentrale Thematik einer sadianisch gefaßten Natur, in der sich alles in einem Verwandlungsprozeß befindet und in der für die kirchliche Sünde kein Platz mehr ist. Damit wird die Beichte verabschiedet. Der Blick richtet sich nicht zum Himmel

auf, sondern auf Boden, zum Kot nieder: "*>Ich bin kein Katholik mehr. Ich widersetze mich der Beichte. Die Verwandlung des Brotes ist ein Sakrament. Auch in unserem Körper werden Brot und Wein in Fleisch und Blut verwandelt.< Gerade fuhr ein zweirädriger Wagen vorüber, und das Pferd, das ihn zog, mistete. >Sieh<, sagte er und zeigte auf das Tier, >Hafer, Mais, Gras und Wasser werden auch in Fleisch und Blut verwandelt. Es wird alles auf dieser Erde, seiner Bestimmung nach, verwandelt.<*" (I,501f.) Horn selber verweigert sich dem Gebet und trifft in der von Jahn als 'surrealistisch' bezeichneten, ins März-Kapitel eingehängten Erzählung vom Taucher Augustus<sup>555</sup> auf den weißbärtigen Gott selber, der sein Dasein als Arzt fristet und eben über das Gebet in kafkaesker Wendung ihm zu sagen weiß: "*Gebete, Freund, sie sind wie Tränen, aber sie verändern das Schicksal nicht; sie finden keinen Empfänger. Vielmehr, der Empfänger läßt sie unbeachtet. Er versenkt sie in den Staub seiner endlosen Registratur. Wir stehen in der Einsamkeit und wissen nichts. Wir haben kein Zeugnis von uns selbst.*" (I,527) Religiöse (oder soziale, intersubjektive) Verbundenheit läßt sich hier nicht mehr herstellen, nur ihre Verlorenheit erfahren. Mit einer Ausnahme: "*Nur*", fährt der Alte fort, "*wenn wir große Schurken werden, haben wir den kurzen Rausch des Verbrechens.*" (I,527) Einzig so lasse sich das ganz Andere einholen, auf der Gegenseite der Heiligkeit. Freilich: "*Es gibt nur wenige Räuber und Mörder, nur wenige, die den letzten Tropfen der Lust aus sich herauspressen.*" (I,527) Horn und Tutein wird man dazu zählen müssen.

Zurück zum Laden Ma-Fu's. Horn entdeckt in den Trümmern der Religionen, die er in dem theatralen Arrangement des Chinesen - eine Art Show des Sakralen mit Lichteffekten und Halluzinogenen, ein depraviertes Bild der Kulturindustrie - vorfindet, keinen Reflex mehr auf eben das Heilige, das der Untergang der 'Lais' freigesetzt hatte; sein "*Geheimnis*", so läßt sich schließen, ist in den Fragmenten traditioneller Sakralität nicht mehr chiffriert. Deshalb verabschiedet er sie: "*Gerümpel, vergoldet, gewinnt nicht an Wert, es täuscht nur.*" (I,342), und: "*Mein Abenteuer ist nicht hier.*" (I,341) Das wahre Objekt seiner religiösen Begierde, so wird ihm plötzlich eingegeben, ist ein anderes: "*Rotes Gift, rotes Gift, fürchterliches, stark genug, um lebendiges Fleisch damit aneinanderzukleben -*" (I,342), ein Synonym für die Erotik, die nun die Stelle besetzen soll, die im Rahmen der Glaubensgemeinschaften nicht mehr zu haben ist. Im historischen Zeichen des Niedergangs und der Säkularisierung traditioneller Religionen, die nurmehr in kontextlosen Restbeständen von einer Vergangenheit künden, die keine Geltung mehr auf Sakralität beanspruchen können, zieht sich die heterogene Erfahrung in die erotische zurück.

---

<sup>555</sup> Der Name ist hier Programm, definiert Rudolf Otto doch: "augustus = *semnós* kommt [...] eigentlich nur numinosen Objekten zu (etwa den Herrschern als Göttern entsprungen und gottverwandt)". Rudolf Otto, *Das Heilige*. S.68f.

Das bestimmt die Ebene der Romanhandlung; sie ist konzipiert als Stationenweg der Erotik, den Horn zusammen mit dem Leichtmatrosen Alfred Tutein nun abschreitet. Sie beruht auf sehr sonderbaren Voraussetzungen. Denn in einer buchstäblich minutiösen Rekonstruktion der Vorfälle auf der 'Lais' läßt Jahn Alfred Tutein zum Mörder der Verlobten Gustavs werden; ein Mord, der, versteht sich, einer nicht berechnenden und nicht berechenbaren, plötzlichen und der Vernunft entzogenen Leidenschaft entspringt. Damit wird das Verbrechen zum Einstiegstor in die 'Niederschrift'; erst das Verbrechen katapultiert die beiden Helden aus der Normalität hinaus. Aber der Stationenweg, der jetzt erzählt wird, beruht nicht nur auf der Gewalttat, sondern auch und besonders auf der Schuld, die mit ihr einhergeht. Erst dadurch zeichnet sich die Figur der Überschreitung in der 'Niederschrift' ab. Denn, so war gesagt worden, die Transgression ist an den anthropologischen Konnex von Grenze und Grenzüberschreitung, von Verbot und Verbotsübertretung geknüpft. Ohne Schwelle keine Übertretung; kein Verbrechen ohne Schuld. Die ganze 'Niederschrift' wird beherrscht davon, daß Horn und Tutein sich zwar immer weiter von den Gestaden des sozialen Zusammenlebens entfernen, ohne doch jemals bis zur völligen Abgeltung dieser ersten Schuld zu gelangen. Ist das Verbrechen der Einstieg in die andere Welt, so ist die Schuld das Siegel. Jahn hat die 'Niederschrift' nicht als die Apologie der freien Sinne konzipiert, die er so gerne in seinen Essays einforderte, sondern als Transgressionsroman, der der Schuld eingedenk bleibt. Das Gesetz wird gebrochen und bleibt doch intakt; im Schuldbewußtsein ist es aufbewahrt. Das erst macht das Verbrechen zur Überschreitung; die Schuldthematik wird zum Motor des Romans. *"Es war aber das Bewußtsein der Schuld, das unseren Lebensweg bestimmte"* (1,849), vermerkt das Tagebuch des Komponisten, wie denn tatsächlich Tuteins Schuldbekennnis die verkehrte, intensive, homosexuelle, ja zunächst sado-masochistische Beziehung der beiden Protagonisten auslöst und überhaupt erst eröffnet, was jenseits der Vernunftwelt liegt. Deshalb wird sie weder geleugnet noch gesühnt, sondern bejaht; deshalb kann und muß Horn über den Mörder Tutein sagen: *"Denn ich wurde sein Freund; nicht, weil er unschuldig oder nur scheinbar schuldig war: er wurde ein Teil von mir, weil er schuldig."* (1,849) Horn und Tutein setzen da ein, wo Perrudja scheiterte, beim Bekenntnis zum Verbrechen aus Leidenschaft.

Motor ist die Schuld deshalb, weil nun das ganze erotische Stationendrama der beiden Helden von Asien (Ma Fus Laden der zwecklosen Wunder und der heterosexuellen Initiation) über Lateinamerika (Melania und Egedi) nach Afrika (Buyana) und über Norwegen nach Schweden (Gemma) - in eine erotischen Ausschweifung einmündet, die zum Ziel hat, eben die Schuld Tuteins nicht abzutragen, sondern zu teilen. Geteilte Schuld ist doppelte Schuld. Hans Wolffheim hat in großangelegten Essays einsichtig diesen Weg erotischer Anarchie und anarchischer Erotik - Jahn selbst spricht von dem

überwältigenden "*Maß an anarchischer Lebenssubstanz, das schließlich [die] innere und äußere Entwicklung*"<sup>556</sup> seiner Helden bestimmt habe - nachgezeichnet, jedoch zugleich nachzuweisen versucht, daß Jahnn seine Protagonisten zu mythischen Figuren stilisiert habe. Ihrer Gestaltung läge nicht nur das Gilgamesch-Epos zugrunde, auf das als Bild ihrer Freundschaft und ihres gemeinsamen Schicksals Gustav sich ja explizit bezieht, es strukturiere auch die Anlage der beiden Protagonisten und prädiere ihre Bedeutung: ein mythisches Heldenpaar, das jedem zivilisatorischen Zugriff vorab entzogen sei. Wolffheim exkulpiert damit aber das Paar, indem er es umstandslos in einem offensichtlich stets zugängliche mythischen Reich beheimatet, ohne zu bemerken, daß es eben gerade das Verbrechen und die Schuld sind, an denen hier für beide alles hängt. Der Konnex von Verbot und Überschreitung ist es, von Transgression und Scham, der hier zur Grundfigur der Erotik wird, denn: "*Wir wissen, wessen wir uns zu schämen haben: des Ungehorsams gegen die Verbote*" (I,243).

Und die Erotik, die da nun schrittweise oder besser: von Überfahrt zu Überfahrt erkundet wird, ist ganz im Schlagschatten der frühen Jahre ebenfalls eine verkehrte Erotik, nämlich eine Opfererotik. Das wird bereits auf dem Trampdampfer, der die schiffbrüchige Mannschaft aufnimmt, in aller Deutlichkeit von Jahnn in Szene gesetzt: Tutein versucht Gustav zu verführen, er möge ihn ermorden. So verhakt das Opfer die Sühne, die der Matrose für den Mord an Ellena anbietet, und entdeckt zugleich, daß das Opfer, das nicht angenommen wird, damit nicht außer Kraft gesetzt, sondern zum permanenten Ausnahmezustand erklärt wird. Wie im 'Pastor' Ephraim die Sühne in der selbstverhängten Tortur für alles Unrecht unter der Sonne imitatorisch zu gewinnen hoffte und doch nur die Wollust fand, so hier Tutein und Gustav: statt der Sühne entdecken sie, daß das Opfer nicht Abgeltung ist, sondern erotische Verführung. Die Kommunikation zwischen beiden verändert sich grundsätzlich: Tutein wird der unendlich Gebende und Dienende, der, wie es wiederholt heißt, sich verschwendet, Gustav der unendlich Nehmende, der verführt wird. Völlige Verschwendung und völlige Konsumtion sind hier komplementär aufeinander bezogen. Tutein, das ist die personifizierte permanente Schuld der Transgression, Gustav die permanente Bejahung der Schuld. Gustav: "*Wiewohl ich noch erwog, mit einer raschen Bewegung dem Matrosen das Messer in die Seite zu stoßen, spürte ich schon den Strom eines heißeren Gefühls, eines unsagbaren Glückes: zu verzeihen.*" (I,273) Ein Kuß besiegelt das Bündnis und treibt das ekstatische Moment der Szenerie vollends hervor: "*Ich roch den Angstschweiß des Mörders, der den jungen Körper zu zersetzen drohte. Ich taumelte vor Glück. Nach Sekunden, die süßer und köstlicher waren als jede Zeit, die mir je beschieden sein wird, wurde ich gewahr, Alfred Tutein erwachte aus der Erstarrung der Angst.*" (I,294) Und wenn der Umschlag von Schuld in Erotik, der Taumel von Grenze und Überschreitung zu

---

<sup>556</sup> Jahnn an Helmut Collatz, 7. April 1950 [SUB Hamburg]

den Worten findet: *"Ich schluckte den Geschmack einer Schuld. Aber mit unaufhaltsamer Wonne überströmte mich eine Süßigkeit, tausendmal voller als die Herzschläge beim Gelübde zu einer gerechten Verschwörung. Ich hatte gemeinsame Sache mit einem Mörder gemacht. Ich genoß das Urteil der Welten über alle menschliche Schuld wie einen Liebestaumel"* (I,294), so wird der Konnex von Lust und Schuld als Initiation des erotischen Subjektes unabweisbar.<sup>557</sup> Zu Beginn des nächsten Kapitels bilanziert Gustav nun schon rückblickend und reflexiv, was die Begegnung im Schiffsraum freisetzte: *"In irgend einem dunklen Urgrund unserer Gestalt dürsten wir Menschen danach, uns an die Vernichtung hinzugeben. Und wir unterstellen, daß sie sinnvoll sein würde, gleichsam den Schmerz mit der Belohnung einer ausdrücklichen Liebe vergölte, die nicht anders als angesichts des Opfers offenbar werden könnte."* (I,310) Das ist *in nuce* bereits die Perspektive der ganzen Stationendramatik: die schrittweise Entfaltung einer Erotik, die im Opfer Anfang und Ende findet und erst nach einer langen Irrfahrt *in eroticis* wieder zum Ausgangspunkt und nun mit vollem Bewußtsein zurückkehrt. Der Umweg aber macht überhaupt erst klar, was das bedeuten soll: Opfererotik.

Dieser Umweg ist der der heterosexuellen Liebe, die erst vollständig und bis kurz vor ihre definitive Institutionalisierung vorgeführt wird, um im letzten Augenblick abgewendet zu werden. Sie ist aber nicht schlicht ein Holzweg, sondern eher ein notwendiger Umweg für die umfassende Erfassung der Erotik selbst, um die es hier geht: Sie verhält sich zur Opfererotik wie die Normalität zur Transgression. Erst muß sich die heterosexuelle Liebe zu voller Größe entfalten, um zu konturieren, wovon sich die beiden Helden abstoßen. Erst dann wird sie von der polemischen Analyse des Xavier Faltin auf den Begriff gebracht: Die heterosexuelle Liebe ist die Liebe, wie die Natur sie will; wie der Staat sie braucht; wie sie der Reproduktion, der Wiederholung, dem endlosen Kreislauf subordiniert ist.

Jahnn entfaltet sie im Romanverlauf sorgfältig und schrittweise, bis ihr Ende an den Anfang zurückgebunden wird und der Kreis sich schließt: an die Stelle Ellenas, der Verlobten aus dem 'Holzschiff', tritt Gemma, die neue Verlobte. Dazwischen liegt Horns Initiation in die Sexualität. Sie beginnt eben im Laden Ma-Fu's, dessen Tochter Gustav auf Distanz und nur qua Blick Einsicht in die Verführung des Fleisches nehmen läßt. Melania, die zweite Frau, sieht er dann realiter nackt, aber nicht er ist Adressat, sondern Tutein. Egedi wird zu der ersten Geliebten, mit der er schläft; sie aber läßt Jahnn nach drei Tagen entführt werden. Buyana, die Kindfrau - Tutein findet sie *"in einer dieser Straßen, wo man die Freiheit in ihren niederen Formen noch anerkennt"* (I,561) - ist Tutein und Gustav eine längere Liebe, die aber um den Preis einer unhaltbaren Sistierung von Zeit und Gesellschaft erkaufte wird: soziale Zwänge und physische Veränderungen lassen das Experiment einer Bewahrung der erotischen Kindlichkeit scheitern. Gemma endlich

---

<sup>557</sup> Eben hier erhält, wie oben bereits ausgeführt, Gustav den Beinamen 'Anias'.

ist die letzte Konfiguration einer Liebe, die nun ihren verführerischen Wert voll entfalten darf, sich aber als Maske des Gesetzes der Reproduktion enthüllen lassen muß. Ihre Liebe, so Falin, 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 Blut schäumend gebraute Liebe. Der große Zweck der Welten, gehegt von den Wänden einer städtischen Wohnung."* (I,907) Es ist die Liebe zur Homogenität.

Dagegen wird erst jetzt und im Bewußtsein der Heterosexualität als Garant der Homogenität als heterogenes Gegenstück die Opfererotik ausgespielt. Sie verkehrt den verkehrten Prozeß, der in der völligen Erschöpfung und Entäußerung Gustavs seinen negativen Höhepunkt erreicht; er findet sich, wie der Alte Magnus, als Hiob wieder, als mitten im Fall (I,926). Nackt, seiner Sprache und seiner Kunst nicht mehr mächtig und blutend ist er am Ende der Gemma-Episode das erniedrigte Bild einer unfreiwilligen Verausgabung. So wie der Krieg das Bild einer Gesellschaft ist, die sich die freiwillige und festliche Exuberanz versagt und statt in den Exzess einzuwilligen, in die Katastrophe gezwungen wird, so hier der Krieg der Geschlechter, sofern er als Dirigenten die Erhaltung und die Reproduktion hat.

Das ist der Tiefststand des Romans, der nun, fast möchte man sagen: in einer Art dialektischen Umschlages die unfreiwillige Erniedrigung in eine freiwillige verkehrt, den Wunsch nach Homogenität in die Verführung zur Heterogenität verwandelt und damit das Ganze, das im Verlust liegt, gewinnt. Nun wird endgültig klar, daß es diese Erotik auf das Verkehrte abgesehen hat: auf die Homosexualität statt auf die Heterosexualität, auf die Asozialität von Verschwörung und Zwillingsbrüderschaft statt auf Familie, Vater und Vaterland, auf die inneren Welten statt auf die äußeren, auf das Niedrige, das unakzeptabel ist. Ja, das Niedrige, die Beschmutzung wird zum Mittel einer freiwilligen Selbst-Exklusion, die alle Brücken abbricht, um im Unbekannten anzukommen. *"Wir sollten versuchen, so abscheulich zu sein, wie wir sind. Anias, wir sollten eine Ausschweifung versuchen, eine Besudelung, daß uns niemand mehr erreicht."* (I,942) Dieser Ausschweifung ist das Juni-Kapitel gewidmet. Ist der vorangehende 'Mai' der endgültige Bruch mit der Welt der Familie als der Instanz der Vorzeitigkeit, so der 'Juni' der Bruch mit der Familiengründung und also der Zukünftigkeit.<sup>558</sup> Die Ausschweifung zwischen Horn und Tutein, die daran anschließt, aber ist der Augenblick, der die Herrschaft der Zeit als Herrschaft vorgängiger und nachfolgender Generationen

---

<sup>558</sup> Im 'Mai' entspricht deshalb das 'Gewissen' dem, was im 'Juni' die reproduktive Sexualität ist: es fungiert als Instanz der Gesellschaft. So heißt es im 'Mai' mit fast denselben Worten, die Jahnn über den homogenisierenden Zwang der Fortpflanzung im 'Juni' findet, über das Gewissen des Vaters, das ihn, Horn, zum Kriminellen erklärt: *"Ein unerbittliches Gewissen. Altäre, auf denen Menschen geopfert werden, die eigenen Kinder. Damit der Staat bestehe, damit die Ernte gerate, damit Gott den Duft des Weihrauchs beifällig rieche[...]"* (I,828)

aushängt. Möglicherweise deshalb hat Jahn die beiden Kapitel Helwig gegenüber zusammen als die "Mitte" des Romans bezeichnet, als "ein zweigipfliger Berg" (III,773). Was aber ist das, die Ausschweifung? *"Das ist ein Wort, fast so besudelt wie Verbrecher oder Mörder. [...] Mord kommt in gesitteten und wohlgegründeten Familien nicht vor. Ausschweifung häuft nichts an. Ausschweifung ist eine Form der Vergeudung. Ausschweifung, das ist etwas, was man ohne Handschuhe an den Fingern tut."* (I,942) Sätze, bei denen man sich zwangsläufig fragt, ob Jahn Bataille nicht doch gelesen haben sollte. Das natürlich zunächst deshalb, weil hier die Erotik dem Verbrechen, dem Schmutz und dem Verlust assoziiert und damit als verfehmt, als "besudelt" ausgezeichnet ist. Dann, weil sie in Opposition zur Sitte, zur Familie und zur Akkumulation gebracht wird. Endlich aber und noch darüber hinaus, weil ihr zugesprochen wird, daß sie mehr meint als schlicht die Ablehnung der Welt begrenzter und begrenzender Unsicherheit. Denn, so Tutein weiter, die erotische Überschreitung der Grenze führt über den Verlust zur völligen Abwesenheit von Sinn, ja zur Abwesenheit des Menschen von sich selbst. Wer ausschweift, kommuniziert mit der Leere und der Vernichtung, die nichts ist als das vernunft- und gesetzlose Gesetz der Natur selbst. Ausschweifung? *"Das ist das Unerreichbare, das fast Unerreichbare, wonach wir uns sehnen. Ein Mensch verliert sich vollkommen. Gibt sich auf, löscht sich aus und hat gleichzeitig einen anderen, der sich verliert, sich aufgibt, sich auslöscht, ganz in seiner Gewalt. Er verfügt über ihn. Es gibt keinerlei Stimmen mehr in der Welt, die ihn hindern, irgend etwas zu tun. Es kommt nicht auf die Zuneigung oder die Liebe an, nicht auf die Schönheit, nicht auf das Bekömmliche. Es gibt gar keine Rücksichten mehr, keinerlei Schonung. Es ist das durchaus Ungesunde, das Verwerfliche. Die ehrbaren Menschen verfallen ihr nie oder geben vor, ihr nie zu verfallen. Es ist die vollkommene Nacktheit des Menschen vor den Möglichkeiten der Schöpfung. Die Natur kann plötzlich alles in ihm tun, alles in ihm denken, sie kann ihn durch sich selbst und in der Lust vernichten, weil die Schranken der Selbsterhaltung niedergebrosen werden. Wie ein Spinnenmännchen spielt er mit seinem Leben. Weil er aller Pflichten ledig sein will. Weil er das durchaus Unvernünftige und das Instinktlose will. Weil er will, was die Vernichtung will, von jeher wollte, immer wollen wird. - Es ist eine Sehnsucht für uns. Sie kann uns in das bestimmte Dasein zurückführen."* (I,942f.)

Das ist das Nadelöhr, durch das hier alles geführt wird. Die Kommunikation mit der Schöpfung, um die es Ugrino schon ging und dem Roman so überdeutlich geht, gelingt nur unter diesem Vorzeichen. Die entscheidende Erfahrung ist die einer anarchischen und explosiven, prometheischen Auflehnung gegen jede Bestimmung des Menschen, gegen jede Idee, gegen jedes Sollen, gegen jede Natur (I,946), gegen jedes Gesetz.<sup>559</sup> Es

---

<sup>559</sup> Horn wird rückblickend seine Kunst aus dieser Revolte herleiten. Die spezifische Form seiner Kompositionen erkläre sich daraus, daß er sie "als Verschwörer, als Verbrecher, als Freund eines Freundes, als Abtrünniger, als Auführer gegen Natur und Gesetz" (II,263) verfaßt habe.

ist die Ausnahme, wo keine Ausnahme existiert (I,967). Es ist die Bejahung des "Bodenlosen" (I,947), auf dem kein Tempel und kein Mythos errichtet werden kann. Es ist weder eine konstitutionelle Bestimmung noch eine frei fließende Libido. Es ist der Konnex von Grenze und Überschreitung, die "*eine beträchtliche Überwindung*" bedeutet. (I,954)

Auch hier inszeniert Jahn eine Stufenfolge des schwarzen Eros und der Deregulierung des Subjekts: über die Droge, die die Zeit anhält, über den Vampirismus, der die Autonomie des Körpers verletzt, endlich bis zum Bluttausch, der offenbart, was als Ziel hinter dieser Erotik von Beginn an stand: der Wunsch, daß das umgrenzte, atomisierte, selbstbewußte, selbstbestimmte und kontrollierte Subjekt porös werde und sich dem anderen und im anderen dem ganz Anderen, das leer ist, öffne.

Daß hier der Gipfelpunkt des Romans tatsächlich erreicht ist und die Ugrinische Konzeption eingelöst, wird deutlich dadurch, daß Jahn *jetzt* erneut auf das Bild des Tores zurückgreift, welches diese Untersuchung sich zum Ausgangspunkt gemacht hatte. Denn über die befremdliche Idee des Bluttausches, in den die Ausschweifung mündet, heißt es endlich: "*Ich habe das Tor gefunden, durch das wir einmarschieren können, um wahrhaftige Brüder zu werden.*" (I,970)

Nun läßt sich diese 'Lösung', die der ehemalige Leichtmatrose da gefunden hat, leicht und mit spitzer Zunge ins Reich blutiger Magie abschieben. Das tut nicht nur die Sekundärliteratur etwa mit der These, Jahn habe sich nicht vorschriftsmäßig in der Kindheit von der Mutter gelöst und müsse nun immer wieder das Theater des Körperaufklappens aufführen,<sup>560</sup> das tut am Ende des Romans auch der Reeder als der große Gegenspieler des Protagonisten-Duos. "*Sie waren beinahe erledigt, als Sie sich vom Blut dieses Matrosen Tutein in Ihre Adern füllen ließen. Daß es dazu kommen konnte - zu diesem materialistischen, unnatürlichen Vorgang - das werfe ich Ihnen vor*", heißt es in der Kadenz des Romans (II,686). So spricht - zumindest in der Perspektive des Romans - der Widersacher, der dem Protagonisten die Dignität seiner Erfahrung in Abrede stellt. Ihm aber ist hier nicht zu trauen.

Denn genau diese Abrede ist der Rahmen der 'Niederschrift': mit ihr beginnt das 'November'-Kapitel, mit ihr schließt 'November abermals'. Dazwischen liegt der Versuch Horns, nicht sein Leben schlechthin zu memorieren, sondern diesen Augenblick der Vereinigung, diesen Durchgang durchs Tor im Mittel der Sprache zu bewahren, sich seiner zu versichern und ihn zum Filter zu machen, das eigene Leben und die Beziehung zur Schöpfung zu beschreiben. Es ist der Versuch, Biographie und Welt im Augenblick der Überschreitung zu lesen, deren Genese nachzuzeichnen und die Folgen bis in die

---

<sup>560</sup> Mit Lacan unternimmt das Maurenbrecher, mit Melanie Klein Jan Philip Reemtsma, in strukturalistischer Übersetzung Kobbe.

unmittelbare Gegenwart, bis in den gerade geschriebenen Satz hineinzutragen. Horn sieht sein Leben im Spiegel der Heterogenität als eine Abwendungsbewegung von aller Normalität, die auf einen unmöglichen Moment zuhält: auf die erotische Annihilation der Zeit, auf die intime Intersubjektivität und auf den Kontakt zur grundlosen, bestimmungslosen und fremden Natur. Dieser Weg ist ein Aufstieg, der, wie Tutein weiß, den Tod und also den Abstieg in sich verbirgt. Das zum einen, weil, wie es im 'Gestohlenen Gott' bereits hieß, Lust und Tod eng beieinander liegen und der Grenzwall leicht überspült wird; zum anderen, weil der Augenblick als Augenblick: als momentaner Abbruch aller Projekte, aller Zukunft nicht festgehalten und auf Dauer gestellt werden kann. Entsprechend trennen sich nach der Ausschweifung die Wege der beiden Helden: Tutein stirbt an den Folgen des Bluttausches, während Horn in das alltägliche Leben zurückgleitet und nurmehr den eigenen fortschreitenden Zerfall dokumentiert: Zerfall der sozialen Beziehungen, Zerfall des eigenen Bewußtseins, der Schrift und der Kunst. Er endet jämmerlich. Auch das liegt in der Logik einer Ästhetik der Überschreitung: Sie ist kein Revival des Heroischen, sondern Schrift des Unhaltbaren, das sich entzieht, wenn es erfaßt wird. Kein Aufstieg ohne Abstieg.

## II

Neu an dieser Darstellung des heiligen Eros im Werke Jahnns ist nun nicht die Begründung der Erotik als violenter Intersubjektivität: sie war bereits in den frühen Tagebüchern Thema und vor allem in den diversen reziproken Tötungen Juveniler präfiguriert; neu ist auch nicht die Annihilation der Zeit als Kennzeichen emphatischer, ja epiphantischer Erfahrungen; Perrudja hatte sie akzentuiert. Neu ist die letzte Bestimmung: daß die erotische Selbstpreisgabe und Selbstverschwendung einer verfügenden und verbrauchenden, offenen Natur korreliert. "*Es ist die vollkommene Nacktheit des Menschen vor den Möglichkeiten der Schöpfung. Die Natur kann plötzlich alles in ihm tun, alles in ihm denken*", hatte Tutein erklärt.

Möglich ist das, weil die Natur selber als Verschwendung verstanden wird. Sie ist der endlose Überfluß und die endlose Verwandlung. Zwar wurde bereits im 'Pastor' und auch im 'Holzschiff' das sich entfesselnde Geschehen von sukzessive sich steigernden atmosphärischen Entladungen begleitet, die es in den Rahmen der Natur stellen sollten, und im 'Perrudja' finden sich Sturmschilderungen, deren Wildheit den Döblinschen Landschaftsbeschreibungen nicht nachstehen. Aber all das war noch primär symbolisch zu lesen: als Spiegel der sich entfesselnden menschlichen Leidenschaften. In der 'Niederschrift' aber wird die Natur nun buchstäblich begriffen: als ein endloses Schaffen und Zerstören, das Mensch und Tier, Pflanze und Stein bis in die letzten Fasern hinein

durchdringt. Die Biologie hält ganz unmetaphorisch Einzug in die Kunst. Das war zwar auch im 'Neuen Lübecker Totentanz' geschehen. Natur war da als Rahmen des menschlichen Lebens, als dessen Gleichnis und Bewegungsgesetz exponiert, dann aber im letzten Schritt dem biologischen Modell der Generationenfolge unterstellt worden. In der 'Niederschrift' ist das anders. Natur ist gedoppelt: Sie ist auch hier die Kette der Geschlechter, die kommen und gehen und bestimmt den Tanz des sich fortpflanzenden Lebens. Aber das ist eben nur die *eine*, reproduktive, sparsame, kreislaufförmige Natur, der sich die Helden mit aller Kraft verweigern, gegen deren Gesetze sie revoltieren und aus deren Kreislauf sie auszuschneiden hoffen. Die Natur, mit der sie da erotisch und ästhetisch kommunizieren möchten, ist eine andere; eine, die permanent den größten Aufwand betreibt, nur um sich unendlich wieder zu verausgaben. Eben eine verschwenderische, sinnlos sich verströmende, verführerische und grausame Natur. Sie wird nicht da erfahren, wo sich der Mensch den biologischen Gesetzen unterwirft, wo er sich seinen Platz zuweisen läßt und sich einordnet. Mit dieser Natur kommt der Mensch nur dann in Kontakt, wenn er die eigene Natur entfesselt als Revolte gegen die eigene Bestimmung und Einstimmung in den Kreislauf, in die Reproduktion, in das Wachstum. Sie verhält sich zur Natur der Erhaltung, der Kette und des Kreislaufs wie das Ganze zum Partikularen oder, mit Bataille gesprochen, wie die Ökonomie im Rahmen des Universums zur Ökonomie im Rahmen der Gesellschaft; sie umfaßt sie. Denn zwar erhält sich die Natur und kann deshalb im Bild des Kreislaufs verstanden werden, aber diese Erhaltung basiert nicht auf der Ersetzung des einen Lebewesens, der einen Pflanze, des einen Tieres durch ein anderes, sondern durch ihre ungeheure Verschwendung. Genauer: Durch die ungeheure Verschwendung von Zeugungsstoff, wie Jahnn nicht müde wird zu betonen. Ein Gedanke, den er aus André Gides 'Corydon' bezog, den er 1932 rezensierte, und der ebenfalls die abweichende Erotik aus der die Fortpflanzung umfassenden Exuberanz der Natur erklärte; Gide titulierte sie als "la dépense luxueuse, mais improductive", als luxuriöse und unproduktive Verschwendung. Bei Jahnn lautet das: "*Von den Wacholderbüschen stäubte es, als wäre ihre Zeit schon da, wo die gierigen männlichen Pollen wie Rauch aufsteigen, irgendeiner Befruchtung oder dem Auslöschen des Unberufenseins entgegen. - Diese Verschwendung männlichen Zeugungsstoffes! Allüberall! In den Meeren. In der Luft. Bei den frommen Tieren, die grasend übers Feld ziehen. In unseren eigenen Lenden. -*" (I,591). Von der "Verschwendung der Natur" (III,222) wird auch im 'Epilog' gesprochen, wo denn das Prinzip der Exuberanz noch auf die Flora ausgedehnt wird: "*Freilich, die Natur verschwendet viele Blüten und noch mehr Blütenstaub.*" (III,325)<sup>561</sup>

---

<sup>561</sup> In einem Brief an Werner Helwig kassiert Jahnn endlich noch die Geschlechterdifferenz und macht damit die Verschwendung zur Grundlage der Natur überhaupt: "*Die Natur verschwendet ja immer, besonders wenn es sich um Samen und Embryonen handelt.*" (4. April 1946; BII,309). Und Fritz Weißenfels erinnert sich: "'Verschwendung ist ein Prinzip der Natur', pflegte Jahnn zu sagen." Fritz Weißenfels, Jahnn

Diese verschwenderische Natur, mit der die beiden Protagonisten schließlich in der erotischen Verausgabung kommunizieren, ist ihnen keine gemütliche, bekannte oder partnerschaftliche, sondern im ersten eine entzogene Natur, und das heißt: eine, die dem Menschen nicht gehört noch gehorcht. Denn "die Natur", so Gerd Bergfleth in seiner 'Theorie der Verschwendung', "ist primär nicht auf den Menschen bezogen; sie ist im ganzen wie im einzelnen *das Fremdeste*, eine Fremdheit, die keine Vertrautheit des Umgangs aufheben kann [...]. Die Natur läßt sich zwar ausbeuten, aber sie ist nicht auf Ausbeutung hin entworfen - nicht weil sie lieber selig in sich selbst wäre, sondern weil sie überhaupt ohne Sinn und Zweck ist."<sup>562</sup> Jahnn stellt wie kaum einer sonst dieses Mißverhältnis zur Natur als zu ihrer radikalen Entzogenheit und Übermächtigkeit ins Zentrum der 'Niederschrift'. Sein ganzer Roman ist ein einziger Aufbruch in die äußere und innere Fremdheit, die gerade *als Fremdheit* und in ihrer Befremdung festgehalten werden soll. Was innerlich als "*Reise zu den Gletschern der Seele*" apostrophiert wird, ist äußerlich die exterritoriale An- oder besser: Aussiedlung der beiden Helden. Insbesondere das April-Kapitel im norwegischen Urland steht dafür ein. Schon die Fahrt offenbart den Einstieg in eine Landschaft von überraschender Alterität, für die dem Erzähler die Worte fehlen: "*Eine erschreckende Andersheit der Erde tut sich auf. Nur die überall verstreuten Birken, das Wachstum noch auf dem ungeheuren Dach der Felsen, befremdet, weil wir es an anderen, weniger erhabenen Orten genau so gesehen haben - Ich fühle, ich kann die Hochebene nicht beschreiben.*" (I,602) Das Maß der Schönheit der Natur ist ihre Differenz zum Menschenmaß: "*Das Auge fliegt über das Hardanger Hochland. Ich spüre die Tränen hinter meinen Augen und zugleich die Kälte der Luft. Wo habe ich diese Erde, die wir begehen, je so schön gesehen? So schön und so unnahbar? So ganz ohne das Maß des Menschen? -*" (I,602)<sup>563</sup> Der, der auf sie hört, wird nicht mächtig, sondern entmächtigt; er wird um seinen Selbstbesitz gebracht: "*Unsere Seele wird nicht gestärkt, wenn sie den Geist der Natur durchdringt*". Trotzdem bedeutet diese Schutzlosigkeit keinen Mangel, sondern eine Chance: "*So schutzlos wir sind, so geborgen können wir uns fühlen, wenn unsere unsichtbare Ergebenheit die Gestalt der Schöpfung bewundert, und die Einigkeit unausdrückbarer Gedanken und geheimnisvoller Mitteilungen in die Betrachtung mit einfließt.*" Ein Zustand, der allerdings immer nur auf Augenblicke ausgehalten werden kann: "*Wir können uns nur selten als die Unerheblichkeit fühlen, die wir sind oder die in uns ist. -*" (I,677) Fremdheit, Unnahbarkeit, Maßferne sind Versuche, *ex negativo* Natur zu benennen; Sprachlosigkeit,

---

Beitrag zur Erkenntnis der Hormone als Wirkstoffe in der Natur. In: Rolf Italiaander (Hrsg.) Hans Henny Jahnn. S.58

<sup>562</sup> Gerd Bergfleth, Theorie der Verschwendung. S.65

<sup>563</sup> Man erinnere sich hier nochmals des Aufsatzes über die Prätorius-Orgel in Freiburg und an die Komposition des Michael Prätorius, die Jahnn auf ihr vorgetragen hörte: "*Die Komposition klingt so überraschend, unsagbar >fremd< [...]. Man wurde mitten hineingestellt in die Realität neuen und schönen Klanges, der die Mitte hielt zwischen Kälte und Bezauberung.*" (SI,500)

Schutzlosigkeit, Unerheblichkeit sind die Reaktionen des Subjekts, das nicht vor der Alterität kapituliert, sondern sich wachen Auges aufgibt.

*In toto* begegnen Horn und Tutein in Norwegen einer Welt, die noch ohne Hierarchisierung Natur und Kultur verschränkt, die die Trennung von Herr und Knecht, von Mensch und Tier, gar von Signifikat und Signifikant nicht vollständig vollzogen hat. Eine Welt intimer Immanenz, die den Helden so fremd bleibt wie ein Springdans auf einer Hardanger Fiedel einer Toccata von Bach. Aber gerade diese Fremdheit erlaubt ihnen einen Zwischenraum, der ohne Rahmen ist. Weder schwenken sie auf eine geradezu archaische Kultur ein, die weitgehend noch diesseits moralischer Urteile lebt und deren Sozialität über Rituale, über traditionell-gefestigte Urteile und archaischem Eigensinn brüchig zustande kommt, noch spielen sie die Rolle der Sommergäste, die der kleinen Ethnie für kurze Zeit eine andere Sprache und eine andere Ordnung oktroyieren. Dadurch können sie die Konfrontation mit der Fremdheit als offene Fremdheit ihrer selbst begreifen: als wachsendes Bewußtsein einer Differenz, die das Denken und das Selbstbewußtsein enthierarchisiert und Raum schafft für eine gewissermaßen atonale Wahrnehmung der Welt. Statt zu Faustrecht oder Freizeit finden sie zur Kunst, die ihnen die Nähe zur Natur wieder eröffnet. Nicht als Leistung einer Sublimierung, sondern als Leistung einer Selbstentgrenzung, der die Natur verschwenderisch entgegenkommt. Denn sie ist nicht nur blinder Vollzug, sondern auch Geräusch und Licht, Stein und Baum und damit den Sinnen des von ihr getrennten Subjektes zugänglich und berührbar. So ist für Jahnn die Natur gewissermaßen in Kommunikation getaucht: dem, der auf sie hört, antwortet sie. Wo der Mensch die Apparate der Weltbewältigung ausschaltet und sich einer passiven, ja meditativen Perzeption hingibt, respondiert eine nichtmenschliche Welt, deren Befremdlichkeit und Entzogenheit in Glanz und Klang gebettet ist. Roswitha Schieb hat in ihrer fulminanten Analyse des April-Kapitels gezeigt, wie in diesem Prozeß die metamorphotische Natur ständig den Platz tauscht mit den Metaphern, die ihr der Erzähler beilegt. Schrift und Natur oszillieren, weil beide zur Selbstaufgabe neigen. Das Ergebnis heißt Musik. Der Schwindel dummkolliger Fische wird da zum Schwindel einer Komposition, die traumhaft Eigenes und Fremdes, Vergangenheit und Gegenwart ineinanderfließen läßt. Erst die fernste Ferne des Menschen von sich ist die Begegnung mit der Natur, die tröstet: *"Kein Ort ist mir so fern von aller Menschenwelt erschienen wie diese Insel. Nirgendwo ist mir so viel Trost aus der Tiefe gekommen. - "* (I,695)

Und was hier als audiophone und visuelle Epiphanie erfahren wird, erlebt Horn nicht anders im Umgang mit seinem Pferd Ilok. In der taktilen und sensuellen Nähe zum Tier sucht und findet er ein sprachfernes Verständnis, das ebenso Trost spendet, wie es auf der abgründigen Getrenntheit der Wesen beruht. Die Entzogenheit wird von Jahnn nie überspielt. Im Gegenteil; trotz aller liebenden Partizipation, die Gustav an der vielleicht erotischsten Szene des Romans nehmen kann, in der Ilok vom Hengst gedeckt wird,

resümiert er dennoch: *"Ich kenne dein Erlebnis nicht. Und das ihre [der Schweine. R.N.] nicht. Und die Erlebnisse aller anderen auch nicht. Denn ich bin ich. In diesem sind wir getrennt. Ich habe keinen Teil daran."* (I,800f.) Die Individuation ist nicht rückgängig zu machen. Aber ihre Auflösung bleibt als Sehnsucht vorhanden; und ihre Chance findet sie in der Natur, die alles zersetzt. Erst da, wo beide Wesen in die Verschwendung eingehen, die die Natur ist, fallen die Getrenntheiten. Aber auch hier nicht als Symbiose, auch nicht als liebende Integration der Fremdheit des anderen Wesens<sup>564</sup>, sondern als völliger Verlust beider. Überwindung der Fremdheit ist doppelte Fremdheit. Vereinigung ist nicht die Konsolidierung des Wesens, sondern Zerfall im Verwesen. Darauf geht die Hoffnung. Horn zu Ilok: *"Dennoch wünsche ich, dabei zu sein, wenn du verwest, daß wir beide gleichzeitig verwesen."* (I,801) Diesen Wunsch hat Jahnn seinem Protagonisten denn auch erfüllt.

Diese zwar fremde, dem Menschen aber dennoch musikalisch zugängliche Natur ist nur deren eine Seite; ihre zwar entzogene, dennoch leuchtende, ihre unnahbare, dennoch taktile: die von Fischleib, Licht und Wasser, die von Fell und Vierbeiner. Natur ist zu- und abgewendet zugleich. Was dem Menschen zugewendet ist, kann zwar nicht Sprache, aber doch Klang werden. Deshalb steht am Ende stets die Musik, und zwar die geordnete, transhistorische, die Widersprüche wie im Surrealismus evaporierende. Die Naturepiphanyen in Norwegen geraten zum wiedergefundenen 'Chant des oiseaux' Jannequins, die kreatürliche Nähe zum Tier zur Komposition 'Mein Leben mit Ilok'. Was da aber Musik werden kann, ist stets die lichte, eben auch offene, verwirrende, aber nicht bedrohliche Natur; eine, die es zu höheren ästhetischen Weihen bringt. Inbegriff von Ekstase und Rausch, von Güte und Liebe<sup>565</sup>; klingende und leuchtende Natur. Was aber Musik werden kann, ist für den Jahnn der 'Niederschrift' längst nicht mehr die ganze Natur. Indem der Erzähler rückblickend vermerkt, eben in Norwegen habe er noch an die Musik und ihre Heiligen geglaubt, reflektiert er bereits die Distanz. Die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten vermögen zwar die Natur in Zahlen zu verwandeln, aber zugleich unterschlagen sie, was in diesem Prozeß der kompositorischen Kondensation nicht aufgeht. Das, was sich jeder Zahlenordnung verweigert und kein Gesetz kennt. Horn ist sich dessen bewußt: *"Der vergebliche Traum von einer besseren Schöpfung hat mich gezwungen, mich der Wirklichkeit da zu nähern, wo sie am unanfechtbarsten ist - wo es keine Morde gibt, damit der Magen Nahrung hat: im harmonischen Plan ihrer Formen, in der Mathematik des Wachsens und Vergehens, im Reich der Zahlen und Rhythmen"* (I,301). *"Wohl sehe ich, daß die Schöpfung ausbalanciert ist und mit vollen*

---

<sup>564</sup> Das die verführerische These von Roswitha Schieb: Das geteilte Individuum. Stuttgart 1997, S.123-274

<sup>565</sup> So definiert Caillois in Auslegung Rudolf Ottos die helle Seite des Heiligen, das *fascinans*. Jahnn hat sie verinnerweltlicht und durch die Natur substituiert.

*Akkorden tönt - die Sonne strahlt ihre Harmonien, und der Gang der Sterne ist in Gesang gebettet - Geburt und Wachstum sind voller Geheimnis, die Hochzeit alles Lebenden ist ein Vorschuß, eine Verheißung - das barmherzige Gedröhn des Ablaufs umwölbt wie ein Glockenton unsere Erde - das dichte Gestrüpp der Blumen auf den Niederungswiesen, diese weggeworfene Pracht, dies ineinandergebettete bunte Leben, diese Kraft des Wassers, der Erde und der Luft: aber der Schmerz - die furchtbare Mühe der Armen - das Leid der geplagten Tiere scheinen alle gütige Absicht der Vorsehung zu zerreißen."* (II,263f.) Das autonome Gesetz der Musik ist ihre Stärke: ihre Sprachferne, ihre Eigengesetzlichkeit, ihre Reinheit, ihre Abgeschlossenheit, ihre Ausgewogenheit, und zugleich ihre Schwäche; sie scheitert an ihrem Scheincharakter. "*>Die Musik hat keine genauen Entsprechungen<, sagte ich, >die Begriffe prallen von ihr ab; ihre Farben sind ohne Namen; ihre Sinnlichkeit kennt keine Begattung; ihrer Trauer geht kein Tod voraus; das Fleisch, das menschliche Fleisch zergeht in ihren Schlössern zu Melancholie - ."* (II,289) Sie scheitert an der niederen Heterogenität der Natur, am niederen Materialismus: am Schmerz, an der Verwesung, am Tod, am Fleisch, für die sie keinen Namen hat und keinen Klang.

Entzogen ist dem Erzähler die Natur also noch radikaler, weil sie nicht nur sinnlich, leuchtend und klingend, sondern auch schauerlich, niedrig und schmutzig ist. Wo der präzise Blick hinfällt, bleibt keine Ordnung heiter und kein Stein auf dem anderen. Natur ist entzogen, weil die Verschwendung, die sie ist, die des Tierreiches und damit die von Fressen und Gefressenwerden und völlig unakzeptabel ist. Aber auch das ist die verschwenderische Natur. "Daß die verschiedenen Arten sich gegenseitig auffressen, ist die einfachste Form des Luxus"<sup>566</sup>, sagt Bataille, und hinter diesem Satz verbirgt sich keine sadianische Freude, sondern der Versuch, die radikale Entzogenheit einer vernunftdergulierenden Enteignungsbewegung in seiner konkretesten Form zu benennen. Ihr entspricht als affektive Reaktion das Entsetzen; es registriert, was der harmonistischen Verträglichkeit entgegensteht und was die Produktionsvernunft sich aus der Welt zu schaffen bemüht; denn Arbeit macht ja bekanntlich frei. Das Entsetzen entsetzt die klaren Regeln der Naturbeherrschung und macht schockartig sichtbar, daß die Natur es auf Sozialverträglichkeit nicht angelegt hat. Sie schafft keine Sozialpartner, sondern veranstaltet Hekatomben; eine Welt voller ungehörter Schreie, eine "ständige Plünderung von Plünderern" und darin eine "ungeheure Verschwendung von Energie"<sup>567</sup>.

Jahnn hat dieser gleichgültigen Grausamkeit der Natur, in der Fressen und Gefressenwerden dominieren, in ihren Schrecken und in ihrer Intensität, vor allem aber in ihrer vollkommenen Unbegreifbarkeit und Entsetzlichkeit mehr Raum gegeben als

---

<sup>566</sup> Georges Bataille, Der verfemte Teil. S.59

<sup>567</sup> Georges Bataille, Der verfemte Teil. S.60

irgendein Schriftsteller vor ihm außer Sade. Es ist bekannt, daß dieser niedere Materialismus der Natur für Jahnn sich in der Welt der Insekten kundtut und sich aus den schwarzen Beispielen des Entomologen Jean-Henry Fabres speist.<sup>568</sup> In der 'Niederschrift' ist es die geradezu mythische Blendung einer Libelle, des "*Polyphem*" (II,9), die einer zuvor exponierten atmosphärischen, pflanzlichen, tönenden Natur - eine Natur, die messianische Züge trägt, ist sie doch "*wie eine Verheißung*" (FII,7) - konterkariert wird. "Die Bilder des Entzückens trügen", trägt Bataille in sein Tagebuch, betitelt als 'Le coupable', 'Der Schuldige', am 16. Oktober 1939 ein. "*Was da ist*, entspricht völlig dem Entsetzen. Das Entsetzen hat es kommen lassen: es bedurfte eines heftigen Lärms, damit *das da ist*."<sup>569</sup> Ein solcher heftiger Lärm kündigt auch dem Tagebucherzähler der 'Niederschrift' ein Erlebnis an, das zwar ebenfalls audiophon ist, sich aber der Musik und der Verheißung - im letzten dem gütigen Gott - verweigert und signifikanter Weise sich aus dem ungeordneten Boden der Natur anmeldet: "*Ich wurde aufgerüttelt. Ich will es kurz berichten: ich hörte aus einem Haufen lose aufgeschichteter dürerer Tannenzweige das Flügel schlagen eines großen Insektes. Ich trat nahe herzu und erkannte eine Libelle, die im durchlässigen Gitterwerk kleines Geästes ängstlich flatterte. Es war nicht gleich zu erkennen, warum sie nicht die Freiheit suchte, die so leicht zu erreichen schien. Die Bewegung des Insekts wurden wilder und verzweifelter. Es stieß mit dem Kopf gegen den Boden. Es schien die Umgebung nicht zu erkennen. Ich beugte mich hinab und sah nun, daß eine Anzahl Ameisen der Libelle Säure über die großen Netzaugen spritzten: andere bissen sich mit den Freßzangen in eben diesen Augen fest. Schnell griff ich zu, um das Tier zu befreien. Es war zu spät. Es war schon erblindet oder teilweise erblindet. Es stürzte, flügel Schlagend, zuboden. Ich erkannte, aus den Augkuppeln waren winzige Tropfen ausgetreten. Das Tier atmete so stark, daß der ganze Leib bebte. (Ich habe kaum geahnt, daß das Atmen durch die Tracheen so heftig sein könne.) Es starb binnen einer Minute an Überanstrengung, einem Herzschlag erlegen oder an unvorstellbaren Schmerzen der Erblindung."* (II,7f.) Das ist eine Natur, die ins homogene Weltbild nicht einzupassen ist. Zwar unterliegt sie Gesetzen und scheint damit geordnet und gerechtfertigt, aber diese abstrakte Ordnung, die die Schöpfung im Gleichgewicht und also in einer Art homogenen Balance hält, wird mit den Schmerzen der je Einzelnen bezahlt; an der konkreten Existenz vergeht die Freude am großen, klingenden Ganzen, selbst wenn der Ablauf des Lebens in sich sinnvoll sein mag. Die Wiederkehr der Natur im Wonnemonat Mai ist nicht nur das Aufblühen von schonenden, weichen Decken aus Kräutern, Gras und Büschen, die die Natur über die Landschaft ausfaltet, nicht nur die Freude der Tiere, der plötzlich hereingebrochenen und nun endgültig verabschiedeten

---

<sup>568</sup> Auf Fabre könnte Jahnn bei der Gide-Lektüre gestoßen sein und/oder bei der Lektüre Prousts, der sich in der ‚Recherche‘ ebenfalls auf Fabre bezieht und auf die Brutpflege der Schlupfwespe, über die Jahnn sich brieflich so entsetzt geäußert hat.

<sup>569</sup> Cit. Mattheus, Thanatographie. Bd I, S.447

tödlichen Kälte des April entkommen zu sein, es ist auch die Wiederkehr der Beutezüge, die keine Moral kennen und keine Schuld, aber den Schmerz und den Tod. *"Und während sich das meinem Auge Wunderbare vollzieht, vermehren sich die Raubzüge aller Lebewesen gegen den Schwächeren, der gefressen wird. Auch viele der Frösche werden gefressen. Es ist keine Schuld, der Schwächere zu sein. Es ist Schicksal. Und so dampft der Schmerz in den Duft des Frühlings hinein. Die warmen Ströme der Luft schmecken fade. Es ist, wie es ist. Und es ist fürchterlich. Und die Blinden danken Gott dafür. Und die Abtrünnigen danken ihm nicht. Sie leben ihr wüstes Leben, ohne zu danken."* (I,778) Das macht jedem Harmoniekonstrukt den Garaus: daß zwar eine Ordnung existiert, diese Ordnung aber nicht für zwar entzogen, aber stimmig, zwar unverständlich, aber tröstend erklärt werden kann. *"Die Schöpfung ist von allem Anfang an vom Fressen und Gefressenwerden besudelt."* Der Blick auf die Natur ist das Spaltmittel, das den *"eingebildeten Himmel vertreibt"* (II,316). Auch hier also befolgt Jahn das Gesetz, das Heilige nicht vom Olymp aus und von oben in den Blick zu bekommen, sondern von unten. Das erklärt, nochmals und anders, warum hier die Biologie wichtig wird; sie fungiert als Einspruch gegen den Idealismus. Nicht das erhabene Ideal, sondern der niedrige Materialismus läßt erkennen, *was ist*. Weil jeder Theismus in der Geschichte versagt habe, so auch Ernst Fuhrmann, müsse man sich nun *"darauf beschränken, das Leben nicht mit hohen Begriffen wie >Gott< in Verbindung zu bringen und den Menschen von >oben< her bestimmt zu halten, sondern man muß sich mühen, zu erkennen, wie das Dasein von unten her, also biologisch-natürlich definiert ist und welche Folgerungen sich daraus ergeben."*<sup>570</sup>

Jahns Folgerungen sind bekannt: neben die Natur als *fascinans* tritt die Natur als *tremendum*: *"Es ist wie es ist. Und es ist fürchterlich."* Erst die Natur so zu sehen, heißt für Jahn, ihr ins Angesicht zu sehen. Und die zahlengeordnete, harmonische und gesetzmäßige Musik ist, von hier aus gesehen, nun nichts mehr als der apollinische Wunsch, dieser niedrigen Hölle gut geregelt zu entkommen. Wahre Musik - und Kunst überhaupt - kann sie deshalb erst da wieder werden, wo sie ihren Scheincharakter sprengt und das einläßt, was ihren eigenen Gesetzen widersteht: die schmutzige Natur, die als Fehler im Gewebe, als Einspruch gegen den Anspruch, als Luzifer gegen das himmlische Gesetz die musikalische Textur verzerrt. Ohne das Niedrige, das Schmutzige und Schauerliche keine göttliche Musik. *"Ich darf Ihnen gestehen"*, so Horn zum Tierarzt Lien, *"daß ich manche Sätze im >musikalischen Opfer< und in der >Kunst der Fuge< Bachs abscheulich finde, genauer gesagt: ich finde, sie klingen abscheulich. Und doch erscheinen sie mir so sinnvoll - geradezu der Beweis zu sein, daß die Musik, ohne sich ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel zu entäußern, oberflächliche ästhetische Mängel aufweisen kann - so wie eine Dichtung, um nicht unwahr zu werden, das Gemeine oder Anrühige*

---

<sup>570</sup> Ernst Fuhrmann, Neue Wege. Zweite Sammel-Ausgabe, Hamburg o.J. Bd.10, S.46

*einschließen und ein Bildwerk, ohne abstoßend zu werden, einen Menschenkörper mit Bocksfüßen versehen darf. Ich weiß nicht, ob ich mich verständlich ausdrücke. Es wird der Umkreis des Erhabenen verlassen - doch auf der Gegenseite des Kitsches - wo sich der schmutzige Ernst der Natur findet, die tragische Unlust, noch etwas zu verbergen."*  
(II,591)

### III

Aber: In bestimmten seltenen Augenblicken kann diese Natur, die da als grausam und verfügend, vergewaltigend und ausliefernd, listig und verschlagen, bestrickend und verführend erscheint und hinter den vor sich hin arbeitenden und projektierenden Menschen ihre Fäden zieht, sich für Augenblicke verwandeln. Nicht, daß sie dadurch weniger gleichgültig erschiene oder weniger sinnlos. Nur, daß in diesen seltenen Momenten dann eben jene Bestimmungen umgewertet werden können, die Horn ihr *nachher* vorwirft: ihr militärischer Charakter, ihre bürokratische Disposition, ihr Rationalismus, ihre zirkuläre Bewegung, ihre Unüberschaubarkeit, ihre Ungerechtigkeit, ihre Verfügung. Oder die er an ihr bewundert: ihre Versprechungen und Einflüsterungen, ihr unendlicher Reichtum an Sinnlichkeiten, an Taumel und Rausch, an Güte und Schutz, an Trost und Geborgenheit. Ist diese Natur das Werk eines gnostischen Demiurgen, ein Garten der Qualen, oder der Kreis aller möglichen Erfahrungen, in die eine passiv-rhythmische Meditation - die der Kutschfahrten der 'Niederschrift' - sich hineinwiegen zu lassen vermag? Ist sie berechenbar oder unberechenbar, Zufall oder Schicksal? Sie ist vor allem eins: eine Welt der endlos sich widersprechenden Gefühle und Begriffe, die sich nicht einpassen läßt und vor der das Wissen kapituliert. Sie ist das, was Bataille das "Jenseits des Denkens"<sup>571</sup> nennt.

Selbst diesen höchsten und höchst vergänglichen Augenblick hat Jahn in der 'Niederschrift' wiederum auseinandergefaltet: in den der völligen Verneinung und in der der vollständigen Bejahung. Auch hier wird die Ambivalenz von *tremens* und *fascinans* nochmals als Inbegriff einer alterierten Welterfahrung - man muß es sagen - gefeiert. Der erste und höchste ist eben der Augenblick der erotischen Negation, auf den der Stationengang bis zum Kapitel 'Juni' zuhielt. Er meinte den Zusammenbruch eines auf Selbsterhaltung, Selbstbestimmung und Selbstentwurf angelegten Lebens. Er meint jetzt aber noch mehr, nämlich den Augenblick, in dem das ansonsten alles beherrschende und beängstigende Gesetz überschritten und invertiert wird. Gefeiert wird die erotische Auslieferung und die Annihilation des Subjekts nicht wegen der erotischen Erfüllung, sondern wegen dieser Inversion des Gesetzes (der Zeit, des Schicksals, der Bestimmung).

---

<sup>571</sup> Georges Bataille, Der verfeimte Teil. S.45

Denn die Natur ist nicht schrecklich, sondern nur schrecklich verschwenderisch. Und die erotische Transgression ist eben der Augenblick, in dem das Schreckliche seinen Schrecken verliert. Die Widersprüche lösen sich nicht auf, sondern brechen in der erotischen Annihilation zusammen oder besser: explodieren. Was, um noch einmal daran zu erinnern, im Ugrino-Projekt monumental sistiert worden war: die alle Macht verkehrende Macht des Festes, das wird jetzt literarisch imaginiert.

Und wird deutlich vor allem am Motiv des Insektes. Denn was dem Erzähler Horn in der Zeit außerhalb der Ausschweifung als Inbegriff der verfügenden und nur gnostisch zu erklärenden, der Vernunft entferntesten Gewalt erscheint: die ebenso präzise wie brutale Selbsterhaltungsstrategie der Käfer und Ameisen, die mörderische Fortpflanzung der Skorpione und der *mantis religiosa*, das wird nun in der Verausgabung reversibel. Sie schlägt sich auf die Seite des niederen Heterogenen. Gerade die Spinne, von der Bataille einmal gesagt hat, daß sie das Bild des idealen Pferdes beleidige wie der Humus, die Kloake, der Tumult die reine Ideenwelt, wird zum Vorbild erotischer Auslieferung und Selbstpreisgabe. So spielen nicht nur die Liebenden da mit ihrem Leben, sondern auch Jahnn mit seinen Ugrinischen Sakralzeichen. Das violente Fest der Natur und das unförmige Insekt subvertieren den hehren Tempel der Religion und das Bild vom friedlich grasenden Pferd. Dem Tod werden keine Festungen vorgeschoben, sondern die Tore geöffnet. Vernunft und Norm treten zurück; die "*Schranken der Selbsterhaltung*" werden überschritten. Nochmals die Sätze Tutein über das, was Ausschweifung beim offenen Menschen auslöst: "*Die Natur kann plötzlich alles in ihm tun, alles in ihm denken, sie kann ihn durch sich selbst und in der Lust vernichten, weil die Schranken der Selbsterhaltung niedergebrochen werden. Wie ein Spinnenmännchen spielt er mit seinem Leben. Weil er aller Pflichten ledig sein will. Weil er das durchaus Unvernünftige will. Weil er will, was die Vernichtung will, von jeher wollte, immer wollen wird.*" (I,943)

Die *andere* Epiphanie, die sich Horn auftut, fällt in die Zeit nach der Ausschweifung und nach Tuteins Tod. Man könnte sie als posterotisch bezeichnen. Wo jene durch Verführung, durch Gewalt, durch die Negation des anderen eine leere Transzendenz hatte aufscheinen lassen, wird diese durch ein kreatürliches Verhalten zur Welt herbeigerufen. Es ist der Zustand des Verharrens, und er setzt, wie die erotische Negation, das Wissen von der Entzogenheit der Welt und damit das Wissen vom radikalen Nichtwissen voraus. Jahnn nennt diesen Zustand Demut. Die Demut wartet auf den Einbruch der Transzendenz, ohne sich zu rühren. Sie beruht ebenfalls auf dem Zusammenbruch der eigenen Welt; aber dieser Zusammenbruch wird nun nicht mehr erotisch und violent herbeigeführt, sondern ergibt sich aus der Selbstnegation des Subjektes. Demütig ist der Mensch, der seine eigenen Pläne, seine eigene Rede, seine eigene Bestimmung vor der Heterogenität der Welt zum Schweigen gebracht hat und

verschwiegen geworden ist. (Sade wünschte sich denn auch, von der Welt verschwiegen zu werden.) Er schließt sich in ein Schweigen ein, das keine Abgrenzung, sondern eine Öffnung bedeutet; er hält sich bereit, daß das Andere einbrechen kann. Dieses Andere ist das größere Schweigen, in das das menschliche Schweigen eingeschlossen ist. Zu ihm führt kein Weg und keine metaphysische Tätigkeit; es steht keiner Operation offen und kennt keine Bestimmung: weder eine zeitliche noch eine begriffliche. Kein Traum, kein Halluzinogen, keine Religion schließt es auf. Dieses Andere ist unbezeichnenbar und ungreifbar wie der Tau im Gras oder der Dunst auf den Wiesen. Es ist kein Jenseits, weil es sich nur in der realen Welt finden läßt; aber es ist auch kein Diesseits, weil es alles Diesseitige verwandelt. Es ist keine Substanz und kein Wesen, sondern die Erfahrung metaphysischer Geborgenheit, die unvorhersehbar und unbestimmbar plötzlich und wie in einem Bild Paul Klees anschaulich wird. *"Lien - es gibt auch in mir immer wieder eine Demut, eine bedingungslose Demut, denn ich weiß, daß wir von dieser Welt nichts wissen. Wir kennen sie nicht. Wir kennen auch eine andere nicht, wie sehr wir auch unsern Träumen, unserm religiösen Instinkt oder einem phantastischen Gift, das den materiellen Teil unserer Seele auf Augenblicke verwandelt, vertrauen. - Wir wissen in Wahrheit nichts. - Ich habe meine Gedanken wie jeder andere, und sie sind sicherlich einfältig wie die der anderen; aber ich sehe zuweilen ein Bild dieser Welt, das ich nicht vergessen und ebensowenig deuten kann. - Wenn der Mond voll am Himmel steht - Sie kennen das Bild so gut wie ich - die Wiesen dampfen, in allen Gräsern nistet Tau, die Kronen der Laubbäume stehen dunkelglänzend in einem Meer aus dünn gesponnenem Licht - und plötzlich schweigt die Erde - sie schweigt, so daß die Stille dröhnt - dann spüre ich, daß ich mit allem einverstanden bin; - weil ich die Wirklichkeit für ein Trugbild nehme, für den Schatten einer anderen Welt, aus der ich gar nicht entfernt werden kann. [...] 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. -- Indessen, es ist nicht gut, wenn wir uns selbst als Zeugen aufstellen; wir sind nicht verläßlich. Eine kleine Unregelmäßigkeit in unserem Körper, ein unbedeutender Bluterguß ins Hirn - und wir liegen da. Wir liegen da und erheben uns nicht mehr --- "* (II,597f.).

Hans Erich Nossack hat gesagt, daß diese Sätze über das Sagbare hinausgingen; sie könnten nicht gedeutet, nur gehört werden. Trotzdem sei ein kleiner Nachsatz erlaubt. Denn mit dem Konzept der Demut und dem Warten auf den Einbruch der Transzendenz löst sich Jahn vom Batailleschen Denken, dem er doch mit dem Konzept der Ausschweifung als dem Inbegriff erotischer Negation nahe kommt wie nirgends sonst. Zwar favorisierte auch der späte Bataille nach Verabschiedung von Revolte und

Geheimgesellschaft die meditative, mystische und also passive Grundhaltung zur Welt; sie aber als eine Art freiwillige Selbstbescheidung des Menschen zu denken, war ihm fremd. Jahn nicht und nicht seinem Roman. Wo mit Tutein der andere als der stirbt, an dessen - und nur an dessen - Person sich die violente Erotik entfalten kann und darf, bleibt dem verwaisten Komponisten nur ein Weg, die (vernünftige, reproduktive, reifizierende) Selbstbehauptung des Subjekts zu durchbrechen, und das ist die Schonung der Welt. Eine neue Frömmigkeit<sup>572</sup>, die schon in der 'Armut' aufschien, wird nun zur Chance, dem Bannkreis von Selbsterhaltung und Selbstbestimmung zu entkommen. An die Stelle der Passion tritt jetzt die Kompassion, das Mitleid.<sup>573</sup> Wo das Subjekt nicht mehr die Chance hat oder, wie im Falle Horns, nicht mehr haben will, durch die invertierende Macht der Erotik die Schrecken einer auf das Survival festgeschriebenen Natur in die Todesfreude zu verwandeln, bleibt nur der Verzicht des Menschen, im Kreislauf mitzuspielen oder ihn gar technisch zu potenzieren. Mitleid heißt jetzt, den Schmerz des anderen - gleich ob Pflanze, Tier oder Mensch - anzuerkennen und ihn aus den zweckrationalen Zusammenhängen zu entlassen. Nicht mehr die Perspektive der Opfererotik wird eingenommen, sondern die des Opfers. Jahn nennt das, was das Opfer zum Opfer macht, Schöpfungshärte. Sie gegen alle Vernunft und gegen alle Natur nicht hinzunehmen, sondern aufzuweichen und zu mildern, ist Aufgabe des Menschen. Die mitleidende Schonung anerkennt den anderen in seiner radikalen Entzogenheit und fordert ihm gegenüber den Verzicht auf Verfügung. Das ist nun alles andere als eine Affirmation des *status quo*, sondern eine gewaltlose Revolte gegen das Prinzip, dem der *status quo* gehorcht: das der Selbsterhaltung. Mitleid heißt für Jahn aber: Selbstenthaltung. Der Blick, der da auf die Welt gerichtet wird, ist ein Blick, der das, was ist, sein läßt; er streicht die reifizierende Gewalt der Vernunft. Dadurch werden die fatalen Grundlagen des Lebens nicht besser; die Kreisläufe bleiben unerbittlich. Keine Idylle wird hier präsentiert. Aber es scheint in diesem Spiegel der gelassenen Natur ein Mensch auf, der belassen kann, was nicht mit ihm identisch ist. Er entläßt die Welt aus seinen Fängen. Genau deshalb ist dieser Blick nicht paradiesisch: Er verklärt die radikale Heterogenität der Natur nicht, sondern fordert, ihr gegenüber auf den Wunsch zu verzichten, sie ins Streckbett der Vernunft einzuspannen. Heißt: nicht die Verklärung der Natur ist hier Thema - und schon gar nicht eine implizite Verklärung der Gesellschaft -, sondern die Absetzung des Subjekts, das sie sich unterwirft.

Jahn exemplifiziert das in einer kurzen Episode, die einem kleinen Tier und seinen großen Schmerzen und Freuden gewidmet und wie ein Satyrspiel an die Tragödie der erotischen Transgression angehängt ist. Nicht das akademische Pferd ist Held dieser

---

<sup>572</sup> Der Begriff stammt von: Gert Mattenklott, Jahnns Kompaß. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahnns. In: Hartmut Böhme u.a.: Archaische Moderne. S.276

<sup>573</sup> Horn geradezu messianisch, aber unter Preisgabe der Erlösung "Ich möchte das Mitleid in die Welt bringen; es ist mein törichter Wunsch; ein gefährlicherer dazu, der das Martyrium nicht beseitigt." (II,632)

Episode, auch nicht der milde Wal, wie in der 'Straßenecke', oder das Reh, wie in der 'Armut', sondern die einfache Feldmaus; der unscheinbare, unspektakuläre, sprichwörtlich graue Nager, der der Ernte und dem Korn, also dem Wachstum und der Akkumulation den Garaus macht. Warum eigentlich, hat Hans Jürgen von der Wense einmal gefragt, verbeugt man sich nicht vor schönen Wolken, "warum errichtet man Denkmäler nur für Unglücksfälle und Generäle? Warum nicht für Kometen, Sonnenuntergänge, Nordlichter oder pontische Azaleen?"<sup>574</sup> Jahnn, der die Nischen in den Kirchen Ugrinos mit Skulpturen des menschlich-männlichen Körpers einrichten wollte, besitzt Größe genug, das Kleintier zu wählen. Oder wo wäre jemals einem Tier, gar der Feldmaus, ein literarisches Denkmal gesetzt worden wie dieses? Und wo wäre dieses Tier Anlaß gewesen zu einer Geste der Selbstenthaltung, die dieser gliche? *"Es gibt Feldmäuse im Überfluß, die sich mit Stroh und Heu und Korn auf Böden und in die Futterkammer tragen lassen. Oder auch, sie spazieren durch das offene Tor der Tenne herein. Im Oktober oder November versuchen auch die Ratten, ein Dach über den Kopf zu bekommen, und sie legen, wie jedes andere Getier, Wert darauf, inmitten angehäufter Nahrung zu leben [...] Die Vermehrung der Nager ist unfassbar. Alle sieben Wochen werfen die Leiber der Weibchen ein Rudel nackter Junge aus. Ich habe einmal in einem Rattennest fünfzehn lebende Säuglinge gezählt. Und wie bald nach der Geburt sich diese wieder paaren, kann man ermessen, wenn man erfährt, daß ein zweijähriger Mäuserich ein Greis ist. Das Herz eines solchen Tieres schlägt in achthundert Tagen so oft, wie das eines Elefanten in hundertundzwanzig Jahren. Die Zeit wird zusammengerafft. Und sie ist jedesmal ein ganzes Leben. [...] Die Natur, die überall mit dem männlichen Zeugungsstoff Verschwendung treibt, widersteht jeder Moral. Sie hat auch die Krankheit und die Parasiten bei denen eingestiet, die sich so heftig vermehren und darum mit Fug und Recht unbedenklich sterben und gefressen werden können. Die Eingeweidewürmer leben gräßlich in ihren Därmen, eine kranke Lunge speien sie aus. Ihr Fell vergeht an Krätze und Krebs, Pocken und Pest suchen sie heim. Und wovon sollte der Fuchs leben, wenn es nicht Mäuse auf dem Felde gäbe? Und stoßen die Raubvögel nicht auf sie herab, um sie zu verschlingen? Was Wunder, daß bei solchem Dasein die Füchse Trichinen haben. -- Und doch sind sie anmutige Tiere, die Opfer, die Mäuse. Ich habe ihrer einige in meiner Hand gehalten. Man kann sie in der Futterkiste ohne viel Geschick greifen. Zuweilen beißen sie. Es ist ihr gutes Recht. Dann tritt ein großer Tropfen Blut hervor. Meistens sind sie ergeben und schauen mit ihren großen schwarzen Augen ins Unbestimmte. Ich habe manche im Laufe der Zeit totgeschlagen; ich mußte mich dazu überwinden. Nun tue ich es nicht mehr. Ich setze sie ins Freie und sage: Lauf, lauf!"* (II,127f.)

---

<sup>574</sup> Hans Jürgen von der Wense, Epidot. München 1987, S.78

## I 'Die Nacht aus Blei'

Jahnn's kleines Werk 'Die Nacht aus Blei' (Herbst 1952 - Januar 1954; SP,245-317), "*dieser kurze Roman, der in Wirklichkeit eine Novelle ist*"<sup>575</sup>, entspringt zwar dem Kontext des unvollendeten Romanprojektes 'Jeden ereilt es'; und diesem bleibt es in der Übernahme konstitutiver ästhetischer Elemente: von Figurennamen, Handlungsbezügen, Motivik und Thematik eng verbunden. Aber doch nur so, wie der Traum den Bewußtseinsresten des Tages verpflichtet ist: Materialien, deren Herkunftskontexte bedeutungslos geworden sind. Deshalb kann dieses Traumstück aus einem Bleiguß, das so expressiv und monodramatisch angelegt ist wie Schönbergs 'Erwartung', 1956 ohne Schwierigkeiten separat veröffentlicht werden.

Mit dieser gleichwohl umfangreichsten Prosapublikation der späten Jahre schafft Jahnn ein Stück Literatur, dem an Dunkelheit und Schwärze weder in seinem eigenen Œuvre noch in der Literaturgeschichte überhaupt ein zweites ähnlich ist; ein Überbietungsprojekt der Klaustrophobien Poe's, der schwarzen Landschaften Kubins; düsterer noch als Batailles nahestverwandte Erzählung 'Madame Edwarda' und insbesondere als die Parabeln und Romane Kafkas, auf die im Text nicht nur zahlreiche Allusionen verweisen<sup>576</sup>, sondern deren Typographie als Vorbild für die Drucklegung der Novelle gedacht war<sup>577</sup>; ein Überbietungsprojekt, das Jahnn's Verleger Weismann augenblicklich in seiner außerordentlichen Bedeutung erkannte: "Ohne Zweifel: Die Nacht aus Blei ist eine Ihrer stärksten Arbeiten. Die Introvertiertheit ist zur Totale geworden und die Technik Kafkas dabei total gesprengt."<sup>578</sup>

Dieses "*außerordentlich kurze Werk*"<sup>579</sup> diese "kürzere, sehr dichte und unheimliche Arbeit"<sup>580</sup>, fällt, retrospektiv gesehen, in eine Zeit resümierender Schlußworte, mit denen Jahnn den Stand seiner Reflexionen zur Literatur, zum Orgelbau, zur Architektur und zur Poetologie bündelt: 'Das schriftliche Bild der Orgel' (1952-54; SII,691-747) als Fazit organologischer Einsichten, die 'Reise zu den Kuppelkirchen Aquitaniens' (November 1951; Rundfunkfassung 1952; SP,352-374) als durch Krankheit partiell gescheitertes Projekt einer realen Begegnung mit den eigenen Arche-Bildern von Sakralarchitektur, 'Klopstocks 150. Geburtstag am 14.März 1953' (SII,207-233) als literarisches Reverenz-Bekenntnis und endlich der große Vortrag 'Über den Anlaß'

---

<sup>575</sup> Jahnn an Peter Huchel, 12.Mai 1958 [SUB Hamburg]

<sup>576</sup> Ich sehe in meiner Lektüre die Erzählungen 'Ein Brudermord', 'Der Traum', 'Ein Landarzt' und den Roman 'Der Prozeß' angespielt.

<sup>577</sup> " [...] und ich denke mir, man müßte das Buch in schöner Ausstattung herausbringen, etwa ähnlich, wie seiner Zeit der Landarzt von Kafka erschien." Jahnn an Willi Weismann, 15.Dezember 1952 [SUB]

<sup>578</sup> Willi Weismann an Jahnn, 20.September 1954 [SUB Hamburg]

<sup>579</sup> Jahnn an Willi Weismann, 24.Juni 1954 [SUB Hamburg]

<sup>580</sup> Ellinor Jahnn an Richard Anders, 29.Mai 1953. In: Anders, Begegnung mit Hans Henny Jahnn. S.88

(September 1952; Druck 1954; SII,234-266) als Versuch einer poetologischen Selbstreflexion in Form eines Kommentars zum opus magnum 'Fluß ohne Ufer'.

Analog läßt die 'Die Nacht aus Blei' innerästhetisch nochmals den ganzen Bestand der Topoi, Motive, Themen, Figuren und Konstellationen Revue passieren, die Jahnns Zeichenwelt ausmachen. Deshalb kommt der 'Nacht aus Blei' eine tatsächliche außerordentliche Bedeutung zu. Sie ist das poetische Resümee eines Autors, der in einem letzten Kraftakt eines nur begrenzt überzeugenden Spätwerkes nicht nur seine zentralen Reflexionen mit äußerster Konsequenz zu Ende denkt, sondern auch literarisch sämtliche Zeichenkomplexe des eigenen Werkes wie in Abbrüchigkeit gedrängt und konzentriert rekapituliert. Das verbindet die 'Nacht aus Blei' mit den 'Trümmern des Gewissens'. Während aber das unvollendete Drama den eigenen Zeichenbestand von der übermächtigen Außenwelt der Technologie entwertet sieht und darüber in ästhetische Fragwürdigkeit abgleitet, tritt die 'Nacht aus Blei' höchst konzise den Weg nach innen an und läßt souverän die Bilder jener Welt verlöschen, von der sich die 'Trümmer' entwertet sahen. Wo das Drama sich im Konflikt von Verausgabung und repressiver Profanwelt schließlich der Übermacht der Konventionen beugt, zeigt sich umgekehrt proportional die Prosa zusehends als Statthalter einer Welt, die der Nacht entspringt und in die Nacht mündet. Die späte Novelle ist ein Text der Mystik, an die der Titel denn auch gemahnt und an der es seine äußere Form gewinnt: Sie ist der Weg eines Verlustes, der sein Vorbild eher in den Werken des San Juan de la Cruz findet als in der Kahlschlagsprosa der deutschen Nachkriegszeit. Das äußerst klar strukturierte und straff konzipierte Werk, das sich mit "schlichtestem Wortbestand" fast als *arte povera* allein "durch strenge Rhythmisierung ihre spezifische Sprachmagie"<sup>581</sup> erschafft, gilt absolut zu Recht als "Höhepunkt in Jahnns Schaffen".<sup>582</sup>

---

<sup>581</sup> Elsbeth Wolffheim, Hans Henny Jahnn. S.127

<sup>582</sup> Elsbeth Wolffheim, Hans Henny Jahnn. S.127

I Anders

Jahnns Notturmo, in welchem der Protagonist Matthieu von einem Begleiter in eine "fremde Stadt" geführt und entlassen wird, auf daß er sie erforsche (vgl.247)<sup>583</sup>, ist bisher stets als Suche nach Identität, als "search of identity"<sup>584</sup>, und als Selbstbegegnung verstanden worden. Ob es heißt, Matthieu sei "auf der Suche nach dem, was ihm gleicht"<sup>585</sup> oder: "Der Autor konfrontiert hier einen Menschen mit sich selbst"<sup>586</sup>, stets geht es da dem Helden nur um sich, um sein Selbst.

Tatsächlich scheint der Text solcher Interpretation entgegenzukommen. Denn Matthieu trifft im Gang durch die nächtliche Stadt auf einen fünfzehn- oder sechzehnjährigen Jugendlichen, der sich zunächst mit ihm als namensidentisch, dann in einer alptraumhaften Wendung als sein eigenes jüngeres, vorzeitig-leibhaftes alter ego erweist. Nicht nur die Gesichtszüge, die Kleidung, die Hände verweisen darauf. Besonderes Kennzeichen ist eine Wunde, die der jüngere Matthieu offen am Leibe trägt und deren Narbe dem Älteren als Zeichen derselben frühen Verwundung verblieb. "Damit dies alles an uns zweien unbezweifelbar wird: die gemeinsame Wunde. Bei der Verschmelzung zur völligen Gleichheit stören uns nur ein paar Jahre, die dem einen zu viel, dem anderen zu wenig gegeben wurden." (301) Und wenn dann der Jüngere dem Protagonisten definitiv erklärt: "Sie wissen, daß Sie sich selbst begegnet sind" (300), so scheint der Interpretenkommentar unabweisbar: "Es handelt sich also um die Einheit in sich selbst, um das Einswerden des Ich mit sich selbst."<sup>587</sup>

Allein ein Blick in die synchron verfaßten, poetologischen Schriften Jahnns hätte vor der starren Fixierung des Textes auf den Prozeß von Selbstkonstitution warnen können, entwickelt Jahnns doch parallel zur Novelle in 'Über den Anlaß' im Spannungsfeld der Briefe John Keats' und der Erinnerungen Carl Nielsens eine Ästhetik der Selbstenttäußerung und Selbstnihilierung, die in der ästhetischen Erfahrung das mit sich identische Subjekt radikal leugnet. Aber auch in der 'Nacht aus Blei' bleibt ein unausgedeuteter Rest. Denn zum einen stellt sich die Frage, warum denn überhaupt der jüngere Matthieu als Double des Protagonisten, als dessen Schatten und Spiegel eingeführt wird, reflektieren doch die Motive von Doppelgänger und Spiegel stets das Subjekt zugleich als mit sich identisch und nicht-identisch, als sich fremd und mit sich

---

<sup>583</sup> Vgl. FI,370: "Diese Sucht, das Ferne zu suchen; dies Heimweh, wenn die Fremde sich aufrut. Und die Ähnlichkeit der nächtlichen Stadt mit unseren Träumen. Wir kennen die Straßen und Plätze. - "

<sup>584</sup> Weaver M. Marr, Compassion and the outsider. Hans Henny Jahnns's 'Die Nacht aus Blei'. In: The Germanic Review, Vol.39 (Mai 1964), S.202

<sup>585</sup> Jürgen Hassel, Der Roman als Komposition. S.340

<sup>586</sup> Karlheinz Deschner anlässlich seiner Rundfunkbesprechung der 'Nacht aus Blei' im Kulturellen Wort vom 14.August 1956 [SUB Hamburg]

<sup>587</sup> Jürgen Hassel, Der Roman als Komposition. S.431

intim.<sup>588</sup> Zum anderen bliebe völlig unklar, warum Jahn denn, wenn er die Identität beider Akteure als Prozeß ihrer (Selbst)-Begegnung hätte erweisen wollen, das jugendliche Gegenbild zum Helden exakt in der Mitte der Novelle, also an einer für die Textkonstruktion ausgesprochen signifikanten Stelle, sich umbenennen läßt. Der Jüngere nämlich gibt sich selbst einen neuen Namen, der ihn vom Älteren unterscheiden soll. Der Protagonist fragt:

>Wie heißt du?<

>Matthieu<, sagte der andere.

>Matthieu? - So heiße ich. - Zweimal der gleiche - der gleiche Name - ich verstehe nicht -  
<

>Dann nennen Sie mich bitte Anders.<

>Anders? Wie denn? Mit welchem Namen?<

>Anders ist ein Name<, sagte der Junge.

(279)

Matthieu trifft nicht auf sich selbst. Er sucht auch nicht nach seiner Identität; sondern er trifft auf - den Anderen. Das *anders* wird dem jüngeren Matthieu zum Namen. Er ist die Differenz schlechthin, die Inkorporation der substantivierten Andersheit. Das allein stellt die Interpretation von der *Selbstbegegnung* auf den Kopf: Der Protagonist begegnet hier einem, der sich bewußt von aller *Egoität* scheidet und sich als reine, radikale *Alterität* bestimmt.

So gelesen, hat Jahns Novelle zum Thema der Stadt-Forschung, was das zeitgenössische Denken mit dem Wort Marc Guillaumes wie eine "Obsession" verfolgt: die *altérité radicale*. Gemeint ist damit, daß in Jedem neben dem, was in ihm von mir zwar verschieden, aber doch verstehbar und assimilierbar ist, es eine Andersheit gibt, die sich der Integration entzieht und unverständlich bleibt. Eine Andersheit, die sich dem Erkenntniszugriff und Absolutheitsanspruch des Subjekts nicht weniger verwehrt, als sie die vernünftige Einlagerung in den intersubjektiven Bezug verschiedener Individuen blockiert. Eine *altérité*, die nach Emmanuel Lévinas in der gesamten abendländischen Seinsphilosophie ausgeschlossen worden ist und im zentralistischen Selbst, das nur noch Objekte kennt und auf sich zurückführt, zu verschwinden droht. Der *Andere* wird auf den *anderen*, gar auf *anderes*, auf die Washeit von Dingen reduziert. Eine durch und durch verdinglichte Welt.

Jahn dagegen geht in der 'Nacht aus Blei' den umgekehrten Weg. In einer surrealen Verkehrung läßt er das um sich besorgte, auf sich zentrierte Ich, das Matthieu ist, auf das ganz Andere treffen: die fremde Stadt, die fremden Sitten der Bewohner, das Verlöschen der Dinge, die zu Ende gehende Zeit. Der ganze Text ist ein Effekt der Alterität, auf die

---

<sup>588</sup> Vgl. Jean Baudrillard, *Transparenz des Bösen*. Berlin 1992, S.131

Matthieu stößt und die in Anders zur Figur wird. Die Novelle nominalisiert die Alterität; das, was anders ist, wird zur Andersheit schlechthin, und nicht zufällig schreibt Jahn in einem Brief an Heinrich Christian Meier am 22. September 1946 programmatisch über die Intention seiner literarischen Werke: "*Die Bücher gehören zu mir, aber doch weniger als literarische Leistung, vielmehr als Mittel, meine Ideen meine Daseinsbetrachtung auszudrücken, wenn Sie so wollen, mein Anderssein.*" (BII,508) Gegen die Reduzierung des Anderen auf seine "Washeit", gegen die Unterwerfung intersubjektiver Beziehungen unter die Form der Verwaltung von Gegenständen bietet Jahn in der 'Nacht aus Blei' als das ganz Andere auf: das Heilige, die Erotik und die Gewalt. Das, was den Anderen der Vernunft und der Vernunft den Boden entzieht.<sup>589</sup>

## II Der Andere

Andersheit - sowohl als Bild einer anderen Gesetzen gehorchenden Außenwelt wie als Chiffre für das Geltenmachen und Freisetzen andersartiger Innenwelten - war in der Jahnnschen Prosa, wie gezeigt, von Beginn an entscheidendes Thema. Schon 'Ugrino und Ingrabanien' exponierte das Tableau von Überfahrt und Tor als Szenerie der Alienation des Subjektes, das zu einer anderen, fremden, vergessenen und nur in Fragmenten erhaltenen Welt aufbricht. Im 'Perrudja' war diese andere Welt noch deutlicher als innerpsychisch heterogene, in die Kindheit zurückreichende Erfahrung beschrieben worden. Sie bezeichnete *den* Ort in der lebensgeschichtlichen Entwicklung des Helden, der in die innere Ordnung und Entfaltung des Menschen nicht einzupassen, sondern nur zu verdrängen war; ihm entsprach auf der Ebene der Menschheitsgeschichte die moderne Verabschiedung historischer Souveränität, die Jahn in der Person des Perserkönigs Khosros II. verkörpert sah. Gegen den Bildungsroman und sein Programm, die Konstitutierung des realitätsgerechten, ästhetisch ausgebildeten Individuums vorzuführen, wurde im 'Perrudja' Ichfremdes wie Tagtraum und phantasmatische Lektüre, abweichende Erotik und traumatisch unabgeschlossene Vergangenheit mit den Mitteln der forcierten Avantgarde der Zwanziger Jahre eingesprengt. Durch Überblendungen, Collagen, Neologismen, Wortlisten, durch den Wechsel der Erzählformen, Erzählperspektiven und Erzählzeiten wurde eingeholt, was dem mehr schwachen als starken Helden irreduzibel blieb: die verwirrende und auflösende Macht einer perversen, also nicht-reproduktiven Erotik. Der schockhaften Konfrontation des

---

<sup>589</sup> Einzig Josef Winkler in seinem Nachwort zur 'Nacht aus Blei' und in seiner Nachfolge Uwe Schweikert verweisen auf das von Jahn prononcierte *Anders*-Sein des jüngeren Matthieu, ohne aber einen Begriff von Andersheit zu exponieren, noch die Struktur des Textes als Inschrift des Anderen zu bestimmen. Es bleibt beim Bonmot. (Vgl.SP,532)

Subjekts mit seinen eigenen heterogenen Impulsen korrespondierten die Brüche, Splitterungen und Schocks der Form, durch die sie überhaupt erst darstellbar wurden. 'Fluß ohne Ufer' machte endlich die Andersheit formal und inhaltlich zum Thema. Die Begegnung mit anderen führte zur Begegnung mit dem Anderen und endlich zu der mit dem ganz Anderen: mit der verausgabenden, befremdenden, entzogenen und alles verkehrenden Natur, die in der Erotik auf Augenblicke erfahrbar wurde. Diese unhaltbare Erfahrung in die Schrift zu retten, war das Programm der Trilogie und insbesondere der 'Niederschrift'. Deutlich wurde daran das verwandelte Verhältnis des Autors Jahn zur Heterogenität. Wo in 'Ugrino und Ingrabanien' die andere Welt noch als dem Subjekt gänzlich fremd und unerinnerbar verstanden wurde, lokalisierte Perrudja sie bereits in Kindheit und Vorgeschichte, die durch Lektüre und Anamnese schockhaft und vor allem traumatisch wiederkehrte; in der 'Niederschrift' wurde dann die Herkunft heterogener Dekonstruktion von Lebensplänen aus ihrer traumatischen Verhärtung befreit und begrüßt. Schuld war nicht mehr dem Trauma assoziiert, sondern der Transgression, die sie vorbereitete und ermöglichte. Darüber veränderte sich auch die Form des Romans: Die Anlage der 'Niederschrift' als Tagebuch erklärte sich durch den Versuch, die heterogenen Impulse, die das Leben aus den Gleisen der Normalität gebracht hatten, rückblickend festzuhalten und das gemeinsame Leben der beiden Protagonisten als den Versuch zu rekonstruieren, Heterogenität zur Grundlage einer anderen, aber nicht weniger systematischen Lebensführung zu machen. Verbrechen und Erotik wurden als Initialzündungen verstanden, in das dezentrierende Spiel der Natur einzuschwenken, in dem dann auch die Kunst ihren Anlaß fand. Weil dieser Augenblick jedoch nicht haltbar war, mußte das 'Tagebuch' von seinem eigenen Gegenstand entmächtigt werden. Es scheiterte an dem, was es fixieren wollte, und trieb damit das Nichtfixierbare erst recht hervor.

Gleichwohl war in 'Fluß ohne Ufer' der Protagonist Gustav Anias Horn alleine nicht in der Lage, aus der Normalität, der Familie, dem Vaterland, der Sozialisation und der Herrschaft der Vernunft auszubrechen. Möglich wurde der Absprung nur dank eines Zweiten, dank des realen Anderen, der den gewöhnlichen Lebensverlauf der Helden unterbrach. Der einsame Protagonist, der Perrudja noch war und dessen subjekt-imperialistische Seite der letzte Teil des Romans mit seinem eugenischen Projekt freisetzte, wurde nun vom zweifachen Helden abgelöst. Der Andere wurde zur Figur in der formalen Anlage des Romans; er allein vermochte die Hemmungen und inneren Barrieren des Gustav Anias Horn aufzubrechen. So war in 'Fluß ohne Ufer' die Erfahrung einer anderen und veränderten Welt schlicht an den Anderen gebunden. Darauf gründete sich die *andere* (moralische, rechtliche, ästhetische, erotische) Existenz der nun zwei Protagonisten, die von der Normalität auch topographisch geschieden waren wie die Insel, auf der sie unterkamen, vom Festland. Der Andere erst, so mußte es Horn

erfahren und sich mühsam erschreiben, erlaubt es, das festumgrenzte, um sich besorgte Ich zu verlassen. Der Andere ist der, der vom Weg abbringt und zur Ausschweifung verführt.

Von hier aus wird erkennbar, wie konsequent die 'Nacht aus Blei' den Topos der Andersheit aufnimmt und fortführt. Die Topographie ist nichts als die radikal reduzierte der anderen Welt der frühen Werke; die Schattenseite des Subjekts, projiziert in den Raum und erfahren als nicht-integrierbare Fremdheit, der das Bewußtsein geöffnet werden soll. Und die Figur des Anders treibt die Reflexion der 'Niederschrift' mit aller Konsequenz ins Extrem: der leibhaft Andere ist der, der mich ver-führt, der mich vom Weg abbringt und mir zu erfahren ermöglicht, was ich selbst mir nicht erschließen kann. Die Bewegung der Erzählung wird explizit zur Untersuchung dessen, was die "Kapsel"<sup>590</sup> des Selbst aufsprengt: die Begegnung mit dem Anderen.

### III Die andere Welt

Der Topos der anderen Welt kehrt in der seltsam fremden Stadt wieder, in die Matthieu sich versetzt sieht. "*Du sollst diese Stadt, die du nicht kennst, erforschen.*" (247) Sie steht unter dem Vorzeichen der Verkehrung.<sup>591</sup> Der Erinnerung unzugänglich, der Erfahrung inkommensurabel<sup>592</sup>, den gewohnten Gesetzen des Verhaltens nicht gehorchend, erweist sie sich als Topographie der Anormalität und Andersheit. "*Sie werden die Ihnen geläufige Wirklichkeit in dieser Stadt kaum antreffen*" (263), belehrt Elvira den Neophyten. Und der Groom Eselchen über den ersten Unterschlupf, die erste Station des Erfahrungsweges Matthieus: "*Außerdem: es gibt in diesem Hause keine Regeln.*" (256) Nicht nur in diesem Haus. Entzogen sind die Sitten und Lebensräume der Stadtbewohner, uneinsehbar die Gesetze, die hier - absolut und autoritär - herrschen, paradox und mit keiner Erfahrung in Übereinstimmung zu bringen sind die seltsamen Geschehnisse. Die Nacht, in die Matthieu hineinläuft, währt schon viel zu lange; wider alle Vernunft will kein Tag folgen. Die Nahrungsmittel sind erschöpft. Die Energieversorgung geht zu Ende. Die "*Übereinstimmung zwischen den Menschen und Dingen*" (285) ist zerbrochen, die Funktionszusammenhänge der Normalität, die Subordinierung der Instrumente ist gelöst.

---

<sup>590</sup> Emmanuel Lévinas, Wenn Gott ins Denken einfällt. Freiburg, München 1988<sup>2</sup>, S.117

<sup>591</sup> Vgl. Jürgen Hassel, Der Roman als Komposition. S.249ff. Hassels Versuch, die *Verkehrung* allein auf die Thematik der Inversion der Zeit festzulegen, marginalisiert nicht nur die strukturelle Anlage der Novelle als Verkehrung, er führt in Konsequenz zur Eliminierung des Anderen, der erst - siehe unten - die Verkehrung auslöst, indem er die Wunde der Vergangenheit aufreißt.

<sup>592</sup> Vgl. Jürgen Hassel, Der Roman als Komposition. S.250f., 254

Kurz, unter dem Diktat 'anders' steht hier alles. Die Stadt ist anders, die Empfindungen der Bewohner und die Verhaltensregeln, nach denen sie sich richten. Anders ist die Defunktionalisierung der Dinge, die Unzulänglichkeit der Erfahrung, die Fatalität der Ereignisse und ihrer Abfolge, endlich das Aussetzen der Zeit, die apokalyptisch zu ihrem Ende kommt. Das Gestern schon ist soweit entfernt "*wie die halbe Ewigkeit*" (285), das Morgen nicht absehbar. So steht die Erzählung unter dem Diktat des Nicht-Mehr (der Sicherheiten, des Tages, der Normalität, der Arbitrarität, der Dinge, des Körpers) und des Noch-Nicht. Eingekeilt zwischen eine Vergangenheit, die nichts mehr bedeutet, und eine Zukunft, die nicht eintritt, stagniert die Zeit. Sie ist eine Zeit ohne Erlösung und ohne christliche Heilserwartung: "*Sie wissen es, denn es gibt weder Brot noch Wein zu kaufen, weil eine andere Zeit gekommen ist.*" (295)

So hat die andere Welt, die Matthieu zu erforschen hat, für die Gesetze der Vernunft schlechthin keinen Raum: der Alltag, die Produktion, die Nahrung, das Gesetz, die Zeit sind verändert oder verabschiedet. Wer jetzt noch wach ist, gehört der Nacht zu und ist anders. "*Freilich*", reflektiert der Erzähler einmal über Matthieu, "*kam es ihm wieder in den Sinn, daß die Menschen, die ihm hinfert begegnen könnten, seinesgleichen sein mußten: Ruhelose, Schlaflose, im Gegensatz zu den Eingesessenen, die alle schliefen - und deshalb anders sein mußten als die Wachenden.*" (250, Herv.R.N.) Die ganze Gesellschaft, in deren Raum Matthieu geraten ist, steht unter einem düsteren Bann, und es ist nicht zu unterscheiden, ob hier ein schwarzes Fest der restlosen Verausgabung zu Ende geht, oder ob diese Gesellschaft in Agonie versinkt, indem sie die Dinge durch buchstäblich entleerte Zeichen ersetzt. Die Gaststube ist geöffnet, ohne noch länger für Nahrung zu sorgen; die Flaschen sind geleert und verweisen nur mehr auf eine Realität, die ihnen abhanden gekommen ist.<sup>593</sup> "*Dies hier ist dem Aussehen nach eine Schankstätte; aber es ist eine erloschene, eine durch Verbrauch verwüstete - das letzte Glas Wasser ist verabreicht worden!*" (284)

Bataille hat die ruinöse Unterbrechung der Produktion, der Arbeit, der Normalität, des Tabus, des Gesetzes einer Gesellschaft als *verfemten Teil* bezeichnet und damit die Unbeherrschbarkeit und Exuberanz (der Produktion, der Erotik, der Natur), die fatale Widerständigkeit dessen bezeichnet, was sich dem Systemzwang der Vernunft widersetzt; was die Vorherrschaft der geregelten Welt der Erhaltung eruptiv und katastrophisch dereguliert, die angehäuften Reichtümer vergeudet, die Gesetze der Produktivität durch den restlosen Konsum ersetzt. Der verfemte Teil steht den Gesetzen gegenüber wie die Nacht dem Tag.

---

<sup>593</sup> Baudrillard analysiert die universale Fungibilität aller Dinge in der Moderne als Übertragung der strukturalen Zeichentheorie Saussures auf alle gesellschaftlichen Bereiche. Das fungible Zeichen besetzt eine Realität, die nurmehr als Zeichen von Realität vorhanden ist.

Das wird in der 'Nacht aus Blei' buchstäblich eingelöst. In der fremden Stadt ist der funktionale Zusammenhang der Dinge, die ordnende Macht der auf Selbsterhaltung ausgelegten Vernunft aufgebrochen; es herrscht unbegrenzt die Nacht, die Absenz, der Verlust, die Katastrophe. Eine Welt im Zeichen des *part maudite*, die gegen die Vernunft aufbegehrt. Die Herrschaft über die äußere Natur ist zum Ende gekommen. Einer Parze gleich verkündet die Kellnerin: - "*alle, die an die Geduld der Schöpfung glauben, werden von ihrer Heftigkeit überrascht werden.*" Matthieu begreift nicht. "*Wie soll ich das verstehen?*" Antwort: "*Die Turbinen, die uns Licht erzeugen, werden einmal stillestehen, zerbrechen oder auf eine andere Weise ihren Willen zeigen. Das Wasser ist auch nicht in den Menschen Hand, sondern in einer größeren Zeit als der Mensch.*" (285)<sup>594</sup> Das ist das Terrain, in das Matthieu seine Suche nach dem Anderen einschreibt.

#### IV Matthieu

Matthieu wird als umschlossenes, begrenztes und abgetrenntes, einsames Ich exponiert: "*Er war verlassen. Er stand in seinen Kleidern da, gewöhnlich, ein un schlüssiger Mensch.*" (247) Gegen die merkwürdig traumhafte Welt, in die er sich versetzt vorfindet, versucht er, eine bis zum *common sense* verdünnte Rationalität aufrechtzuerhalten. Erfahrungstatsachen sollen ihm den Zugriff auf die fremde Stadt verbürgen und ihm das vertraute und konventionelle Verhältnis zu den Menschen garantieren, die ihm begegnen. So erklärt er: "*Rote Lippen sind warm; das hat man erfahren. Ich weiß, daß rote Lippen - daß die Brust eines Menschen - - Es ist das Sicherste -*" (258). Sein Wissen um die Beständigkeit von Erfahrenem soll ihm sein Selbst garantieren, das er noch bis ins Ende gegen die verstörenden und schockierenden Vorgänge durchzuhalten versucht. Nacht und Verwirrung sind ihm nur ein Mythos, den es mit dem Verstand aufzulösen gilt. "*Das Fieber entstellt die Wirklichkeit. Glaube mir*", weiß er Anders gegenüber zu behaupten, und "*wir müssen uns auf eine nüchterne Art verständigen, einen Plan erfinden, damit diese Gruft sich öffnet, die schwarze Stadt versinkt und Tag wird.*" (307) Dann werde das Chaos aufhören und die wahre Wirklichkeit des Tages, der Vernunft, der Normalität sich erneut inthronisieren. Matthieu versucht durch den Plan, zu dem es nicht kommen wird, die Identität der Vernunft und die Konsistenz der Erfahrungswelt wieder in Übereinstimmung zu bringen. Gründet er die Welt auf die reflektierte Erfahrung und ihre nüchterne und planvolle Erkenntnis, an der er die Ausschreitung mißt, so dient sie ihm zugleich dazu, den geordneten Ablauf wieder in die Verstörung einzuführen. Er setzt die Vernunft als kausale, nüchterne und überprüfbare Erkenntnis voraus, um mit ihr im

---

<sup>594</sup> Jahnn an Werner Helwig und Henry Goverts, 12. August 1945: "*Die Natur wird noch eine Zeit lang mißhandelt werden; dann wird für sie die Stunde der Befreiung vom Menschen schlagen.*" (BII,249)

zweiten Schritt die Unordnung in Ordnung zurückzuverwandeln; der fatale Zirkel der *ratio*.

Von Beginn an aber hat Jahn Matthias Selbstbehauptung und Selbstumgrenzung einer Depotenzierung konterkariert, die seinen Akteur schließlich für den Anderen und das verstörend Andere öffnen wird. Denn schon in dem Augenblick, in dem er in die Stadt entlassen wird, empfindet er für einen Augenblick seine eigene, leibhafte "Nacktheit", die ihm ein "ungehöriger Fleck" (247) zu sein scheint. So tritt bereits vor (oder vielleicht neben) das umzirkelte Ich, das zur Erforschung der Stadt ausgesendet wird, ein zweites, nacktes Ich: eines, das preisgegeben ist, das keine Macht besitzt. Bedeutet die Kleidung die Grenze des Individuums, die Distanz zum Anderen und die Distanz zum Geschehen, so signifiziert die Nacktheit dessen Preisgabe. Später, in Rückkehr zu dieser vorgängigen und ungedeckten Erfahrung der Ausgeliefertheit, der Offenheit für den Anderen, wird Matthieu diesen Zustand mit den Worten unterstreichen: "*Sonderbar, ich habe in dieser Nacht schon einmal die Entdeckung gemacht, daß ich mich nicht verbergen kann, nicht mehr beschützt bin.*" (301)

Jahn führt diese gewissermaßen vorgängige (oder gleichzeitige) Ausgeliefertheit des Selbst als dessen Passivität durch. In großer Nähe zur Vorliebe des Surrealismus für das passive Bewußtsein und für rein rezeptive Zustände (wie Traum oder Delir) ist Matthieu in eine Art Somnambulismus versetzt. Beständig beklagt der, der doch vernünftigen Sinnes die Forschungen in der Stadt aufnehmen soll, die Lähmung des eigenen Denkens. "*Seine Gedanken waren nicht scharf oder aufdringlich. Er hätte von sich sagen können, daß er schläfrig sei, doch nicht müde, eben nur unaufmerksam, recht gleichgültig seinem Zustand und der finsternen Stadt gegenüber - verschwommen alles.*" (250) Sein Bewußtsein liegt "*wie im Nebel*" (260; vgl.304), ihm ist, als hätte ihm jemand "*das Gehirn ausgeschöpft*" (273). Und noch am Ende beklagt der Erzähler: "*Seine Gedanken waren unscharf und voll sonderbarer Lücken.*" (305) Seine Entscheidungskraft ist getrübt. Beständig muß er geführt werden, weil er keinen Willen besitzt, "*der nicht sogleich hintaute*" (273). Auch die visuelle Kontrolle des Weges, die Orientierung ist über die Herrschaft des Auges nicht mehr zu leisten. Matthieu vermeint wiederholt zu erblinden. Die ambivalente Anlage Matthieus bereits am Beginn der Erzählung präludiert die Bewegung der 'Nacht aus Blei': Neben das Subjekt, das sich erhalten will und die Welt nüchtern betrachten und in seiner Ordnung behalten möchte, tritt ein depotenziertes, perforiertes Subjekt, dem die Welt als fremd und auf keine Erfahrung rückführbar erscheint. Es ist kein Zufall, daß eben mit dieser Anlage die 'Nacht aus Blei' den 'Fluß ohne Ufer' fortführt. Denn nicht anders als Matthieu ist auch die Figur des Gustav Anias Horn angelegt als das Selbst, das immer wieder auf sich zurückverwiesen wird, sich aus sich selbst nicht befreien kann, um erst durch den Anderen und durch die rauschhafte Entregelung der Droge, der Verführung, des Bluttausches dem ganz Anderen geöffnet zu

werden. *"Erst Gifte"*, so der Komponist in Jahnns Hauptwerk, *"verzehren meine hochmütige Schwäche."* Erst die somnambule Stillstellung des Selbst ermöglicht eine Konfrontation mit dem, was dem Selbst nicht gleicht, in der 'Nacht aus Blei'.

So ist die Passivität Matthieus, analog seiner leibhaften Nacktheit und Verletzlichkeit, eben das am Subjekt, was dem Anderen offen ist. Denn nur das *"traumhaft"* (BII,926) depotenzierte Ich ist nicht in der Lage, sich bei sich selbst festzuhalten oder sich auf sich zurückzubringen - Grundfigur aller Identität. Nach Lévinas ist deshalb die Bewegung auf den Anderen zu immer eine unumkehrbare Bewegung. Nichts kann das passive, aus sich getriebene Subjekt sich selbst wieder zuführen, nichts akkumulieren und der eigenen Persönlichkeit zutragen. Die Bewegung auf den Anderen zu ist deshalb als Unumkehrbarkeit zu bezeichnen, weil sie kein Wissen und keinen Besitz erbringt.

Das findet sich in der 'Nacht aus Blei' als verstörende Fatalität des Weges wieder und strukturiert den ganzen Verlauf der Novelle. Sie ist angelegt als Gang durch die Nacht, der vom Ausgangsort immer weiter fortführt, jede Brücke abbricht und keine Umkehrbarkeit kennt. Die Türen, die sich einmal hinter den Protagonisten geschlossen haben, öffnen sich nie wieder. Die Begegnungen, die sich zutragen, sind nur einmal möglich. Der Weg durch die Stadt ist ein beständiges Voranschreiten. Erfahrung ist hier nichts anderes als Erfahrung von Unumkehrbarkeit; als jene Bewegung, die das Selbst von sich fortführt. Kafkaesk faßt der Portier zusammen: *"Sie dürfen so viele Anlässe, etwas zu erfahren, vorübergehen lassen, wie sie wollen. Doch einmal endet die Stadt. Bedenken Sie es bitte! Plötzlich stehen Sie auf einem öden Feld - und die Stadt liegt hinter Ihnen. Sie werden nicht umkehren können. Sie werden nur die Reue behalten, von den Menschen nichts erfahren zu haben. Es gibt hier niemals eine Umkehr - immer nur eine Richtung. In wenigen Minuten werde ich das Haus schließen. Dann ist es für jeden, der herein möchte, zu spät geworden. Es gibt danach keinen Einlaß mehr."* (252f.)

#### V Die Suche nach dem Anderen

Als erstes Zeichen für den Anderen, den Matthieu sucht, steht bereits das letzte erleuchtete Fenster der Stadt. Es verweist auf die *"häusliche Abgeschlossenheit"* eines anderen, verspricht damit Kommunikation (248; 250) und bestimmt die Richtung von Matthieus Suche - deutlicher Hinweis darauf, daß die 'Nacht aus Blei' tatsächlich nichts ist als die Suche nach dem Anderen. Aber schon der Versuch, in das Haus einzudringen, scheitert. Matthieus aggressive Entscheidung, sich notfalls mit Gewalt den Zutritt zum Haus zu verschaffen, mithin intentional sich des anderen zu bemächtigen, wird reziprok zur Entscheidung verhindert. Das Selbst hat in dieser Stadt nicht die Macht, die

Begegnungen mit dem Anderen nach eigener Intention und *für sich* zu inszenieren. Der Licht verlischt, bevor der Vorsatz durchgeführt werden kann.

Deshalb wird Matthieu weiterhin immer vom Anderen geleitet; wie Gustav Anias Horn wird er geführt und verführt und vom Weg abgebracht. So leitet Jahnn Matthieus zweite Begegnung ein: aus dem Dunkel versperrt ein Portier dem Protagonisten den Raum, nimmt ihn beim Arm und führt ihn in das luxuriöse Bordell Elviras. Das macht der Text weiterhin zum Topos: Matthieu wird die ganze Novelle hindurch stets beim Arm genommen und durch die Begebnisse hindurch geführt; Zeichen der Depotentialisierung der Entscheidung, die das Selbst für sich treffen könnte; Zeichen der Andersheit, die die Novelle strukturiert.<sup>595</sup>

Die zweite Figuration des Anderen ist die Prostituierte Elvira. Sie transformiert Matthieus schlichtes und selbst-bestimmtes Bedürfnis nach Kommunikation in ein Begehren, das die Intention des Selbst übersteigt und sein Urbild an der Erotik hat. Der Andere, das erfährt Matthieu in der Elvira-Episode, erschließt sich nur in der ekstatischen Entgrenzung. Denn im erotischen Begehren ist der Andere kein Objekt, kein Kommunikationspartner; der Andere ist derjenige, der ein Begehren auslöst, das das Subjekt verzehrt. Es kann, gerade noch, die Grenze bezeichnen, die ihm als Subjekt gesteckt ist. Das aber, was ihm der Andere eröffnet, ist seinem Zugriff nicht anders als seinem Begriff entzogen.

Lévinas hat einsichtig den Begriff des Begehrens von dem des Bedürfnisses abgehoben. Das Bedürfnis richte sich stets auf die Welt der Dinge und auf deren Funktion *für mich*. Im Bedürfnis verbirgt sich das Ich, das Angst um sich hat und um seine Selbst-Erhaltung bekümmert ist. Im Begehren dagegen richte sich "das Ich auf den Anderen; so gefährdet es die selbstherrliche Identifikation des Ich mit sich selbst."<sup>596</sup>

Das bezeichnet den ersten Schritt, den die (Text)-Suche unternimmt. Der Andere, den Matthieu hinter dem zunächst erleuchteten Fenster vermutet, soll seinem - im genauen Sinne - Bedürfnis nach Schutz, Sicherheit und Kommunikation in der fremden Stadt dienen; Elvira aber wird das Begehren Matthieus wecken und ihm den Anderen als Differenz eröffnen. "*Der Mensch ist anders. Ich bin eine andere, als ich scheine.*" (263) Diese erotische Initiation in den Anderen, die Elvira auslöst, vermittelt sich bereits in der Art ihrer Kleidung. Ein aufrechtstehender Kragen geht in einen Spalt über, der, kaum sichtbar, erst dann sich öffnet, wenn der Kragen zurückgeschlagen wird. Dieser "*Spalt*" denotiert zunächst die erotische Öffnung der Kleidung, konnotiert aber zugleich die Vagina, mithin die Sexualität und die "Öffnung" des Subjektes - Antizipation der Wunde, die dann mit Anders leibhaft eingeführt werden wird. Indem dieser Spalt die "*mit*

---

<sup>595</sup> Das Motiv, beim Arm genommen und geführt zu werden, etwa: S.247; 253f.; 271; 275, 287-289; vgl. 291, 293; 297 (wo die Sequenz deutlich beendet wird: "*Matthieu tastete sich allein ein paar Schritte vorwärts, da sein Begleiter ihn nicht mehr führte.*")

<sup>596</sup> Emmanuel Lévinas, Die Spur des Anderen. Freiburg/München 1987<sup>2</sup>, S.219

*unbeschreiblicher Sorgfalt*" und von *"eine[r] gütigen Schöpfung"* (262) gebildeten Brüste Elviras sichtbar werden läßt, entfacht er das Begehren Matthieus. Weil aber das Begehren nichts anderes ist als die Entmächtigung des Selbst, die unerwartete und nicht-intendierte Durchbrechung seiner Abgrenzung und Begrenzung, erscheint es im Text als Verletzung und Verwundung. Matthieus Reaktion auf den Spalt, der sich in Elviras Kleidung auftut: *"Matthieu sprang auf, verwundet von einem Taumel, scharf wie ein Dolch. - Es war ein Stoß, ihm mitten ins Fleisch hinein, und er spürte das Aufklaffen und den Bluterguß."* (263) Elvira versetzt Matthieu in einen *"Tumult"*, der *"tollkühn übermächtig"*(261) ihn überwältigt: *">Elvira!< schrie er verzückt, halb ohnmächtig. > - Elvira - . Diese Erfüllung habe ich gesucht -; diesen Traum, den ich ohne ihre Hilfe nicht träumen konnte. - <"* (263) Das exakt ist die Macht des Anderen, daß die Erfahrung, die er ermöglicht, nicht *ohne seine Hilfe* sein kann. Dafür steht das erotische Begehren ein. Es befreit das Subjekt aus dem Bann dessen, was es *sich selbst sagen* und sich als Erfüllung vorstellen kann. Deshalb unterstreicht der Erzähler: *"Nicht das Verlangen war das mächtigste Gefühl in ihm, sondern die Gewißheit, daß kein Begehren an die Erfüllung heranreichen würde."*(265)

Allerdings verläuft auch diese zweite Begegnung mit dem Anderen nicht weniger desillusionierend als die erste. Die Erfüllung, die Matthieu sich ersehnt, wird zunächst von einer eigentümlichen *"Leere"* (265) konterkariert, um dann in einer surrealen Wendung zu kulminieren: der Körper Elviras erweist sich, leibhafte Enttäuschung, als gänzlich schwarz, *"Schwärze ohne Glanz und Schatten, die nichts ausdrückte, auch die Formen des Körpers nicht"* (268). Der Augen-Blick äußersten Begehrens bringt nichts als die völlige Abwesenheit, besser: Ungreifbarkeit des Anderen. Über Elvira heißt es: *"Da öffneten sie die Augen. Sie blickten einander an. Matthieu war es, als ob er schmerzlos erblinde. Er erkannte nicht, ob auch die Augen Elviras schwarz wie Höhlen oder von irgendeiner Farbe waren. Er schaute ins Nie-Dagewesene, Nie-Vorgestellte, Nie-Werdende, das bewegungslos jenseits von Gestalt und Stoff, Freude und Trauer verharrte."* (269)

Das aber genau *"enthüllt"* der Andere: daß er sich der Enthüllbarkeit entzieht. Insofern deckt Matthieu in Elviras Schwärze den Anderen auf, der - trotz 50 Franken - nicht *zur Verfügung steht*; nicht auf ein Objekt oder Ding, auf keine Ware zu reduzieren ist. Vertieft wird diese Abwesenheit des Anderen paradoxerweise durch seine Anwesenheit: weil er nichts ist, was besessen werden könnte, ein ewiges *ineffabile*. Der Andere entledigt sich radikal des Bildes, des Kontextes, der Form, die Ich ihm gegeben habe. Deshalb ist der Andere, den Matthieu in der 'Nacht aus Blei' begehrt, stets in Dunkelheit getaucht. Er ist paradox präsent nur im Zustand des Verlöschens. Zuerst das Fenster, dann Elvira, schließlich Anders: alles überzieht sich mit der Schwärze der Entzogenheit; eine unerträgliche und vollkommene Absenz, die schließlich im Tod kulminiert. Matthieu am

Ende: "Er starrt in die Schwärze, in diese äußerste Schwärze, in der er nicht bestehen kann." (313f.)

Deshalb sind die Figurationen der Andersheit in Jahnns Text mit der Metapher des Loches kollationiert: Zeichen der Unvollständigkeit, der Entzogenheit, der Nicht-Fülle; abstraktes Zeichen des Anderen, der nichts ist als die blanke Öffnung des Horizontes des Subjektes, ohne Qualität, ohne Bestimmung, ohne Washeit. So heißt es schon von den Fenstern der Straßenfassaden des Novellenbeginns, deren letztes schließlich ebenfalls in die Dunkelheit versinkt, sie seien so schwarz "als wären es Löcher vor dem Nichts" (248) Auch Elviras enthüllte Abwesenheit wird mit dem Bild des Loches beschrieben. Der kohleschwarze Körper der Kurtisane gibt dem Protagonisten das Gefühl, "als ob er in ein Loch starre" (268). Nicht anders heißt es über den ebenfalls schwarzen Leib des Grooms 'Eselchen': "Das Wesen war schwarz wie das Nichts, ein Loch in der Gravitation, Existenz ohne Gestalt." (264) Deshalb erstaunt es nicht, wenn die Metapher des Loches auch und in besonderer Weise Anders zugeschrieben ist. Endgültige und buchstäbliche Figuration des Anderen in der 'Nacht aus Blei', ist ihm das Loch unmittelbar in den Leib geschrieben. "Nehmen Sie die Kerze. Schauen Sie mich genau an! Man hat mir ein Loch gemacht. Ich bin offen." (303) Der Andere, so Lévinas mit Sartre, ist "ein bloßes Loch in der Welt. Der Andere kommt her vom unbedingt abwesenden."<sup>597</sup>

Gleichwohl ist nicht zu verkennen, daß in der Bewegung von Jahnns Text die Elvira-Episode eine defizitäre Figuration des Anderen darstellt. Die Desillusion ihrer Erotik ist zugleich die wahre Gestalt des entmächtigenden und sich entziehenden Anderen, wie sie Desillusionierung einer Welt des schönen Scheins ist. Elvira gehört sicher dem Bereich des Anderen und Heterogenen an, der von der Welt der Produktion und Normalität geschieden ist; aber dieses Heterogene, das sie verspricht, ist offensichtlich nicht das Heterogene, das zu erforschen Matthieu ausgeschiedt worden ist.

Um aber zu verstehen, welches Heterogene Jahnns Held mit Elvira hinter sich läßt und auf welches Andere/ auf welchen Anderen er zuhält, muß man über die Figur Elvira hinaus sich das Tableau 'Bordell' vergegenwärtigen, in das die Figur integriert ist, und den Tableaus 'Gaststube' und 'Kellergruft', den anderen beiden Innenraum-Szenarien des Textes, kontrastieren.

### *Himmel*

Zwar zeichnet Jahnns Bordell Elviras als einen Ort, der aus der vernünftigen Arbeitsgesellschaft ausgegrenzt ist: ein Ort der Amoral, des barocken Luxus, der erotischen Faszination. Hier herrscht Überfluß an Glanz, an Nahrung und an Sexualität. Aber er ist auf signifikante Weise mit Autorität und Macht verbündet. Denn schon der

---

<sup>597</sup> Lévinas, Die Spur des Anderen. S.227. Schon bei der Begegnung mit Elviras Portier befällt Matthieu die Vermutung, daß sein "Ziel anderswo" sei (252, Herv.R.N.).

Portier avanciert blitzhaft und kafkaesk in den Augen Matthieus zu einem "Admiral" (254), in dessen Hand das Funktionieren der kleinen Gesellschaft liegt; und der Groom Eselchen steckt schon in der Uniform der Feldgrauen. Zuhälter und Militär in einem, verwaltet der Portier offensichtlich die affektiven Energien und verbindet den *status quo* mit der Prostitution zu einem klein-autoritären, auf Verführung angelegten Staat. Und Elviras schwarze Augen korrespondieren auffällig der Körperfarbe eben der Menschen, die in dieser fremden Stadt als Majorität den gewaltsamen Ausschluß Andersfarbiger betreiben. Kurz, analog Batailles Analyse, daß autoritäre Systeme sich die Faszination der Heterogenität dienstbar machen, indem sie die erhabenen und hohen Affekte vereinseitigen, die niedrigen exkludieren und derart in Macht und Autorität verwandeln, wird Elviras Bordell strukturell mit den Zeichen erhabener Heterogenität und Macht ausgestattet. Das Etablissement liegt nicht zufällig oben, ist gekennzeichnet durch Licht, Luxus, klassizistische Kunst, durch Spiegel, durch die Männer-Garde und Elviras verführerische Garderobe. Es regiert der Konsum. Weiter führt Elvira Matthieu hier in die Genitalität (der Brüste, des Spaltes) ein; eine Sexualität, die auf dem Warentausch - traumhaft verkehrt - beruht.

### *Erde*

Zwischen Elviras Welt des Oben und der Kellergruft unter der Erde liegt die Gaststube. Es ist der Ort der reinen Selbsterhaltung und der Profanität/ Homogenität. Die Motivkonstellation des Bordells wird entsprechend naturalistisch von Jahn umgearbeitet. Es ist die Welt der derben Kost und der derben Getränke, der einfachen Kleidung und des Brauereispiegels. Die Schminke, mit der Elvira ihren Körper als phantasmatische Präsenz luxuriert, findet in der Gaststube schon nur noch den müden Reflex der Wirtin "*mit wächsernem dicken Gesicht, müde, geschminkte Augenhöhlen, nacktarmig*" (276). Über diese ganze Welt des bloßen *sese conservare* heißt es: "*Erwachsene ohne Hoffnung, in lauen Betten, voll gleichgültiger Gier. Kinder, aus warmer Obhut auf den Boden hinabgeschleudert, damit sie darauf hinkröchen, ihn beschmutzten und davon fräßen. Jugendliche voll frühen Samens, an jede Ernüchterung ausgeliefert, noch von sonderbarer Zuversicht angestrahlt, daß irgendein Sich-Hinwerfen oder -Preisgeben ihnen Brot und Wohnung brächte. Und Arbeitende, unablässig an den Maschinen oder in den ungezählten Zimmern der Kontore, Mühselige und Beladene, deren morgendliches Beginnen die Regelmäßigkeit der Turmuhren hat.* >Warum ist es so?< fragte Matthieu.

Und er antwortete sich: >Das Fleisch gewordene Leben hat nur eine Forderung: da zu sein und da zu bleiben.<" (273)

### *Hölle*

Stellt man diesen Merkmalen nun die Kellergruft des Endes der Novelle entgegen, wird die Umdeutung klar, die der Text vom Bordell Elviras über die Schankstube bis hin zum Gelaß unter der Erde vollzieht: Es ist die heterologische Umwertung eines hohen Erhabenen über die Menschenwelt der Reproduktion ins niedere Heterogene, dem Jahnns Leidenschaft gilt. Denn hier ist die Zeichenkonstellation verkehrt: der Kellerraum liegt jetzt unter der Erde, Dunkelheit, Armut und Nacktheit treten zusammen. Nahrung gibt es nicht, das Licht geht aus. Gelegen an der "*Hauptkloake*" (296) der Stadt, konnotiert er nicht länger die Genitalität Elviras oder der Wirtin, sondern Analität; nicht des Reichtums oder der Erhaltung, sondern der Entleerung.<sup>598</sup> Der Ort unter der Erde ist der Ort des Exkremments, eine Topographie des Ausgeschiedenen, des Anderen. Dem schwarzen, geschlossenen und entsinnlichten Körper der Prostituierten ist der weiße, durch die Wunde aufgebrochene des Anders kontrastiert. Die Wunde selber signifiziert nicht den Waren-Tausch von Bordell und Gasthaus, sondern den Austausch: des Innen mit dem Außen, des Einen mit dem Anderen, des Lebens mit dem Tod. Jahnns Text perspektiviert seine Zeichen auf ein niederes Heterogenes, das der Analität, der Wunde, dem Schmutz, dem Blut, den Eingeweiden, der Ohnmacht und der Nacht angehört.<sup>599</sup> Ein Heterogenes, das nicht ästhetisch ausgestattet wird (wie Elviras Räume), sondern sakral gekennzeichnet ist: das Gewölbe unter der Erde bringt für den Protagonisten die Assoziation an eine alte Dorfkirche mit sich. So ist das Kellergewölbe nichts als ein später Abkomme der Jahnnschen Sakralbau-Phantasien; aber es ist eine erniedrigte, unter die Erde gedrückte, anale Sakralität: eine, die sich mit keiner Macht verbindet, keine Autorität und keinen Wert, keine Erhabenheit anerkennt.

Erst so, im Fortschritt des geradezu kosmologischen Erzählverlaufs vom hohen, hellen Fenster über die Lichtwelt Elviras hin zur schmutzigen Welt der Selbsterhaltung unter die Erde in den Austausch mit dem Tod wird die Depravierung der Elvira-Welt deutlich. Die Umwertung der Signifikantenketten von Licht/ Nahrung/ Frau/ Kleidung/ Raum/ Sexualität/ Macht zeigt an, auf welche Andersheit Jahnns Text zielt; auf das Heilige einer restlosen Enteignung. Kein erniedrigter Gott, aber ein göttlich Niedriges. Das ist das Ziel, und deshalb greift Jahnns erneut auf das Bild von der Grenze zurück: "*Als bald war wieder Schwärze und in der Schwärze überschritten die beiden Menschen die Schwelle.*" (297)

## VI Die Wunde Anders

---

<sup>598</sup> Vgl. Ernst Fuhrmanns Gedanken zur 'Kloake'. In: Neue Wege Bd.5, S.62-65

<sup>599</sup> Bataille in seinem literarisch-philosophischen Sakrilegtext 'Der Sonnen-Anus' von 1927: "[...] aber der *Anus* ist die *Nacht*", die innere Beziehung von Analität und Dunkelheit aufdeckend. In: Der Pfahl VI (1992), S.28

Jahnn hat also die 'Nacht aus Blei' als Erforschung der Andersheit angelegt: Motive, Konstellationen, Figuren, Handlungsführung sind strukturell und in ihrer prozessualen Bewegung Effekte des Anderen. In einer quasi kosmologischen Reise begegnet Matthieu den Figurationen der Andersheit. Sukzessive brechen daran die festen Umgrenzungen seines Selbst auf. Das zeigt sich bereits in seinen affektiven Reaktionen auf die Andersheit: Die fremde Stadt des Novellenbeginns stellt seine festen Denkschemata in Frage, indem sie ihn "verwundert" (247/48); die erotische Ekstase in Elviras Bordell, indem sie ihn, einem Dolchstoß gleich, verwundet; die Begegnung mit seinem jüngeren *alter ego* schließlich, indem sie ihn in seine eigene, frühere Wunde zurückführt. Verwunderung, Verwundung, Wunde, das ist der Gang in die Alterität, die ihn mit dem konfrontiert, was zwar seiner eigenen Vergangenheit zugehört, was aber in keiner Weise vom Subjekt integriert werden kann. Matthieu nennt deshalb Anders: "*mein Alter, das einmal war, aber mir abhanden kam*" (300), wobei in Alter zugleich die Vor-Zeit der Adoleszenz mit der Alterität, dem lat. Wort *alter*, anders, verbunden ist. Die eigene Andersheit ist dem Subjekt zugleich eingeschrieben - "*Vergessen Sie bitte nicht, Matthieu,*" sagt Anders einmal, "*daß Sie ohne mich, ohne Ihr eigenes Alter fünfzehn oder sechzehn nicht leben könnten*" (307; Herv. R.N.) - und zugleich ausgeschlossen. Denn das Subjekt, um überhaupt Subjekt sein zu können, scheidet das radikal Heterogene, Nicht-Assimilierbare, Unsagbare, eben: die offene Wunde aus. Daher erklärt sich in Jahnn's Text die durchgängig anale und exkrementelle Metaphorik, die Abkehr Matthieus von der genitalen Erotik Elviras zur Analität, zum Niedrigen, zu Ekel und Angst: Jahnn's Kunst ist eine Kunst, die sich radikal das Ausgeschiedene, das Abgedrängte zur Aufgabe macht. Was Anders mithin zum radikal Anderen werden läßt, was seinen Namen einsichtig macht, ist die offene Wunde, die er am Körper trägt.<sup>600</sup> Sie ist exakt und buchstäblich das, was Matthieu geschlossen, vernarbt hat, um er selbst werden zu können; was er im doppelten Sinne in einem anderen Alter erlitt. Umgekehrt formuliert: die Wunde macht Anders zu Anders; sie unterscheidet ihn von Matthieu und verhindert, daß ihrer beider Begegnung nach dem Schema einer Selbstbegegnung: einer Rückführung der Welt aufs Selbst funktioniert. Die Wunde ist Inbegriff, ja Inkorporation seiner Andersheit, die Jahnn in der Novelle im Inneren seines Protagonisten wieder aufbrechen läßt. Jahnn hat das Ausgeschlossene zum Thema; nicht als ideologisches Substrat, als Gegenbild der verkehrten Vernunft, als Indiz von Negativität; sondern als Ort des Heiligen, der Erotik und der Gewalt, zu der das Subjekt durch den Anderen verführt werden muß. Exakt dieses Wechselspiel vollzieht die 'Nacht aus Blei'. Der ältere Matthieu markiert sporadisch und traumhaft passiv die Grenze, die der alltäglichen Vernunft gesetzt ist, und

---

<sup>600</sup> Eine Untersuchung zum Motiv der Wunde in der Literatur fehlt meines Wissens. Das ist umso mehr zu bedauern, als gerade das zwanzigste Jahrhundert die Wunde zum Emblem der Kunst macht. Von Dalí/Bunuels 'Der andalusische Hund' über Kafka, Bataille, Malraux ...

über die ihn hinwegzureißen die ohnmächtige Macht des Anderen bedeutet: die ohnmächtige Macht der offenen Wunde, die er ist.

### Der An-Spruch

*"Jemand, an dem er vorübergegangen war, doch nicht wahrgenommen hatte, sprach ihn von hinten an. Es war eine junge Stimme, nicht unähnlich der des Grooms, doch unfrischer."* (274) Nicht nur unspektakulär ist die Einführung der Figur des Anders, sondern bewußt ohne Ankündigung und Vorbereitung. Die Straße ist der indifferente, 'offene' Ort der Begegnung mit dem zunächst ebenso indifferenten "Jemand". Dieser Namenlose tritt Matthieu auch nicht frontal und quasi als Objekt entgegen, sondern spricht ihn "von hinten" an. Woher er kommt, bleibt dabei nicht nur unklar, sondern wird freigehalten; seine Herkunft liegt nicht im Horizont des Subjekts. Anders ist ohne Kontext, ohne Bestimmung, ohne Attribut, ohne Herkunft, ohne Familie (280); er kommt von anderswo und von "abseits" (280). Er ist in keinen Diskurs eingebettet; keine Aussage trifft auf ihn zu.

Matthieu erkennt von Anders zunächst nur eines: *"Ein junger Mensch, [...] offenbar hinkend oder mit einem Leiden."* (274) Dieses "Leiden" - eben die Wunde - liefert Anders aus. Er ist der Andere, insofern er machtlos ist, in Not. *"Ich bin hungrig. Ich habe kein Bett. Ich bin müde."* (275) Matthieu registriert: *"Wenn du derselbe Stoff bist wie ich - und dazu arm bist, hungerst, frierst - keinen Trost hast, kein Heim, kein Bett, nichts - nur dich selbst - und dies Alter, das noch wertvoll ist - dann steht es schlimm mit dir"* (279f.).

Das Leiden aber ist die Wunde, und durch die Wunde ist Anders eben der, der keine Macht, sondern nur den Schmerz hat, um das imperiale, verhärtete, selbstbezogene Ich aufzusprengen. Lévinas hat einmal gesagt, daß das Subjekt, das dem radikal Anderen geöffnet werde, sich "am Rand eines bereits absurden Schmerzes befinde"<sup>601</sup>. Das wird hier zur Szene. Anders ist die Inkorporation des Anderen, der allein als Wunde das starre Subjekt verwirrt und verführt: Ausdruck der Entzogenheit und Absenz eben des Anderen, der sich auf keinen Begriff bringen läßt. Das Loch im Horizont des selbstbesorgten Ich.

Die Wunde ist denn auch für Matthieu ein An-Spruch, der ihm nicht die freie Entscheidung der autonomen Rechtsperson läßt. Die ohnmächtige Ansprache des Anderen verpflichtet. Sie zwingt ihn in die Andersheit. *"Die Begegnung war gewesen. Sie war unwiderruflich geworden. Er hatte den Befehl bekommen, einen Menschen durch den Schnee zu tragen, vorwärts zu gehen, bis ein Ziel, das er nicht kannte, erreicht war - oder ein Halt geboten würde - es sich erwies, daß ein Weiterkommen unmöglich war."* (291)

---

<sup>601</sup> Emmanuel Lévinas. Wenn Gott ins Denken einfällt. S.102

## Erotik

Die fatale, unumkehrbare und verpflichtende Begegnung, die das Selbst nicht zu sich zurückbringt, sondern ständig vom Ausgangsort fortreibt, findet ihren Höhepunkt, der ein Niedergang ist, in der langen Schlußsequenz in dem Kellergewölbe unter der Erde. Hier deckt Anders die Wunde auf. Sie gilt ihm explizit als Schlüssel zu den *"wichtigen Erlebnissen, die sich nicht aufgelöst haben wie der süße Dreck der vielen Tage"* (299), als *"das Niedrige, das der höchsten Wonne zum goldenen Gefäß wird"* (SP,199), wie es in 'Jeden ereilt es' heißt. Die Wunde, das ist im Unterschlupf Zeichen einer dreifachen Verführung: Verführung der Erotik, Verführung des Heiligen, Verführung der Gewalt.

Daß die Wunde Erotik signifiziert, ist evident. Auch Bataille kollokiert in 'Madame Edwarda' die *Spalte* mit der Wunde.<sup>602</sup> Und nicht zufällig wird in 'Jeden ereilt es' die Wunde Matthieus der weiblichen Vagina verglichen: *"weit aufgeklafft die zerschlitzten Muskeln - und auf dem Grunde des Spalts - wie die Schamöffnung einer riesenhaften Stute - der weiche stinkende Schaum der Darmwindungen."* (SP,198) Es wäre aber falsch, würde man durch diesen Vergleich in 'Jeden ereilt es' nun die Wunde auch in der 'Nacht aus Blei', gar im ganzen Werk Jahnns als "Imitation der weiblichen Körperöffnung"<sup>603</sup> verstehen; ebenso, wie es verfehlt sein muß, den "Ersatz des Anus durch die blutige Vagina"<sup>604</sup> zu konstatieren. Denn zwar ist die Wunde, die Anders am Leib trägt, als Geschlecht konnotiert, aber weder als männliches noch als weibliches, sondern als Geschlecht am falschen Ort. Ein gewissermaßen sinnloses, perverses und dem Tod offenes Geschlecht, das mit der klaren und eindeutigen Genitalität Elviras nichts zu tun hat. Pervers ist dieses Geschlecht im strengen Sinne: nicht der Wiederholung, dem Kreislauf, der Erhaltung des Selbst und der Gattung zuzurechnen, sondern allein dem Schmerz, dem sinnlosen Begehren, der Todeslust (die irrevokabel ist und keine Umkehrbarkeit, keine Wiederholung kennt). Deshalb changiert die Wunde uneindeutig zwischen Anus und Vagina. *"Sie war nicht groß; ein schmutzig umrandeter Schnitt; doch öffnete sie sich tief und zeigte auf dem Grunde etwas rosig Rundes, den winzigen Teil eines krausen Innengemäldes"* (303). Die Wunde zerbricht den Panzer der Individualität, die Grenze gegen die Objekte und Körper; sie zerbricht aber auch den biologischen Code, der vorschreibt, wo ein Körper offen ist und wo nicht. Endlich: Der verwundete, geöffnete, erotisch-perverse Körper ist auch ökonomisch unverwertbar, er ist *'unfit for*

---

<sup>602</sup> Georges Bataille, Das obszöne Werk. S.68

<sup>603</sup> Manfred Maurenbrecher, Subjekt und Körper. S.45

<sup>604</sup> Kai U. Stalmann, [Die Nacht aus Blei]. Unpubl. Vortrag, Juni 1993, S.10

*life*<sup>605</sup>; er ist ohne Gebrauchswert und Tauschwert. Perversion der Sexualität, des Zeichens, der Ökonomie.

Die Wunde: Zeichen der Alterität, vermittelt nun die Interaktion zwischen Matthieu und Anders. Der Jüngere fordert den leibhaften Austausch durch die Wunde hindurch; er gibt sich preis, spart sich nicht auf, sondern liefert sich bewußt und freiwillig dem Exzeß aus, dem Füreinander der erotischen Revolte. Die Umgrenzungen sollen ekstatisch niedergerissen werden. "*Wir sind nur noch etwas für einander. Die Räume, die wir verlassen haben, bestehen nicht mehr. Wir sind in der größten Einsamkeit und schauen in unserer Nacktheit mit Ekel und Mitleid aufeinander und erwarten das Letzte-*" nämlich die Verwandlung eben des Ekels und des Mitleids in der erotischen Ekstase, die alle Maße sprengt und zum Verbrechen wird, besser: "*die Unvernunft eines Begehrens, eine Forderung der Liebe, das Verbrechen des einen gegen den anderen. Warum wollen Sie mein Mörder nicht werden? Was hält Sie zurück? Warum wollen Sie mein Sterben der lieblosen Verstümmelung überlassen? Es ist nichts Erhabenes, an einer schäßigen Wunde umzukommen. Wüten Sie gegen mich, Matthieu! Zerfetzen Sie mich! Kann es in dieser Gruft, an diesem Ort ohne Nebenort, noch eine andere Freude geben als den Mord, dem sich niemand widersetzt? - "* (308)

Komplizenschaft mit der eigenen Ausrottung sei die radikale Form 'primitiver' Gesellschaften gegenüber dem Kolonialismus gewesen, das Geheimnis ihrer Andersheit vor der Integration in die Rationalität zu retten, vermutet Baudrillard.<sup>606</sup> In diesem Sinne bringt Anders das Andere ins Spiel. Keine Heilung, keine Wiederherstellung des Körpers, nach der Matthieu sich noch sehnt und ihn profan nach einem Arzt verlangen läßt, sondern der Wunsch nach einem dionysischen *sparagmos*, nach dem ekstatischen Tod des Zerreißen, den die Euripideischen Bakchen feiern. Es ist der Wunsch nach einem enteignenden, vernunftüberschreitenden und unerlösten Austausch durch die Wunde, nach ekstatischer Kommunikation, die das Subjekt nicht voller machen und zu sich bringen, sondern es durchlässig und sich verlieren machen soll. "Die Ekstase ist nicht Liebe: die Liebe ist der Besitz, der das Objekt braucht, das zugleich Besitzer des Subjekts, von ihm besessen ist. Es gibt nicht mehr Subjekt = Objekt, sondern eine *klaffende Bresche* zwischen dem einen und dem anderen, und in der klaffenden Bresche sind Subjekt und Objekt aufgelöst; es vollzieht sich der Übergang, Kommunikation."<sup>607</sup> Die Wunde des Anders ist das Aufgehen dieser "klaffenden Bresche", die Verführung zum Verlust. Keine Einswerdung, kein "*Hinübergleiten*" und "*Auslöschen*" (294), kein Verschwimmen der Grenzen, wie Matthieu es sich wünscht, keine *Verwandlung* oder symbiotische

---

<sup>605</sup> Weaver M.Marr, Compassion and the outsider. S.204

<sup>606</sup> Jean Baudrillard, Die Transparenz des Bösen. S.153

<sup>607</sup> Georges Bataille, cit.nach Bernd Mattheus, Thanatographie. Bd.II, S.58

Vereinigung, die dann doch ausbleibt.<sup>608</sup> Anders begehrt umgekehrt und widersinnig die Öffnung der Wunde, die Vertiefung der Abwesenheit; nicht die Verschmelzung, sondern die Vergeudung: "*Man will uns beide vergeuden, den einen durch den anderen.* - " (303) Das ist *in nuce* die Novelle: Die Vergeudung des *Einen* durch den *Anderen*.

Allein, Matthieu geht auf den Antrag des Anders nicht ein. Die zerreiende Erotik verfurt ihn nicht, er will helfen, retten, bewahren und heilen. Aber der Andere, der erotische Andere bleibt nicht-integrierbar, schockhaft entzogen, von fremder Gewalt ergriffen. Die Erotik öffnet buchstäblich den Körper der enteignenden, zerstörerischen Gewalt. Innen und Außen kommen zum Austausch. Jahnn hat dafür das schockierende Bild der aus dem Körperinneren herauspringenden Eingeweide gefunden. Semantisch wird die Bedeutung der Wunde erweitert; sie signifiziert über die Erotik hinaus nun das Opfer. Denn exakt die gewalttätige Öffnung des Körpers, der Eröffnung des Fleisches verbindet beide. "Der Liebesakt und das Opfer decken beide dasselbe auf: *das Fleisch*. Das Opfer lässt an die Stelle der geordneten Lebensfunktionen des Tiers das blinde Zucken der Organe treten."<sup>609</sup> Dieser Taumel des Körperinneren, der im Opfer wie in der Erotik erfahren werden kann, bedeutet die Rückkehr des unreduzierten Seins, das niedrig, blutig, ungeordnet, diffus und, mit Adornos Wort, andrngend den Körper der Herrschaftsgeschichte des Subjekts entzieht - nicht als wiederbeseelter Leib, sondern als offenes Fleisch. Die Frenesie offenbart denn auch nichts als "die innere Gewalttätigkeit des Seins, die zutage trat im Ausströmen des Bluts und im Hervorquellen der Organe."<sup>610</sup> Lapidar lautet das bei Jahnn: "*Im gleichen Augenblick erweiterte sich die Wunde und etwas seiner Eingeweide sprang heraus.*" (306)<sup>611</sup> Deshalb ist es konsequent, daß die Verführung der Erotik, die abgelehnt wird, zur Verführung durch das Opfer überboten wird. Sie verbindet die Enteignung des einen durch den Anderen.

## Das Opfer

Aber nicht nur die Leib-Metonymie der Eingeweide und die Anspielung auf den dionysischen *sparagmos* verweisen in der 'Nacht aus Blei' darauf, daß das radikal Andere als Opfer zu verstehen ist. Das wird bereits deutlich an dem Ort, an dem in der Vorzeit der Novelle Matthieu die Wunde zugefügt wurde; er verweist, nach der Beschreibung, die Jahnn in 'Jeden ereilt es' gibt, auf den griechischen *Temenos*, den abgetrennten

---

<sup>608</sup> "Er versuchte, in den Jüngeren hinberzugleiten, sich, wie er sich bis zu diesem Augenblick empfunden oder gesehen hatte, auszulöschen, um nur noch der andere zu sein. [...] Die Verwandlung, die er erstrebte, blieb aus: der Junge neben ihm blieb der zweite Mensch, Anders." (294)

<sup>609</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.90

<sup>610</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.89

<sup>611</sup> Zugleich signifizieren die Eingeweide, so im Schamanismus oder bei den römischen Auguren, Erkenntnis. Die Wunde bei Jahnn schafft mithin erst den Erkenntniskrper.

heiligen Bezirk, der zum Opferplatz wird: *"ein Ort mit laublosem Gebüsch, ein wenig erhöht"* (als ließe Jahn dieses *"erhöht"* im Rahmen seiner poetischen Heterologie des Niedrigen keine Ruhe, setzt er als Ausdruck des Abfalls und der Verworfenheit hinzu: *"hinter einem Geräteschuppen der städtischen Straßenreinigung"* (SP,48)). Die intendierte Hinrichtung und Rache wird unter der Hand zur *"Abschlachtung"* (SP,62), die jugendlichen *"Aufschlitzer"* (SP,174) werden zu *"Schlachtern"*, die mit Matthieu *"Schweineschlachten"* (SP,65) spielen. Das ist deutlich Opfervokabular, ist doch das Schlachthaus als Ort des geöffneten Fleisches und des Tabus an die Stelle der ritualen Opferung getreten<sup>612</sup> und hatte Jahn doch auch im 'Perrudja' die Schweineschlachtung mit der Freisetzung heterogener Affekte verknüpft.

Aber eben deswegen ist der Akt der Verwundung oder, wie es einmal heißt, des *"Totenopfers"* (SP,177) nicht die profane Rache, als die sie von der jugendlichen Bande intendiert ist. Es handelt sich um einen sakralen Akt, der das Subjekt, das da geschlachtet werden soll, epiphantisch das Fleisch, den Körper als *"zu Ungeheuerlichem befähigt"* (SP,62) erkennen läßt. Das Loch im Körper Matthieus wird ihm zum *"Einlaß von Engeln und Dämonen"*, zum Eintritt in die verwirrende Welt des ambivalent Sakralen; es bewirkt eine *"Veränderung der Empfindungen durch und durch [...] - dieses Bewußtwerden, süßer Schlamm zu sein, zu Boden geworfen, blutend"* (300). Was den einen, den Schlächtern die brutale soziale Inskription der Andersartigkeit, eine Akt der Exklusion, des Ausschlusses, ist für das Opfer Matthieu sicher keine affirmierbare, neue, glückliche Körpererfahrung - eben keine (eindeutige) Selbsterfahrung -, aber doch eine entregelte und entregelnde, ambivalente Erfahrung; ein Vorgang, der *"alles verkehrend"* (300) das Subjekt zum Schauplatz von Himmel und Hölle, von *"Engeln und Dämonen"* macht.

Jahn realisiert in dieser Überlagerung der sozialen Inskription des Ausschlusses mit der ambivalenten, sakralen Erfahrung der Wunde eine Ambivalenz, die in frühen Gesellschaften anhand der rituellen Beschriftungen des Körpers in der Initiation deutlich erkennbar ist. Denn einerseits sind die gewalttätigen Inskriptionen und Tätowierungen, die der Neophyt in den Übergangsriten zu erleiden hat: die Mutilation von Fingern, das Ausstämmen von Zähnen, die Circumzision, die Exstirpation von Hoden die Schrift des Sozialen: der mythischen Herkunft des Clans, der sozialen Stellung des Initiierten, der Verwandtschaftsbeziehung. Zum anderen aber wird der Vorgang der Beschriftung des Körpers, der Akt der Verwundung durch die räumliche und zeitliche Exklusion des Neophyten sakral markiert. Sozial ist das Zeichen, das bleibt, das Produkt, die Verhärtung, die Narbe; sie trägt die Bedeutung, die Referenz, den Verweis, das Symbol. Sakral dagegen ist der Vorgang der Beschriftung selbst, der Akt der Tätowierung, der

---

<sup>612</sup> Vgl. Georges Bataille, *Abattoir* (1929). In: *ŒC I*,205f.

nichts ist als die Öffnung des Körpers für den Gott, die offene Wunde.<sup>613</sup> Diese Offenheit evoziert die Präsenz des Totems oder des Gottes durch eine Kommunikation des Körpers, des Schmerzes, der Lust und setzt die Entmächtigung des Alltags und der Arbeit voraus. Nicht zufällig heißt bei einigen Ethnien Initiation *Einschnitt*: die Öffnung des Profanen für das Sakrale. Schließt sich aber in der Geschichte, im Alltag die Wunde zur Narbe, zum sozialen Zeichen, zur Botschaft, so öffnet das Fest die Wunde erneut: zur Kommunikation und zum Austausch mit dem Anderen, mit dem Toten, mit der Natur, mit dem Gott. Dessen Höhepunkt ist das Opfer: reine und irreversible Öffnung, wird das Opfer der Profanität unwiederholbar und restlos entzogen. Analog Jahnns 'Nacht aus Blei'. Matthieu ist auf der Suche nach dem Sakralen; sein Weg führt von der Narbe, die er als Zeichen sozialer Inskription am Leib trägt, zurück zur Wunde, die sakral ist; führt vom nüchtern Erwachsenen zurück in die adoleszente Zeit der Initiation, führt vom vereinzelt, forschenden Individuum in die Verwirrung des radikal Anderen. Anders ist die Wiederkehr der offenen Wunde, Einlaß der Befähigung zum *Ungeheuerlichen*.

Aber nicht nur die Vorgeschichte aus 'Jeden ereilt es', der sich der ältere Matthieu in der 'Nacht aus Blei' erinnert, zeigt an, daß die Verwundung auf das Opfer und das Opfer auf eine fundamentale Veränderung verweist. Matthieu nämlich beschließt, angesichts der geöffneten Wunde des Anders, nun ganz dem spinozistischen Gesetz des *sese conservare* zu folgen - Jahnns läßt ihn das Motiv 'Arzt' umspielen -, den sparagmos zu verwerfen und die aus dem Körper getretenen Eingeweide, "*das Hervorgekommene*" in den Leib des Jüngeren "*zurück[zu]bringen*" (309). In einem martialischen Akt verkehrt Anders diesen Versuch der Hilfe, der Integration, der Assimilation. Er verleibt sich den Arm des Älteren durch die Wunde hindurch ins eigene Körperinnere ein; ein Vorgang, der Matthieu zum ersten Mal außer sich bringt, wird er doch von einem Entsetzen erfüllt, das "*jenseits der Einbildungskraft*" (310) liegt. Jahnns unterstreicht den Übergang von der Repräsentation, die das Zeichen (die Narbe) ist, zur Präsenz der Wunde, indem er die Erzählzeit ebenso überraschend und plötzlich ins Präsens umbrechen läßt, wie Matthieus Arm in Anders' Wunde eintaucht. "*Dann gab es einen Ruck in Matthieu. Er sah nichts mehr. Er stürzte vornüber, griff mit der freien Hand zuerst ins Leere; dann stützte er sich - und den Halt, den er bekam, gab ihm der Körper des Jungen, den er irgendwo unter sich fand. | In diesem Augenblick, halb hingesunken, erkennt er klar, allzu klar, was geschehen ist. Die Kerze war niedergebrannt; der Docht ist mit dem letzten geschmolzenen Stearin in den Flaschenhals hinabgefallen und erloschen. Zugleich - als wäre der Einbruch der Finsternis das Zeichen gewesen, auf das Anders gewartet, hatte dieser den Arm, den er umklammert gehalten, abwärts gestoßen, in sich hinein.*" (309) Und dann heißt es: "*Die*

---

<sup>613</sup> Die Ethnologie liest für gewöhnlich die Initiation allein unter dem pragmatistischen Blickwinkel der sozialen Beschriftung. Die Markierungen des Sakralen werden entschärft.

*Hand ist vom warmen Schaum der Eingeweide umgeben. Würde Matthieu ins Dunkel zugreifen, er würde eine Erfahrung gewinnen, eine Gewißheit - lächerlich klein, verglichen mit dem ungeheuren Horizont der Sehnsüchte -; aber doch eine Gewißheit: daß man das Herz eines Menschen zerdrücken kann."* (310)

Deutlich spielt diese Textstelle auf das Opfer an, auf das aztekische Menschenopfer. Denn im mexikanischen Menschenopfer, das nach Bataille "einen Gipfel an Schrecken auf der Skala religiöser Grausamkeiten"<sup>614</sup> darstellt, wird dem Opfer mit einem Obsidianmesser die Brust geöffnet. Der Priester greift in den aufklaffenden Körper, reißt das Herz mit der Hand aus dem Leib und bietet es der Sonne dar, deren Kraft bewahrt werden soll. Das ist der Horizont, in den der Verweis die Handlung der 'Nacht aus Blei' stellt: die Wunde des Anders ist die Wunde des sakral und rituell geöffneten Leibes, durch die der Opfernde - Matthieu - das Herz des Opfers ergreift.

Die Analogie geht aber noch weiter. Im aztekischen Mexiko galt nämlich das Opfer nicht als Menschenmaterial, zu dem der Erste Weltkrieg die Menschen erniedrigen sollte; das Opfer wurde als Sohn des Opfernden und als dessen *alter ego* angesehen.<sup>615</sup> Das kennzeichnet nun deutlich auch die Beziehung zwischen Matthieu und Anders und erlaubt, die Art der Opferbeziehung, um die es der 'Nacht aus Blei' geht, näher zu bestimmen. Denn exakt am aztekischen Menschenopfer hat Bataille die tiefe Intimität von Opferndem und Opfer aufgewiesen, eine Intimität, für die die symbolische Vaterschaft des Opfernden nur ein Symptom ist. Denn opfern heißt dem, was da geopfert wird, seine Funktion *für anderes* zu nehmen. Die Zerstörung des Opfers macht es für Gebrauch und Nutzen, für die utilitaristische Beziehung zum Menschen, zum Tier, zum Ding unverwendbar und ermöglicht so den intimen Bezug zum ganz Anderen, das jenseits der Washeit, der Welt des Nutzens, der Arbeit und der Zwecke liegt. "Was der Ritus wiederzugewinnen vermag, ist die intime Partizipation des Opfernden an dem Geopferten, die ein dienstbarer Gebrauch unmöglich gemacht hat"<sup>616</sup>. Damit aber wird das Opfer geheiligt; und der Opfernde partizipiert an der restlosen Entzogenheit, Verausgabung, Vernutzlosung: an dem radikalen Anderswo, das die Defunktionalisierung des Opfers bedeutet. Der Opfernde kommuniziert durch das Opfer mit dem, was dem Gebrauch, der Welt der Arbeit, der Dinge und des vernünftigen Selbst widerspricht. Das Opfer ist mithin nichts anders als ein Akt der Kommunikation, eine Kommunikation der Trennung. Opfern heißt: ich kommuniziere insofern, als ich mich von dem, was ich opfere, trenne; ich übergebe es der Abwesenheit, der Zwecklosigkeit, der Unbrauchbarkeit. Ich nutze es nicht länger *für mich*.<sup>617</sup> Kommunikation als Zerstörung

---

<sup>614</sup> Georges Bataille, *Der verfemte Teil*. S.78

<sup>615</sup> Georges Bataille, *Der verfemte Teil*. S.83

<sup>616</sup> Georges Bataille, *Der verfemte Teil*. S.86

<sup>617</sup> Bernhard Streck (Hg.), *Wörterbuch der Ethnologie*. Köln 1987, S.157

des Wertes und des Zeichens, das ist die Kommunikation des Opfers und einer Zeit unerklärbar, die nur die unendliche Produktion des Wertes und des Zeichens kennt.

Jahnns Allusion auf das aztekische Opfer rückt also die 'Nacht aus Blei' und die Verführung des Anders in diesen Horizont: Verweis auf eine Gesellschaft, für die die Verzehrung das war, was uns die Arbeit bedeutet<sup>618</sup>; in der das Opfer die Intimität zum Sein eröffnet vermittelt einer Kommunikation, die nicht auf Verständnis und Botschaft, sondern auf Trennung und Verlust basiert. Der Andere (Anders) ist mithin der, der mich an der Kommunikation mit der Absenz partizipieren läßt.

Nun läßt sich allerdings Matthieu auch von der Verführung des Opfers nicht endgültig aus sich herausreißen. Zum Mörder oder Marodeur wolle er nicht werden (311). Er lehnt das Opfer ab, als wolle er Anders zu verstehen geben, daß das Opfer seinen historischen Platz eingebüßt habe und durch nichts zu restituieren sei; daß es nicht länger in der Lage sei, den rationalen Funktionszusammenhang von Mensch und Welt zu durchbrechen. Der mythologische Zusammenhang: daß das Opfer die Sonne, also den TAG bringe, ist dem Älteren gerissen wie der Novelle selbst. Kein Tag folgt der endlosen Nacht. Nur in restloser Schwärze, in absoluter Heillosigkeit hält dieser "*Ort ohne Nebenort*" dem intimen Bezug des Menschen zum Sein den Platz frei.

#### Der Tod

Anders, der Andere, der nicht zum erotischen *sparagmos* noch zum Opfer zu verführen vermag, bringt das Selbst endlich mit seinem Tod außer sich. Derselbe Vorgang, der zum Opfer hätte werden können, zieht den Tod Anders' nach sich, zieht ihn in die absolute Andersheit hinweg. "*Eine Form, die schönste, die Matthieu gewinnen konnte, verlor sich in Dunkelheit, zerfiel oder wurde entzogen.*" (312) Erst dieser Tod reißt nun endgültig Matthieu aus den Grenzen der selbsterhaltenden Vernunft heraus; der Tod tanzt aus der Reihe. "*Seine Vorstellungen, die gütigen, gewohnten Beruhigungen der Lebenszuversicht gehorchten ihm nicht mehr.*" (312) Weil aber diese letzte Enteignung eine völlige Vergeudung des Subjekts darstellt und es in keiner Weise voll oder wahr macht (mit Sinn erfüllt), ist der Tod des Anderen für Matthieu ein gewissermaßen negativ-ekstatische, atheologische Epiphanie: "*Sein geknebeltes Empfinden, die ausgebrannten Sehnsüchte, die veraschten Freuden sammelten sich zu einem einzigen Gefühl der Reue, der Vergeblichkeit und des Verlassenseins*" (312), nichts als ein "*Aufschwung ins Leere. Er besaß das Dasein nicht mehr, das er vorgab besessen zu haben.*" (314)

Der Tod überantwortet Anders einer Gewalt, die ihn dem vernunftorientierten Weltbezug entzieht. An ihr partizipiert Matthieu; er wird von einer paralyisierenden

---

<sup>618</sup> Georges Bataille, *Der verfeimte Teil*. S.73

Angst ergriffen. In dieser Angst vervollkommnet sich die enteignende Gewalt. "*Die Angst, bisher immer wieder zurückgedrängt oder durch armselige Hoffnungen eingeschüchtert, hatte das Leben erobert. Mit dumpfen Schauern überantwortete er sich.*" (312) Sie nimmt gewalttätig Besitz vom enteigneten Subjekt. "*Er war in sie eingegossen; sie war die Form seines Wesens, seines Körpers.*" (314)

Deshalb ist der Tod, den Matthieu sich schließlich selber gibt, von doppelter Bedeutung. Denn der Tod ist nicht nur Enteignung des Subjekts, sondern auch Enteignung eben jener Enteignung, welche die Angst darstellt. Die Angst ist Enteignung, aber um den Preis der völligen Heteronomie; der Freitod ist die Exilierung der Angst als heteronomer Gewalt. Eine Todesrevolte, die zuallerst eine Revolte gegen die Vormacht des imperialen Ich selber ist. Dieser Tod schließt nicht ein, wie die Angst Matthieu einfaßt, sondern bricht den Schädel auf. Zum letzten Mal greift Jahn zum Bild von Tor und Tür, Schwelle und Gitter. Denn in diesem Augenblick ist es Matthieu, als hätte "*er eine Tür geöffnet, durch die er gar nicht hatte gehen wollen*" (314). Bataille: "*Nimmt man das menschliche Leben im ganzen, so trachtet es bis zur Angst nach der Verschwendung, bis zur Angst, bis zu der Grenze, an der die Angst nicht mehr erträglich ist. Das übrige ist Moralistengeschwätz. Wie könnten wir es klaren Blicks nicht sehen? Alles weist darauf hin! - eine fieberhafte Erregung in uns fordert den Tod heraus, daß er auf unsere Kosten seine Verwüstungen treibe.*"<sup>619</sup>

Dieser Tod, der die Enteignung des Sparagmos und des Opfers vollendet und die innere Welt des Subjekts: Ekel, Angst, Schrecken als Entriegelung der Vernunft benützt, ist schließlich ein ambivalentes Zeichen: ein Zeichen des Austauschs wie die Erotik und der Ritus. Der Tod in der 'Nacht aus Blei' ist seinem Gegenteil verbunden, der Geburt. Schon von Anders' Tod hatte es geheißten, er sei "*die Umkehrung einer Geburt*" (311). Auch Matthieus Reaktion auf den Tod des Anderen spielt darauf an, heißt es doch von ihm: "*Ihm ging Wasser ab. Er beschmutzte sich.*" (312) "*Inter faeces et urinam nascimur*", zwischen Kot und Urin werden wir geboren, heißt es bei Augustinus.<sup>620</sup> Endlich die Kellergruft selbst. Wie in primitiven Gesellschaften die Initiationshütte der Ort ist, in dem das alte Ich stirbt und das neue geboren wird, um in diesem Übergang und Einschnitt mit dem Heiligen zu kommunizieren, wie deshalb die Initiationshütte zugleich eine Grabarchitektur darstellt und den Mutterleib, die Geburtshütte und die Schädelstätte<sup>621</sup>, so auch in der 'Nacht aus Blei'. Das Kellerloch unter der Erde ist der Ort, an dem sich

<sup>619</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.60f.

<sup>620</sup> Jahn war das Augustinus-Zitat geläufig, wie sich in den 'Trümmern des Gewissens' erweist: "*Wir sind zwischen Kot und Harn geboren - so etwa beklagt sich der heilige Augustinus.*" (DII,900f.) Bataille kommentiert: "Der heilige Augustinus legte in peinlicher Weise Nachdruck auf die Obszönität der Fortpflanzungsorgane und ihrer Funktion. >Inter faeces et urinam nascimur<, sagt er: >Zwischen Kot und Urin werden wir geboren.<" (Die Erotik, S.58)

<sup>621</sup> Vgl.: Mircea Eliade, Das Heilige und das Profane. S.115ff.; Henri Hubert und Marcel Mauss, Sacrifice: It's nature and function. S.62 f.; Richard Thurnwald, Primitive Initiations- und Wiedergeburtstagen. S.382, 386 und bes. 393ff.

Leben und Tod tauschen, wie die Wunde Ort des Austausches von Innen und Außen, das Opfer der Tausch von Heiligem und Profanem ist. Und was wäre diese Ambivalenz des Symbols anderes als der Austausch eines Zeichens, das sich mit seinem Gegenteil austauscht?

'Die Nacht aus Blei' ist eine Gipfelerzählung, nicht nur wegen ihres werkresümierenden Charakters, ihrer Topologie, auch nicht wegen ihrer ausgesprochen a-klimaktischen Konzeption<sup>622</sup>; sie ist Gipfelerzählung, weil sie die drei Jahnnschen Figuren der Andersheit: die Erotik, das Heilige und die Gewalt ins Extrem treibt, bis zu dem Punkt, an dem ihre Beziehung sichtbar wird: die verschwenderische Enteignung, die den Austausch bedeutet. Gipfelerzählung, weil der Gipfel der Erotik der *sparagmos* ist, der Gipfel des Heiligen das Opfer, der Gipfel der Gewalt der Tod. Zwischen Leben und Tod, in der Schwebel, als Topos des Austauschs und als Zeichen der Ambivalenz, steht die Wunde. "Es ist das Leben, vermischt mit dem Tod, aber im selben Augenblick ist der Tod in ihm ein Zeichen des Lebens, Öffnung ins Unbegrenzte."<sup>623</sup> Das ist die Erkenntnis, die Anders ist, und die unendlich souverän das Subjekt, das da von Sinnen kommen soll, miteinbezieht: "*Nehmen Sie die Kerze. Schauen Sie mich genau an! Man hat mir ein Loch gemacht. Ich bin offen.*" (303) Offenheit aber heißt Austausch: der Erotik, des Opfers, des Todes, des Zeichens. Austausch ohne Rest - der Andere. "*Man will uns beide vergeuden, den einen durch den anderen.* - "

## VII Die Klammer

Wer steht am Ende des Falles? In wessen  
geöffnete Arme müssen wir uns ausliefern?  
*Fluß ohne Ufer*

Der Weg ist nachgezeichnet, der Matthieu die paradoxe Erfahrung des Anderen bringt, indem er verlischt. Ein Weg, der vom umgrenzten, isolierten, einsamen und partikularen Ich zu dem Subjekt führt, das seiner selbst entäußert wird. Mit Betreten der fremden Stadt und mit dem Beginn der Anamnese des Anderen, die die Erforschung der Stadt ist, entfaltet die Novelle die Introspektion des Subjektes, das sich an sein verlöschlich-unverlöschliches Anderssein verliert; das sich opfert. Diese Introspektion des Opfers, diese innere Erfahrung macht die Schwärze und Negativität des Textes aus. Der Blick, den die 'Nacht aus Blei' auf die Welt tut, ist der Blick auf die Welt im Augenblick des

---

<sup>622</sup> 'Die Nacht aus Blei' ist zwar final angelegt, aber doch nicht im Sinne einer Klimax. Denn die Klimax führt zu einem *Höhepunkt hinauf*, Jahnns Erzählung zu einer Erniedrigung *hinab*.

<sup>623</sup> Georges Bataille, Die Erotik. S.89

Todes, des Verlöschens; die Welt, gespiegelt in den Augen des Anderen, dem alle Zwecke, alle Subordination entgleitet wie ein Brief der Hand eines Toten. Keine theologische Mystik der lichten Vereinigung, sondern der leibliche Abgrund; keine Versöhnung, sondern die Wunde; kein Zynismus, sondern Angst. Keine Verständigung, sondern Austausch. Blick von Innen ist die 'Nacht aus Blei', weil sie die Welt zum Ende gehen läßt; dahin, wo sie offen ist.

Und der Engel, Gari, *Jener*, der noch hinter Anders, hinter dem Anderen auftaucht? Mit ihm beginnt schließlich Text und mit ihm endet er. Sein Auftreten am Anfang und seine Wiederkehr am Ende umschließen die Novelle wie eine Umarmung, aus der Matthieu sich löst und in die er schließlich zurücksinkt.<sup>624</sup>

Bedenkt man das, muß die Behauptung, Matthieu beginne den Weg als partikulares Ich, revidiert werden. Denn der dunkle Engel, 'Jener', gibt ihm überhaupt erst die Sendung, die Stadt zu erforschen, und entläßt ihn *damit* aus der Umarmung. Die Erkenntnis, um die es Matthieu gehen soll, entspringt nicht seiner eigenen Intention, sondern wird von einem dritten, von dem anderen Anderen inszeniert. Dieser andere Andere ist der Erfahrung vorgängig; er ist Ausgang und Ziel des Textes. Matthieu wird mithin nicht nur durch Anders aus seinem Selbst herausgelöst; er beginnt den Weg der Erfahrung und der anamnetischen Erkenntnis überhaupt erst dank des anderen Anderen, den er *im Rücken* hat. Ohne den anderen Anderen keine Erfahrung des Heterogenen. Denn ich selbst kann mir nicht sagen, was anders wäre als ich selbst. Es ist "*Jener*", der Matthieu der Erfahrung aussetzt und ihn am Ende im Tod wieder aufnimmt. Matthieu, wie Horn ein verkehrter Odysseus, kehrt nicht in sein Vaterland zurück, sondern ist immer schon woanders, beim Anderen, der ihn der Andersheit ausliefert.

*Oder*: Zu Beginn der Novelle spricht Jener, der Engel, Matthieu an; erst am Ende richtet Matthieu seine Worte an Gari. Es brauchte den Novellen-Verlauf, daß er zur Antwort bereit wird; bereit, sich zu überantworten. Die Erfahrung, die der Text auslotet, ist in Rede und Gegenrede eingelagert; sie ist in Kommunikation gehüllt.<sup>625</sup> Und worin besteht die Textbewegung der 'Nacht aus Blei', nimmt man den Rahmen als integralen Teil der Komposition mit hinein, denn anders als in der Suche nach dem Namen des Engels, der am Anfang vergessen wird, durch das Gewebe und die Erkenntnisse der fortschreitenden Handlung sporadisch hindurchscheint - einmal, in Elviras philosophisch-erotischem Boudoir heißt es über Matthieu: "*Er entsann sich des eigenen, gehaltvolleren Seins nicht, das mit dem anderen, wer er auch sei, auf gültige Weise verbunden gewesen war*" (266) - und erst am Ende, mit den letzten Worten gefunden wird? Und sich mit dem Namen des Todes deckt, "*Malach hamoves*"?

---

<sup>624</sup> Vgl. Stalman, [Die Nacht aus Blei]. S.11f.

<sup>625</sup> Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.177

Der Andere wird dem Tod assoziiert; weil er die Macht ist, die das Selbst ohne Rückkehr zu sich verausgabt. Die Andersheit des Anderen ist für den Selbstbesitzer tödlich; deshalb erscheint er als Todesengel. Laure, die Geliebte Batailles, schreibt an Bataille über die Verausgabung im Tod: "Ich habe Sie so verstanden: dadurch, daß ich so oft denke >wenn ich schließlich sterbe< - kann ich - knapp davor - diesen Namen sagen - ihren Namen schreien, sprechen - obendrein ist alles gleichgültig."<sup>626</sup>

Deshalb fällt auch bei Jahn der gesuchte und wiedergefundene Name des Engels mit dem Namen des Todes zusammen: Ende der Botschaft, der Referenz, des Besitzes, des Selbst; Beginn des Anderen. Wie bei Laure dieselben Gedankenstriche zwischen den Worten: schwarze Balken, die die Sprache der Botschaft löschen und allein die Anrede, den Vokativ als Funktion der Sprache: die Suche nach dem Anderen meinen. "*Gari - den ich kenne - Engel, dunkler Engel - mit krausem Haar - Malach hamoves - mit dunkelroten Lippen - mein Freund, den ich kenne - mit krausem Haar - Gari - den ich kenne -*" (315) Ist es ein Zufall, daß der Name, der ja reine ANREDE ist, nur durch einen minimalen anagrammatischen Eingriff in die Buchstaben (durch den Austausch des Zeichens mit sich selbst) plötzlich als der ANDERE erscheint? Die Anrede / der Andere. Eingehüllt in die Kommunikation heißt: eingehüllt in die Anrede, eingehüllt in den Anderen, eingehüllt in den Tod?

(*Oder*: Die Umarmung, die Gari inszeniert, der Rahmen, den er stiftet, die Kommunikation und Erfahrung, die er eröffnet - sie finden im Schriftbild des Textes eine typographische Entsprechung: die Kursivschrift. Sie faßt die Novelle ein. Der Umarmung, dem Rahmen, der Kommunikation analog umgibt die Kursivschrift das Textinnere *wie eine Klammer*. Jahnns 'Die Nacht aus Blei' ist ein Text in Klammern; ein Text, der aus dem diskursiven Strom der Texte ausgegrenzt ist. Eine Digression, eine Ausschweifung im Raum der Textwelten. Ein Text, der aus allen Kontexten ausgeschlossen und ausgeschieden ist. Ein unmöglicher Text. Ein Text des Unmöglichen?)

---

<sup>626</sup> Laure [i.e. Colette Peignot], *Schriften*. München 1980, S.200

## Der Schluß oder: Zwischen Preisgabe und Hingabe

Das literarische Werk Hans Henny Jahnns entsprang zwar dem Religionsprojekt der Glaubensgemeinde Ugrino; aber so, wie ein Verbrecher dem Gefängnis entspringt. Was mit der Kirchspielgründung dazu führen sollte, strenge hierarchische und autoritäre Ordnungen zu stiften, um den Kontakt mit dem Heiligen zu kanalisieren, zu begrenzen und zu regeln, das führte in der Literatur zu einer gegenläufigen Bewegung. Während dort die religiösen Regeln die Deregulierungen (des Festes, des Interregnums, des Opfers) im Zaume hielten und kultisch in Architektur, Musik und Skulptur sistierten, so entfaltete sich im Rahmen der Buchrücken ein umgekehrtes Spiel: die Deregulierung der Regeln, die Ugrino vorgegeben hatte. Auf dem Hintergrund der *Religionsgemeinde* machte es Sinn, Jahnns Werk als ein Projekt der Resakralisierung zu lesen; auf dem Hintergrund der Überschreitungstheorie Georges Batailles wurde es möglich, *das literarische Werk* des Hamburger Autors als Effekt des niederen Heterogenen zu verstehen. Während also die Religionsgründung ein deutlich kirchlich-christliches Erhabenes zu inszenieren versuchte, trug die Literatur deren im Lauf der Religionsgeschichte abgestoßenes Pedant bei. Neben den Heiligen trat der Verbrecher, neben die Skulptur der aufgebrochene Leib, neben die Elevation die Depression. Die Literatur suchte nach *dem* Heterogenen, das in der Moderne entzaubert, verfemt, verleugnet, verohnmachtet und in die Peripherien des sozialen Lebens abgedrängt, gleichwohl verführerisch und beängstigend nicht ins Streckbrett der Vernunft, der Gesetze, der Sprache und Normen einzupassen war. Das sollte die spezifische Modernität eben der *Literatur* im Gegensatz zur Ugrinischen Religion auszeichnen: das moralisch Böse, das ästhetisch Häßliche, das psychologisch Verdrängte, das sozial Ohnmächtige als verfemten Ort des Heterogenen aufzudecken und über diesen Um- und Abweg eine kosmologisch gedachte Harmonie zu bewahren. Das aber war keine herkömmliche Harmonie der versöhnten Gegensätze - "*mein Geist ist der Harmonie, gemeinheit verstanden, nicht nur abgewandt; er enträt ihr völlig*", läßt Jahnns Gustav Anias Horn sagen und in 'Über den Anlaß' als eigene ästhetische Position vertreten (SII,234ff.) -, sondern eine der Reversibilität. Das Hohe sollte in das Niedrige, das Heilige in das Verfluchte, das Mächtige in das Ohnmächtige verkehrt werden. Dieses *deposuit potentes* war aber einzig in der Literatur und fiktiv zu skizzieren, und deshalb mußte eben die Literatur für Jahnns "*in diesem Sinne böse sein, verbreiternd, vertiefend, verdeutlichend, abwandelnd, modern, unsittlich, frech. Und sie wird Kunst heißen, solange sie das (scheinbar) Verbrecherische einzufügen versteht in das Gesetz der Verklärung, das dem vollkommenen Gesang zustrebt.*" (SI,799)

Das bestimmte auch und entscheidend die Formmodelle, an die sich die einzelnen Werke anlehnten. Durch den Bezug auf kulturell kaum rezipierte, teils archaische, teils avanciert moderne Vorbilder und Techniken sollte die Möglichkeit geschaffen werden, verfestigte Formen der Weltwahrnehmung aufzusprennen. So lag dem 'Pastor' die Struktur des primitiven Interregnums samt seinem exzessiven Überschreitungskonzept zugrunde. Der 'Richard' alludierte das elisabethanische Theater in der Variante Christopher Marlowes, der 'Arzt' zeigte Nähe zum Werk Gottfried Benns, der 'Gestohlene Gott' zu dem Frank Wedekinds. Die 'Medea' überbot die griechische Tragödie, die 'Straßenecke' verwendete Errungenschaften des politischen Theaters Piscators und Brechts, das Lübecker Festspiel beerbte verwandelnd den mittelalterlichen Totentanz. Die 'Spur' legte einen Stoff aus dem Alten Testament zugrunde, der 'Chatterton' den eines Outlaws der Romantik mit Nähe zu Baudelaire. Nicht anders die Romane. 'Ugrino und Ingrabanien', darauf war zumindest verwiesen worden, präludierte eigenständig Techniken des französischen Surrealismus, der 'Perrudja' verwies auf Joyce und Döblin, das 'Holzschiff' auf Kafkas Romantechnik, der 'Niederschrift' lag die Struktur des Gilgamesch-Epos' zugrunde, die 'Nacht aus Blei' zeigte Nähe zur 'Dunklen Nacht' des Johannes vom Kreuze. Leitfiguren waren dieser Ästhetik nicht die Kirchenväter, sondern Gilles de Rais, der Marquis de Sade und Erszebeth Barthory. Wenn Octavio Praz über Swinburne anmerkt: "Der Einfluß von Verbrechen zur Zeit der Renaissance, wie sie die elisabethanischen Dramatiker dargestellt hatten, das blutrünstige Mittelalter der Präraffaeliten, bald darauf die orgiastische Antike Gautiers und die finstere Neuzeit Baudelaires; schließlich die Göttin Ate der griechischen Tragödie, die unerbittliche Lehre des Alten Testaments und der nihilistisch grausame Hedonismus des Marquis de Sade - all diese Quellen vereinigten sich mühelos zu einem Strom, der in Swinburnes empfänglicher Seele sein natürliches Bett fand"<sup>627</sup>, so zeigt sich, wie stark Jahnns, auch darin dem französischen Surrealismus höchst verwandt, in der Tradition der schwarzen Romantik stand, erweitert um die avantgardistischen Errungenschaften der zwanziger Jahre.

Das erstpublizierte und zugleich frühvollendete Beispiel einer derart verstandenen Ästhetik der Überschreitung und in dieser Hinsicht wohl das radikalste Werk im Œuvre Jahnns war der 'Pastor Ephraim Magnus'. Das Drama war in Gänze in der Perspektive der Transgression lesbar. Zwar bezog es noch sein Personal, seine Spielorte und seine Requisiten aus dem Fundus der christlichen Kirche. Die strukturelle Anlage aber leitete sich eben aus dem Schema des Interregnums früherer Gesellschaften ab. Der Tod des alten Magnus als Tod des Erhalters löste eine Zeit der Verkehrungen aus, die unter dem Vorzeichen von Fest und Verwesung standen und die Suche nach einer vorbehaltlosen (Selbst-)Auslieferung manifestierten. Zwar war das erklärte Ziel der Akteure das

---

<sup>627</sup> Octavio Praz, *Liebe, Tod und Teufel*. S.196

Begehren einer religiösen Heilsgewißheit; freigesetzt wurde aber realiter ein Heterogenes, das sich im Binnenraum des Dramas als verführerisch, kindlich, inzestuös und heillos durchsetzte und die christlichen Erwartungshoffnungen samt ihrer asketischen Riten und Torturen in Lust konvertierte. Der sakrosankte Rahmen schloß keine Liturgie ein, wie es auf dem Hintergrund der Konzepte des kultischen Theaters zwischen Scharoun, Taut, Emmel und Johst zu erwarten gewesen wäre, sondern ein Fest erotischer Negationen, die die religiöse Andachtsübung verkehrten. An die Stelle der starken Sprache der Künste von Architektur, Musik und kultischer Inszenierung trat eine außerordentliche Forcierung der sprachlichen Mittel und Funktionen. Intonation und Artikulation waren in großer Nähe zu Artauds 'Theater der Grausamkeit' extrem emotiv aufgeladen. Metonymien, Obszönitäten und ein umfangreiches Vokabularium der Gewalt rekurrten auf eine gesellschaftlich wie literarisch weitgehend ausgeschlossene und unbesetzte Lexik. In endlosen Frageketten schlug sich die Fragilität und Fragwürdigkeit, die Unvertretbarkeit und Unhaltbarkeit heterogener Erfahrungen nieder. Durch die dramaturgisch stark betonte Einfügung des Totentanzes reflektierte Jahn schließlich auf das Verhältnis von Religion und Literatur selbst. Nur in der Ausmessung niederer, angstbesetzter Bereiche des menschlichen Lebens, so das dramatische Resultat, bewahrt die Kunst die Spur eines Heiligen, das weder in traditioneller christlicher Religion aufgeht, noch durch die Identifikation mit gesellschaftlicher, reduktiver Gewalt verabschiedet werden kann - ein Niemandsland zwischen den Gewißheiten. Deshalb erschloß sich erst in der restlosen Preisgabe sprachlicher, religiöser und gesellschaftlicher Sicherheiten eine Erfahrung von Souveränität, die Johanna als freien Selbstverlust, als boden- und grundlose Hingabe faßt. "Es gibt einen Ausdruck, der eine Bewegung beschreibt, die die personifizierte Tragödie ist: >Kopfüber ins Unmögliche<", so Bataille.<sup>628</sup>

Mit dem 'Pastor' hatte Jahn sich über das Ugrinische sakrale Zeichensystem hinaus ein Repertoire des niederen Heterogenen geschaffen, das er in den weiteren Werken immer neu kombinieren, umstellen und den sich änderen historischen Verhältnissen aussetzen sollte gemäß der Maxime aus den Gesprächen mit Walter Muschg, wahre Kunst sei im Grunde monoton und beruhe auf der Kraft, "*bei einer einmal gefaßten Idee auszuharren*" (G,37). Das künstlerische Genie kreise, so Jahn weiter, "*um wenige Gedanken, die es in immer neuer Form wieder aufgreift.*" (G,38) Die Wiederholungen, die sich in den Werken und noch in ihren Interpretationen bemerkbar machten, waren Teil der Sache; sie entstammten einer Ästhetik der heillosen Litanei. Dafür diente die 'Krönung Richards III.' als Exempel. Das Stück spielte das Problem der Überschreitung erneut durch, nur diesmal unter verkehrten Vorzeichen: als Verfehlen der Überschreitung. Richard suchte zwar nach der souveränen Verausgabung, die für ihn im kindlich-pubertären Bluttausch ihr

---

<sup>628</sup> Georges Bataille, Gilles de Rais. S.83

Urbild hatte, hoffte aber, sie als König verwirklichen zu können. Um souverän zu sein, wollte Richard Souverän sein. Er überformte die Suche nach der entmächtigenden Souveränität mit der politischen Macht; an die Stelle von Dom und Priester traten das Schloß und der Regent. Dieser Versuch scheiterte, und das hieß: die niederen Formen des Heterogenen waren mit den imperativen, auf gesellschaftliche Vereinheitlichung ausgelegten Formen nicht länger zu vereinbaren. Das war tatsächlich dieselbe dramatische Figur, die der 'Pastor' beschrieb, nur *ex negativo*. Wahre Souveränität, so mußte Richard feststellen, war nicht lokalisierbar, institutionalisierbar oder verwaltbar; sie war machtlos.

Daran schlossen die weiteren Dramen des Jahnnschen Werkes nun je unterschiedlich an. Auf je spezifische Weise beleuchteten sie die Thematik der Überschreitung aus anderer Perspektive und mit je anderem Akzent. So war der 'Prolog' konzipiert als Reflexion auf die ästhetischen Voraussetzungen der Transgressionsästhetik und erwies sich als unentschiedene Mischform aus erhabenen und niedrigen Elementen des Heterogenen. Das "erschütternde Wissen", auf das sich die Protagonisten geschichtlich zurückbezogen und die Dignität ihrer Kunstkonzeption garantieren sollte, zeigte sich teils als autoritäre Instanz, der es hörig zu folgen gälte, teils als nietzscheanisch inspirierter ästhetischer Erdbeben, der die festen Kategorien des Weltbezugs zum Einsturz bringen sollte. Weil der Prolog aber diese Widersprüche, im Gegensatz zum 'Pastor' und zum 'Richard', nicht austrug und vermittelte, blieb das kleine Werk hinter dem dramatischen und reflexiven Stand der Vorgängerdramen zurück.

Der 'Arzt, sein Weib, sein Sohn' führte die Macht der Rituale vor und versuchte die Überlegenheit dieser intensiv verpflichtenden Kommunikation als eine den dogmatischen Formen des Wissens überlegene auszuweisen. Das deshalb, weil nur die ritualische Intersubjektivität im generösen Tausch (der Stellvertretung, der Gabe, des Todes) den Menschen so fungibel werden lasse wie Subjekt und Objekt im Satz. Rituale, sprachliche und erotische Einheiten gelangten zur Deckung.

Der 'Gestohlene Gott' leuchtete das Problem des Inzestes aus, das kubistisch auseinandergefaltet wurde: er wurde vorstellig als erotische Überschreitung, als unreine Verletzung des Exogamie-Verbot und als Revokation eines primordialen Chaos, aber auch als mythischer Ursprungsakt der Schöpfung und als ersehnte Verwischung gesellschaftlich verschriebener Identitäten.

Die 'Medea' verschärfte noch einmal die grenzüberschreitende Gewalt der Passionen. Die Heldin des Dramas beharrte auf der reversiblen Kraft des (erotischen) Tausches wie auf einem Potlatch. Weil aber ihre generöse Gabe nicht erwidert wurde, entfachte sie eine sich ins Maßlose steigernde Abfolge von immer gewalttätigeren Formen der Herausforderung und entfesselte eine leidenschaftliche Revolte des Heterogenen gegen die sich auf Normalität und Nationalität versteifende Griechenwelt.

Im Gegenzug trat nun in den anschließenden Dramen immer stärker in den Vordergrund, was die Welt der Passionen einzudämmen und auszuschließen versuchte. Die 'Straßenecke' war als das Negativpendant zur 'Medea' deutlich zu erkennen gewesen. Hier ging es nicht länger um die Entfesselung heftiger Affekte und um den Zugang zum Heiligen, sondern umgekehrt um deren repressive Unterdrückung. Das Drama zeichnete nicht den Weg von Grenzüberschreitungen nach, sondern den Prozeß, der der Transgression von der Normalvernunft gemacht wird. Lust in der Moderne, so das Fazit, stellte sich dar als Lust an der Unterdrückung der Lust.

Der 'Neue Lübecker Totentanz' thematisierte diesen Rückschlag der, mit Habermas gesprochen, historisch siegreichen Vernunft über die Welt der Deregulierung im Hinblick auf die menschliche Erfahrung des Todes. An die Stelle des metamorphotischen, metaphorischen und den Elementen verwandten, also elementaren Ereignisses Tod sah Jahn die Produktion getreten, die sich grenzenlos ausdehnt und dem Tod den Tod austreibt. Effekt der Evaporisierung des Todes war aber nun nicht dessen Abschaffung, sondern dessen moderne Verwandlung. Wo der Tod restlos abgeschafft wurde, wurde er grenzenlos; wo er von der Produktionsgewalt geschluckt wurde, wurde die Produktion zur Todesproduktion. Die Jahnnsche Dramatik war damit nicht länger als Effekt des Heterogenen zu lesen, sondern als Diagnose der konstraintentionalen Effekte, die seine Abschaffung hervorrief. Daraus eben erklärte sich die Adaption dramatischer Techniken, die Jahn dem politischen Theater der Zwanziger Jahre schuldete.

Das einzige Drama, in dem Jahn gegen die zeitkritische Perspektive der mittleren und späten Dramen noch einmal die Macht der Überschreitung zum Thema machte, war das Werk 'Armut, Reichtum, Mensch und Tier'. Schon die doppelte, vertikale und horizontale Notation des Titels, die als Himmelskreuz verstanden wurde, legte nahe, das Stück als Versuch zu verstehen, den Menschen in den Rahmen des Universums zu stellen; es alludierte im Titel die astrologischen Vermessungen des Menschen im Zirkel der Tierkreiszeichen von früher Neuzeit und Renaissance. Die Handlung des Dramas stellte sich dann dar als Triumph des Menschen, der sich aus allen sozialen, sexuellen und ökonomischen Verstrickungen weniger herauslöst als herauskatapultiert. Es gelang dies durch das tragisch erworbene Wissen um die Verführung zur nutzlosen Verschwendung als Verführung zu einer bodenlosen Existenz, die sich keinen Zwecken mehr subordinieren läßt.

Mit der 'Spur des dunklen Engels' als erstem Nachkriegsdrama knüpfte Jahn, nun schon mit nachlassender ästhetischer Überzeugungskraft, an das Konzept der kritischen Zeitdiagnose wieder an. Die Bewegung des Dramas war keine der sukzessiven Herauslösung des Subjekts aus den Zwängen einer auf Homogenität angelegten Gesellschaft, sondern eine der Integration. Der alttestamentarische Protagonist David, ausgezeichnet als genialischer Musiker in der Spur Ugrinos, bezahlte die politische

Lösung einer gesellschaftlichen Krisenzeit mit der Domestikation eben jener Erfahrungen - der Erotik, der Kunst -, die es ihm erlaubten, die charismatische Herrschaft anzutreten. Kunst als Mittel gesellschaftlicher Krisenbewältigung wird, so der abschließende Tenor, klassisch.

An diese dramatische Diagnose schloß endlich auch der 'Thomas Chatterton' an, dessen Held schärfer noch als David aus der 'Spur' die Integration in die Gesetze der frühkapitalistischen Marktgesellschaft als Zwang und endlich als völlige Entwendung seiner, ja der Kunst schlechthin erfahren muß. Wo der Markt herrscht und die Kunst sich ihren Forderungen zu unterwerfen hat, verliert der Künstler nicht nur seine soziale Stellung, sondern auch seine künstlerischen Mittel. Hier besonders zeigte sich nochmals die Nähe der Jahnnschen Ästhetik zu der Antonin Artauds: Kultur ist nicht nur die Entwendung der sozialen Position, des Körpers und der Sexualität, sondern darüber hinaus die Vampirisierung des Geistes, der Literatur, ja noch der Bilder, Metaphern und der Wortwahl. Diese Entwendung bis zum bitteren Ende gegen den Integrationsdruck offensiv und "stolz" zu behaupten, machte die luziferische Revolte aus als eine Revolte ohne Inhalt.

Den Schlußstrich unter diese immanente Entwicklung der Jahnnschen Dramatik von einer Kunst der Freisetzung heftiger Affekte hin zu einer Diagnose der Unterdrückung heterogener Erfahrungen zieht, trotz aller ästhetischer Bedenken, das Stück 'Die Trümmer des Gewissens'. Hier indentifizierte Jahn die Gewalt der Ratio gänzlich mit der Technologie und die Technologie mit militärischer Intelligenz. Sie kam ihm in der Entwicklung der Atombombe zu sich, die die Welt als einzigen Schauplatz des menschlichen Festes zu zerstören drohte. Mehr noch: In ihr sah er die instrumentelle Vernunft sich derart totaliter und übermächtig aufspreizen, daß er sie als neue Religion entziffern konnte: als Vernunftreligion. Um das dramatisch und im Rahmen seiner eigenen Ästhetik überhaupt darstellbar zu machen, mußte er sein eigenes sakrales Zeichensystem aufgeben. Was einmal dazu diente, die Bereiche sakraler Erfahrungen von der Macht profaner Weltbewältigung dezidiert abzurücken, das verwendete er nun, um die Bereiche technologischer Weltverwaltung auszuzeichnen. Was einmal diente, die Dignität einer gewissermaßen aberrativen Ästhetik zu begründen, das schien ihm am Ende als Simulation in den Rahmen der alles überherrschenden Produktion eingepaßt. Jahn hatte sein eigenes sakrales Zeichensystem schließlich als dirigiert und simuliert gesehen von dem, was es sprengen sollte; deshalb opferte er als letzten Akt des symbolischen Tauschs sein sakrales Repertoire selbst.

Anders stellten sich die Jahnnschen Prosawerke in ihrer Abfolge dar. Sie beschrieben zusehends den Weg nach innen als Weg einer inneren Erfahrung, für die keine Außenwelt mehr zählt. Das präludierte bereits der surrealistisch angelegte Roman

'Ugrino und Ingrabanien', das trug der erstpublizierte Roman 'Perrudja' in seiner doppelten Anlage aus. Denn erneut gab Jahnn fiktiv und *in personam* Perrudja dem Wunsch nach Souveränität als Wunsch nach einer verschwenderischen, individuellen wie gesellschaftlichen Selbstentäußerung Raum. Sein aller produktiven und akkumulierenden Tätigkeit entrückter Titelheld begründete seine Sehnsucht nach Souveränität in den eigenen kindlich-phantastischen, dann literarisch erlesenen inneren Welten. Diesen Wunsch versuchte er nun zum einen gesellschaftlich und utopisch-zukunftsorientiert zu realisieren. Durch einen monströsen Tempelbau, dann durch den Krieg, endlich durch eine auf Dauer gestellte Freizeit schickte sich Perrudja als reichster Mensch der Welt an, die Produktionsüberschüsse zu verausgaben, die unendlich zu akkumulieren den Kapitalismus ausmacht. Die Indifferenz und die nachlassende ästhetische Komplexität, mit der Jahnn diesen Handlungsstrang auslaufen ließ, deutete auf eine Abwendungsbewegung des Autors von der *gesellschaftlichen* Perspektive der Souveränität schlechthin. Zum anderen suchte Perrudja in einer anamnetischen Rückwendungsbewegung nach den Spuren des Heiligen im Alltagsleben als im Reich der eigenen Kindheit. Dort fand er eine verdrängte lebensgeschichtliche Episode, die ihn unaufgelöst als Trauma heimsuchte und sich in der erzählenden Vergegenwärtigung nicht schlicht auflöste, sondern gegen alles Erwarten als Hort des souveränen Augenblicks entpuppte. Nur, daß dieser höchste Augenblick sich nicht als glorios, imperial und allmächtig herausstellte, wie es frühe Allmächtsphantasien und Literaturen zu versprechen schienen, sondern als unrein, violent masochistisch und ohnmächtig. Im Bild von der 'gelben, stinkenden Blume', als die sich der schwache Held erkannte, wurde das niedere Heterogene nicht nur zum Inbild der verfemten Überschreitung, sondern auch zum entscheidenden Leitmotiv des Romans.

Deutlich wurde aber auch, daß der Roman an einer kritischen Stelle abbrach. Perrudja vermochte zwar das Trauma aufzulösen und als unreine Innenseite einer heterogenen Erfahrung zu entdecken, aber er beharrte doch darauf, das fest umgrenzte Ich gegen den begehrten Anderen, der zum Gesetzesbruch verleitete, festzuhalten. Das faszinierende Gleiten, von dem Bataille spricht und dem sich bei Jahnn bis zum 'Perrudja' vorzüglich die Frauengestalten hinzugeben wissen, verweigerte er sich. An diesem Punkt setzte 'Das Holzschiff' nochmals an; das Werk erwies sich als Roman der Verführung. Denn die historisch von Jahnn zugespitzte, als totalitär ausgezeichnete Beherrschung des Realen erlag der alles verkehrenden Macht der Transgression. Das insofern, als hier der Versuch unternommen wurde, in einer lückenlosen und alles durchdringenden Koordination, Planung und Überwachung die Fahrt der 'Lais' gegen alle möglichen und unmöglichen Zwischenfälle abzusichern. Dafür aber war in äußerst markanter Art das Verbot aufzurichten: das Verbot, zu tun, was den alles beherrschenden Zweck des Unternehmens gefährden könnte. Genau dadurch aber schoß der Wunsch der

Überschreitung erst auf. Je prononcierter das Gesetz, umso größer wurde die Lust, es zu überschreiten. Wo dann am Ende das Schiff samt Ladung, Ziel und Zweck zugrunde ging, tauchte die Erotik als geheime Göttin des lustvollen Untergangs auf.

Was im Auftaktroman der großen Trilogie allegorisch ausgeführt war, das wurde nun in der 'Niederschrift des Gustav Anias Horn' in einem eineinhalbttausend Seiten umfassenden inneren Monolog als die Lebensgeschichte und das Lebensgesetz des Schreibenden memoriert. Die Verführung, der das Holzschiff unterlegen war, brachte auch den blinden Passagier Gustav Horn vom Weg ab. Sein Leben stand weiterhin unter dem Vorzeichen der Verführung zur Überschreitung. Diese Verführung verkörperte sich in der Figur des Matrosen Tutein und manifestierte sich in dem Wunsch, die gegenseitige Durchdringung und Annihilierung schrittweise zu einer systematischen Lebensführung auszuformen. Diese erotische, gesellschaftlich verfemte, gemeinschaftliche Vergeudung galt als das "*Tor*", den Kontakt des Menschen zu einer verschwenderischen, bestimmungslosen, ebenso faszinierend klinglichen wie grausam unintegrierbaren Natur wieder aufzustoßen. Indem Jahnn an die Stelle des einen Helden, der Perrudja noch war, nun deren zwei setzte, wurde klar, daß die Überschreitung nur durch und dank des Anderern zu haben war, der das Ich aus seiner Umzirkelung herauslöste. Und so sehr war in der 'Niederschrift' die Entgrenzung an den konkret Anderen gebunden, daß nach dem Tod Tuteins kein neuer Anderer an dessen Stelle treten konnte, sondern der Platz verwaist blieb und einer demütigen Frömmigkeit vor der Natur Platz machte. Die 'Niederschrift' war der Monolog eines Menschen, der die Welt im Zustand sukzessiver und schließlich bewußter Selbstentmächtigung und Selbstbescheidung zu sehen und zu erleben versuchte.

Diese Konstellation wurde endlich in der 'Nacht aus Blei' konzise und resümierend zu Ende geführt. Denn abschließend ließ Jahnn nicht nur traumhaft seinen ganzen Bestand an Sakralzeichen nochmals Revue passieren und wertete sie im Sinne niederer Heterogenität um, sondern er stellte sie auch in den Zusammenhang, den sich die 'Niederschrift' gegenüber dem 'Perrudja' erschlossen hatte. Das selbstumgrenzte, selbstbewußte und selbstbestimmte Ich wurde durch den Anderen, der nicht als Objekt, sondern als Wunde begegnete, schrittweise vom Weg abgebracht und von sich selbst entfernt. In einem klaustrophobischen Abstieg, dessen Bewegung von oben nach unten das kleine Werk strukturierte und in der sich die Bewegung der ganzen Jahnnischen literarischen Transgressionen paradigmatisch abbildete, wurde der Protagonist schrittweise durch die Erotik, das Heilige und die Gewalt verführt und schließlich um seine identitätsstiftenden Bezüge zur Welt gebracht. Der Sparagmos, das Opfer und der Tod, die zur Überschreitung verleiteten und in dieser Transgression zugleich verabschiedet wurden, erwiesen sich als die Fluchtpunkte der Jahnnischen Ästhetik. In der 'Nacht aus Blei' mündeten sie in eine mystische Versenkung, die nur dank des

Anderen möglich war und zum Verlust aller Bilder und Vorstellungen, aller Orientierungen und Projekte in Raum und Zeit führten.

Dieser Verlust war auf der Gegenseite jener Entwendung angelangt, welche die späte Dramatik kritisch vorstellig gemacht hatte. Während nämlich im Atomdrama eine instrumentelle Vernunft, die im Kugelblitz der Bombe die Verlichtung der Welt katastrophisch feiern wollte, alles beherrschte, mündete das letzte kleine Prosawerk umgekehrt in eine restlose Verdunklung und Vernächtigung der Welt im Sinne jener 'Dunklen Nacht' des heiligen Johannes vom Kreuze, in der die *unio mystica* stattfinden kann. Gegen das "*Schauspiel extensiver Zerstörung*" (SII,358) der (Atom-)Vernunft, das darzustellen und auszumessen die späte Dramatik als ihre Aufgabe und ihren zentralen Konflikt angesehen und für die sie ihre eigene Zeichenwelt preisgegeben hatte, entfaltete die späte Prosa noch einmal die intensive Verzehrung, zu der die Erotik, das Opfer und der Tod die Tür aufstießen. Was in den 'Trümmern' zu Preisgabe führte, das mündete in der 'Nacht aus Blei' in die Hingabe. In die Hingabe an den Anderen, in die Kommunikation.

"Ich glaube nicht, daß Helwig seine Aufgabe über mich zu schreiben gut lösen wird.  
Ich erwarte das im Grunde von niemand."

Hans Henny Jahnn an Hans Richters am 8. Januar 1948

## Abkürzungsverzeichnis

zitiert werden die Werke Hans Henny Jahnn's nach:

*Hans Henny Jahnn*, Werke in Einzelbänden (Hamburger Ausgabe). Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1985ff.

- P = Perrudja. Hrsg. von Gerd Rupprecht. Hamburg 1985
- FI-III = Fluß ohne Ufer Band I-III. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1986
- DI = Dramen I 1917-1929. Hrsg. von Ulrich Bitz. Hamburg 1988
- DII = Dramen II 1930-1959. Hrsg. von Uwe Schweikert, unter Mitarbeit von Ulrich Bitz, Jan Bürger und Sebastian Schulin
- SI = Schriften zur Kunst, Literatur und Politik. Erster Teil. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Sandra Hiemer und Werner Irro. Hamburg 1991
- SII = Schriften zur Kunst, Literatur und Politik. Zweiter Teil. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Sandra Hiemer und Werner Irro. Hamburg 1991
- FS = Frühe Schriften. Hrsg. von Ulrich Bitz unter Mitarbeit von Jan Bürger und Sebastian Schulin. Hamburg 1993
- BI = Briefe. Erster Band: 1913-1940. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer und Sebastian Schulin. Hamburg 1994
- BII = Briefe. Zweiter Band: 1941-1959. Hrsg. von Ulrich Bitz, Jan Bürger, Sandra Hiemer und Sebastian Schulin. Hamburg 1994
- G = Walter Muschg, Gespräche mit Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Aachen 1994
- SUB  
Hamburg = Nachlaß Hans Henny Jahnn. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky

## Primärliteratur Georges Bataille

ŒC = Œuvres complètes de *Georges Bataille*. Paris 1970ff.

- Das Blau des Himmels. München 1969
- Das obszöne Werk. Reinbek bei Hamburg 1977
- Die psychologische Struktur des Faschismus (1933/34). München 1978
- Die Tränen des Eros. München 1981
- Die Aufhebung der Ökonomie. 2.erw.Auflage, München 1985
- Gilles de Rais. Leben und Prozeß eines Kindermörders. Gifkendorf 1986 (6.Aufl.)
- Die Höhlenbilder von Lascaux oder die Geburt der Kunst. Genf 1986
- Die Literatur und das Böse. München 1987
- Manet. Genf 1988
- Abbé C. München 1990
- Die Erotik. München 1994
- Theorie der Religion. München 1997
- Wiedergutmachung an Nietzsche. München 1999
- Die innere Erfahrung. München 2000

*Jean Michel Place* (Hg.): *Acéphale. Religion.Sociologie.Philosophie. 1936-1939*. Paris 1995

*Hollier, Denis* (Hg.): *Le Collège de Sociologie*. Paris 1979

## Sekundärliteratur Jahnn

*Anders, Richard*: Begegnungen mit Hans Henny Jahnn. Aachen 1988

*Arnold, Heinz Ludwig* (Hg.): Hans Henny Jahnn. 3. revidierte und erweiterte Auflage. München 1980 (= text+kritik, Heft 2/3)

*Bab, Julius*: Unterwelt. In: Die Weltbühne. XVII. Jg, Nr. 24 (1921), S. 649-653

- Die Chronik des deutschen Dramas. Fünfter Teil, 1919-1926 Berlin 1926

*Bachmann, Jürg*: Die Handschrift der Niederschrift. Bern, Frankfurt a.M., Las Vegas 1977

*Birtner, Herbert*: Die Probleme der Orgelbewegung. In: Theologische Rundschau, 4. Jg. 1932, Heft 1. u. 2

*Bitz, Ulrich, Bürger, Jan und Munz, Alexandra*: Hans Henny Jahnn. Eine Bibliographie. Aachen 1996

*Böhme, Hartmut und Schweikert, Uwe* (Hg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Stuttgart 1996

*Böhme, Thomas*: Monatsstimmen. Skizzen zu Hans Henny Jahnn. In: Sinn und Form, 3. Heft, 41. Jg. (1989), S. 583-628

*Bönnighausen, Marion*: Rückzug aus der Moderne? Zum Kunstverständnis Hans Henny Jahnn. In: Juni, Magazin für Literatur & Politik. Heft 25 (1996), S. 60-69

*Brown, Russel E.*: Hans Henny Jahnn's >Fluß ohne Ufer<. Bern 1969

*Döblin, Alfred*: Pastor Ephraim Magnus. In: Alfred Döblin, Kleine Schriften II. Freiburg 1990, S. 286-290

*Forum Homosexualität und Literatur* Heft 8 (1989), Heft 22 (1994) und Heft 31 (1998)

*Freeman, Thomas*: Hans Henny Jahnn. Hamburg 1986

*Goldmann, Bernd, Kage, Hedda und Freeman, Thomas* (Hg.): Hans-Henny-Jahnn-Woche 27.-30. Mai 1980. Kassel 1981

*Haberts, Dick*: Signifikanter Wortgebrauch in Franz Grillparzers und Hans Henny Jahnn's Medeadramen. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag, hrsg. von Alexander von Bormann. Tübingen 1976, S. 445-452

*Harms, Gottlieb*: Hans Henny Jahnn: Pastor Ephraim Magnus. In: Gottlieb Harms (Hg.): Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino. Drittes Heft, August 1921

*Hassel, Jürgen*: Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnn's Erzählen. Diss. Köln 1971

*Heinsius, Walter*: Abend im Dehmel-Haus. In: Der Kreis 12 (1928), S.723-728

*Helwig, Werner*: Die Parabel vom gestörten Kristall. Mainz 1977

*Hengst, Jochen und Lewinski, Heinrich*: Hans Henny Jahnn, Ugrino. Die Geschichte einer Künstler- und Glaubensgemeinschaft. Hannover 1991

- (Hg.): Hans Henny Jahnn, Fluß ohne Ufer. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. Hamburg 1994

*Hengst, Jochen*: Ansätze zu einer Archäologie der Literatur. Mit einem Versuch über Jahnn's Prosa

*Hiemer, Sandra*: Die Kultstätte Ugrino. Eine stilistische Untersuchung der Architekturentwürfe Hans Henny Jahnn's. Magisterarbeit, unpubl. Hamburg 1985

*Hölscher, Walter*: Von religiöser Kunst. Kultische Kunst / Anmerkungen zum Werk Hans Henny Jahnn's und der Glaubensgemeinde Ugrino. In: Freideutsche Jugend. 8.Jg., Hamburg 1922

*Italiaander, Rolf (Hg.)*: Hans Henny Jahnn. Buch der Freunde. Hamburg 1960

*Jäger, Erwin*: Untergang im Untergrund. Die jugendliche Gruppe in den Dramen Hans Henny Jahnn's. Frankfurt a.M.u.a.1979

*Kenkel, Konrad*: Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Bonn 1979

*Kobbe, Peter*: Mythos und Modernität. Stuttgart u.a.1973

*Krämer, Armin*: "Die Wunde ist's, die nie sich schließen will". Zu einem Motiv in Wagners 'Parsifal' und Jahnn's 'Die Nacht aus Blei'. In: Juni, Heft 25 (1996)

*Linsmayer, Charles*: Das Todesproblem bei Hans Henny Jahnn. Augsburg 1973

*Lobback, Christian*: Die Orgel der Heinrich-Hertz-Schule in Hamburg. In: Die Hans-Henny-Jahnn- Orgel in der ehemaligen Lichtwarkschule jetzt Heinrich-Hertz-Schule. Hrsg. vom Förderverein Hans-Henny-Jahnn-Orgel e.V. Hamburg o.J. [1991]

*Loerke, Oskar*: Hanns Henny Jahnn. In: Die Weltbühne, XVII.Jg. (1921), Nr.51

*Marr, Weaver M.*: Compassion and the outsider. Hans Henny Jahnn's 'Die Nacht aus Blei'. In: The Germanic Revue, Vol.39 (Mai 1964)

*Maurenbrecher, Manfred*: Bemerkungen zur Kulturkritik Hans Henny Jahnn's. In: Text+Kritik 2/3 (1980)

- Subjekt und Körper. Frankfurt a.M.u.a.1983

*Mebus, Andrea*: Kampf mit der Mauer. Die Figuren in Hans Henny Jahnn's frühen Dramen zwischen Rebellion und Anpassung. Frankfurt a.M. 1992

*Meyer, Jochen*: Verzeichnis der Schriften von und über Hans Henny Jahnn. Berlin und Neuwied 1967

- Studien zum Sprachgebrauch des frühen Hans Henny Jahnn. Examensarbeit, unpubl. Göttingen 1967

*Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang* (Hg.): Siegener Hans Henny Jahnn Kolloquium. Essen 1986

*Muschg, Walter*: Über Hans Henny Jahnn. In: Hans Henny Jahnn. Eine Auswahl aus seinem Werk. Hrsg. von Walter Muschg, S.9-56

*Popp, Wolfgang* (Hg.): Die Suche nach dem rechten Mann. Berlin 1984

*Prehm, Friedrich*: Hans Henny Jahnn. Typoskript, unpubl., ca.1926 [SUB Hamburg]

*Rupprecht, Gerd*: Ugrino, Hans Henny Jahnn's Jugendutopie. Magisterarbeit FU Berlin 1982, unpubl.

- Hans Henny Jahnn. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1978ff., Bd.5

*Schieb, Roswitha*: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahnn und Peter Weiss. Stuttgart 1997

*Schmitt, Reinhardt*: Das Gefüge des Unausweichlichen in Hans Henny Jahnn's Romantrilogie 'Fluß ohne Ufer'. Göppingen 1969

*Schulin, Sebastian* (Hg.): >Der gestohlene Gott< - Hans Henny Jahnn's Welt 1924. Hamburg 1993

*Schweikert, Uwe* (Hg.): Orgelbauer bin ich auch. Hans Henny Jahnn und die Musik. Paderborn 1994

- Leben mit dem Schiffbruch. In: Literaturmagazin No.35 (1995), S.108-120

*Smith, Henry Adelman*: 'Sassanidischer König'. Hans Henny Jahnn's Perrudja in Microcosm. Phil.Diss.University of Southern California 1969

*Stalman, Kai U.*: [Die Nacht aus Blei]. Unpubl.Vortrag, Juni 1993

*Vogt, Jochen*. Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnn's Romantrilogie >Fluß ohne Ufer<. München 1970

*Wagner, Rüdiger*: Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn. Stuttgart 1979

- Der Revolutionär der Umkehr. Orgel-Dichtung-Mythos-Harmonik. Murrhardt 1989
- Archaische, pythagoreische und harmonikale Grundzüge in den Jugenddramen Hans Henny Jahnn's. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht Bd.VII, Heft 3 und Heft 4 (1974)

*Walitschke, Michael:* Hans Henny Jahnns 'Neuer Lübecker Totentanz'. Hintergründe - Teilaspekte - Bedeutungsebenen. Stuttgart 1994

*Weber, Manfred:* Hans Henny Jahnn, Medea. Berlin 1989

*Weiss, Peter:* Die Jagd nach dem Unerreichbaren. 'Perrudja' und 'Fluß ohne Ufer'. In: Schreibheft 28 (1986), S.167-169

*Wohlleben, Joachim.* Versuch über >Perrudja<. Literarhistorische Beobachtungen über Hans Henny Jahnns Beitrag zum modernen Roman. Tübingen 1985

*Wolffheim, Elsbeth:* Hans Henny Jahnn. Reinbek bei Hamburg 1989

*Wolffheim, Hans:* Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik. Hans Henny Jahnns >Fluß ohne Ufer<. Hrsg.von Elsbeth Wolffheim. Hamburg 1994

## Sekundärliteratur Bataille

*Bergfleth, Gerd*: Theorie der Verschwendung. Einführung in Georges Batailles Antiökonomie. 2.Aufl., München 1985

- Die Religion der Weltimmanenz. In: Georges Bataille, Theorie der Religion. S.205-246
- Leidenschaft und Weltinnigkeit. Zu Batailles Erotik der Entgrenzung. In: Georges Bataille, Die Erotik. S.313-397
- Die Souveränität des Bösen. In: Georges Bataille, Die Literatur und das Böse. S.187-237

*Bischof, Rita*: Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne. München 1984

- Über den Gesichtspunkt, von dem aus gedacht wird. In: Georges Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus. S.87-120

*Foucault, Michel*: Zum Begriff der Übertretung. In: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M.1988, S.69-90

*Finter, Helga und Maag, Georg* (Hg.): Bataille lesen: Die Schrift und das Unmögliche. München 1992

*Mattheus, Bernd*: Georges Bataille, Eine Thanatographie:

- Band I, Chronik 1897-1939. München 1984
- Band II, Chronik 1940-1951. München 1988
- Band III, Chronik 1952-1962. München 1995

## Sonstige Literatur

*Artaud, Antonin*: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M. 1969

- Briefe aus Rodez. München 1988, 2.erw.Aufl.
- Frühe Schriften. München 1983
- Surrealistische Texte. München 1996

*Barthes, Roland*: S/Z. Frankfurt 1987

*Baudrillard, Jean*: Der symbolische Tausch und der Tod. München 1982

- Von der Verführung. München 1992
- Die Transparenz des Bösen. Berlin 1992

*Behne, Adolf*: Die Wiederkehr der Kunst. Leipzig 1919

- Bruno Taut. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 2.Jg, Heft 1 (1919/20)

*Benjamin, Walter*: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt 1977, 10.Aufl.

*Bentmann, Reinhard und Müller, Michael*: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Hamburg 1992

*Blüher, Hans*: Der Bund der Geistigen. In: Kurt Hiller (Hg.): Tätiger Geist! München und Berlin 1918

- Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. Stuttgart 1962

*Boas, Frederic S.*: Christopher Marlowe. A biographical and critical study. Oxford 1964, 4.Aufl.

*Barck, Karlheinz* (Hg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Leipzig 1990

*Buñuel, Luis*: Mein letzter Seufzer. Frankfurt a.M. 1991, 3.Aufl.

*Burke, Peter*: Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit. Stuttgart 1981

*Caillois, Roger*: Der Mensch und das Heilige. München, Wien 1988

- Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1982

*Dölp, Frauke*: Liebliche Leiblichkeit. Ulm, Fulda, Bremen 1998

*Droste, Magdalena*: Bauhaus 1919-1933. Köln 1990

*Durkheim, Emile*: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt a.M. 1981

*Durth, Werner*: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970. Braunschweig / Wiesbaden, zweite, durchgesehene Auflage 1987

*Elan vital* oder Das Auge des Eros. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, 1994

*Eliade, Mircea*: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Hamburg 1957

- Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Salzburg 1954

*Emmel, Felix*: Das ekstatische Theater. Prien 1924

*Evers, Gerhard*: Tod, Macht und Raum. Als Bereiche der Architektur. München 1939

*Fock, Holger*: Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Berlin 1988

*Frank, Hartmut* (Hg.): Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne. Stuttgart 1994

*Frank, Manfred*: Gott im Exil. Frankfurt am Main 1988

*Fuhrmann, Ernst*: Neue Wege. In: Zweite Sammel-Ausgabe, Hamburg o.J., Bd.5 und Bd.10

*Gennep, Arnold van*: Übergangsriten. Frankfurt a.M. 1986

*Gide, André*: Corydon. Frankfurt a.M.1964 (franz.: Paris 1924)

*Goldammer, Kurt*: Die Formenwelt des Religiösen. Stuttgart 1960

*Habermas, Jürgen*: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a.M. 1985

*Hertz, Robert*: Mélanges de sociologie religieuse et de folklore. Paris 1928

*Hubert, Henri und Mauss, Marcel*: Sacrifice. It's nature and function. London o.J.

*Jaeggi, Annemarie*: Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus. Berlin 1998

*Johst, Hanns*: Wissen und Gewissen. Essen 1924

*Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph* (Hg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne. Frankfurt a.M.1987

- Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M.1982

- Das Schwinden der Sinne. Frankfurt a.M.1984

*Kamper, Dietmar*: Tod des Körpers - Leben der Sprache. Über die Intervention des Imaginären im Zivilisationsprozeß. In: Gunter Gebauer u.a.(Hrsg.), Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung. Reinbek bei Hamburg 1989

*Kantorowicz, Ernst H.*: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München 1994, 2.Aufl.

*Kapralik, Elena* [i.e. Mattheus, Bernd]: Antonin Artaud. München 1977

*Klotz, Hans*: Das Buch von der Orgel. Kassel u.a. 1988

*Kornfeld, Paul*: Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916-1932. Heidelberg 1977

*Krafft-Ebing, Richard von*: Psychopathia sexualis. München 1984

*Laure* [i.e. Peignot, Colette]: Schriften. München 1980

*Leiris, Michel*: Mannesalter. Frankfurt a.M. 1994, 5. Aufl.

- Die magische Insel. In: W.B. Seabrook, Geheimnisvolles Haiti. München 1982
- Spiegel der Tauromachie. München 1982
- Das Auge des Ethnographen. Frankfurt a.M. 1985
- Die eigene und die fremde Kultur. Frankfurt a.M. 1985

*Lenk, Elisabeth*: Eine erotische Grotteske. In: Guillaume Apollinaire, Die elftausend Ruten. München 1985, S.VII-XXXIV

*Lessing, Theodor*: "Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte". Hrsg. von Rainer Marwedel. Darmstadt und Neuwied 1986

*Lévinas, Emmanuel*: Die Spur des Anderen. Freiburg/München 1987<sup>2</sup>

- Wenn Gott ins Denken einfällt. Freiburg, München 1988<sup>2</sup>

*Lippold, Lutz*: Macht des Bildes - Bild der Macht. Leipzig 1993

*Mattenklott, Gert*: Nietzsche und die Ästhetik der Verzauberung. In: Sinn und Form. 4. Heft 48. Jg (1996), S. 485-503

- Sinnlich - Übersinnlich. Verklärungen des Vitalen in der ersten Jahrhunderthälfte. In: Elan vital oder Das Auge des Eros. Ausstellungskatalog Haus der Künste, München 1994, S. 16-23

*Metraux, Alfred*: Die Osterinsel (1941). Frankfurt/Main 1989

*Nossack, Hans Erich*: Die Tagebücher 1943-1977. Frankfurt 1997

*Otto, Rudolf*: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 1991

*Pehnt, Wolfgang*: Die Erfindung der Geschichte. München 1989

*Piscator, Erwin*: Das politische Theater. Reinbek bei Hamburg 1986

*Posener, Julius*: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933) In: Arch+, Hefte 48,53,59,63/64,69/70. Aachen, 5.Aufl. 1985

*Praz, Octavio*: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1994, 4.Aufl.

*Ramin, Günther*: Gedanken zur Klärung des Orgelproblems. Kassel 1929

*Rühle, Günther*: Theater für die Republik 1917-1933. Frankfurt a.M. 1967

*Sade, Donatien Alphonse Francois Marquis de*: Die Philosophie im Boudoir. Hamburg 1970

*Scharfe, Siegfried*: Am Rande des Heiligen. Berlin 1977

*Schiele, Friedrich Michael und Zscharnack, Leopold* (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Tübingen 1913

*Schreyer, Lothar*: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München 1956

*Shakespeares Zeitgenossen*. Berlin 1951

*Stolz, Fritz*: Grundzüge der Religionswissenschaft. Göttingen 1988

*Taut, Bruno*: Die Stadtkrone. Jena 1919

- Wollen und Wirken. In: Annegret Nippa (Hg.): Bruno Taut. Eine Dokumentation. Magdeburg o.J. [1995]

*Teresa von Avila*, Wege der Vollkommenheit. In: Sämtliche Schriften. München 1941, Bd.6

*Tönnies, Ferdinand*: Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt 1979

*Weber, Max* Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I. Tübingen 1988, 9.Aufl.

- Wirtschaft und Gesellschaft. 3.Aufl. des unveränderten Nachdrucks der 2., verm.Aufl., Tübingen 1947

*Wendschuh, Armin* (Hg.): Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte. Berlin 1993

*Wense, Hans Jürgen von der*: Epidot. München 1987

*Whyte, Iain Boyd und Schneider, Romana* (Hg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin 1986

*Williger, Eduard*: Hagios. Untersuchungen zur Terminologie des Heiligen in den hellenisch-hellenistischen Religionen. Gießen 1922

## Bilderverzeichnis

- S.1 Verlagssiegel Ugrino, dritte und endgültige Fassung. Entwurf Hans Henny Jahnn. Aus: Vincent Lübeck, Musikalische Werke. Hrsg. von der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino durch Gottlieb Harms. Ugrino Abteilung Verlag, Klecken MDCCCCXXI. [Preußische Staatsbibliothek Berlin] [Original: Tuschzeichnung, Kreisdurchmesser 180mm, SUB Hamburg]
- S.3 Ugrino-Werbeplakat Orgelkonzert Günther Ramin, 29.März 1927. Originalgröße 32,5×46,5 [Trede-Jahnn]. Aus: Hengst/Lewinski, Ugrino. S.114
- S.5 Plakette mit Emblem der Freien Akademie der Künste, Hamburg. Entwurf: Alfred Mahlau. Aus: Ulrich Baron, 40 Jahre Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1990, S.168
- S.16 René Magritte, Le savoir. Für Georges Bataille. Zeichnung 1961. Aus: Bernd Mattheus, Georges Bataille. Eine Thanatographie. Bd.III, Abbildungsteil I, Abbildung Nr.69
- S.69 Samuel Scheidt, Werke. Hrsg. von der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino durch Gottlieb Harms. Ugrino, Abteilung Verlag. Klecken MCMXXII, Bd.I, "Editorische Notiz", S.V [Preußische Staatsbibliothek Berlin]
- S.84 *oben*: Werbefaltblatt Kammerorgel Walcker-Jahnn mit Pedalklavatur. 14,8 × 21mm [im Besitz des Autors]  
*unten*: ohne Nachweis
- S.101 *oben*: Wilhelm Kreis, Ehrenmal an einem Paßübergang in Mazedonien. Entwurf. Aus: Hans Stephan, Wilhelm Kreis. Geleitwort von Reichsminister Albert Speer. Oldenburg 1944, S.84  
*unten*: Ugrino-Werbeplakat. Ausschnitt (s.Abbldg. S.3)
- S.110 *links*: Hans Henny Jahnn (zugeschrieben): Nördliche Längshalle 1922. Aus: SI,155 [Original Nachlaß Nr.250, SUB Hamburg]  
*rechts*: Wilhelm Kreis, Neugestaltung der Reichshauptstadt. Soldatenhalle im Neubau des Oberkommandos des Heeres. Entwurf. Aus: Hans Stephan, Wilhelm Kreis. S.73. Vgl. auch Sandra Hiemer, Ugrino. Abbildungsteil, S.57/59
- S.265 *oben links*: Skizze eines Radkreuzes aus der Handschrift der II.Fassung des Aufsatzes 'Germanische Rundbauten in Dänemark' (1933). Aus: SI,861  
*oben rechts*: letzte Seite der Handschrift von 'Das Holzschiff' [SUB Hamburg]  
*unten links*: handschriftl. Seite aus dem Notizheft >Die Gespräche von Toulouse<, Ende November 1933, mit Skizze der Kapelle Sainte-Croix, Montmajour. Aus: Jahnn-Blätter Heft 1 (1993), S.20  
*unten rechts*: Ugrino, Großer Centralbau. Hauptriß, 1919/1920. Tusche und Feder. Aus: Hans Henny Jahnn, Buch der Freunde. Abbildungsteil, Abbildung 8
- S.389 Skizze Grabkammer, unterirdisch, flachgedeckt, mit Gewölbe aus Halbkuppel mit zwei Kappen. 217 × 285mm. o.D. (evtl. Norwegen), Schwarze Tinte, Bleistift [SUB Hamburg]  
Skizze um 1919, Beschriftung: "Mastaba, gelegen am Tor/ neben der Hauptkirche/  
Längsschnitt/ Riss der Grabkammer/ Riss des Gewölbes/ Querschnitt/ Ansicht des Einganges/  
Maßstab 1:100" [SUB Hamburg]

S.398 Menschenopfer, Mexiko. Illuminierte Handschrift (*Codex Vaticanianus*) Aus: Georges Bataille, Die Erotik. S.145

- Adam, Franz 89  
 Adelong, Johann Christoph 125  
 Adorno, Theodor Wiesengrund 47, 72, 141, 161, 187, 191, 318, 339, 345, 359, 411  
 Aischylos 256  
 Anders, Richard 361  
 Apollinaire, Guillaume 134, 268  
 Arnt von Aich 120  
 Artaud, Antonin 99, 111, 112, 134, 137, 152, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 219, 292, 295, 422, 425  
 Augustinus 416  
 Bab, Julius 151, 152, 153, 157, 178, 197, 207, 208, 361  
 Bach, Johann Sebastian 72, 73, 74, 96, 117, 136, 150, 151, 156, 206, 239, 243, 245, 380, 385  
 Barlach, Ernst 134  
 Baron, Ulrich 7  
 Barthes, Roland 187, 359  
 Bartning, Otto 55, 60  
 Báthory, Erzsébet 237  
 Baudelaire, Charles 294, 421  
 Baudrillard, Jean 25, 274, 337, 393, 398, 410  
 Bauer, Werner 89  
 Beethoven, Ludwig van 76  
 Behne, Adolf 55, 57  
 Behrens, Peter 60  
 Benjamin, Walter 77, 78, 311, 330  
 Benn, Gottfried 112, 247, 421  
 Benndorf, Werner 364  
 Benthien, Claudia 18, 260  
 Bergfleth, Gerd 27, 28, 225, 249, 379  
 Berlage, Hendrik Petrus 59  
 Bermann-Fischer, Gottfried 334, 357, 358, 359  
 Bernanos, George 136  
 Beuerle, Ludwig 38  
 Beyer, Herbert 75  
 Biehle, Johannes 90  
 Binchois, Gilles 73, 120  
 Birtner, Herbert 76, 77  
 Bischof, Rita 231  
 Bitz, Ulrich 18, 141, 153, 157, 158, 169, 170, 172, 184, 214, 241  
 Blanchot, Maurice 184, 187  
 Blossfeldt, Karl 60, 93, 114  
 Blüher, Hans 41, 42, 43  
 Boas, Frederick S. 221  
 Bölker, Michael 279  
 Bonatz, Paul 60  
 Bönninghausen, Marion 138  
 Brecht, Bertolt 136, 151, 222, 266, 267  
 Breton, André 18  
 Bronnen, Arnolt 151, 164  
 Brues, Otto 151  
 Brust, Alfred 58  
 Buber, Martin 38  
 Büchner, Georg 96, 114, 136, 149, 163, 206, 207, 219, 232, 242, 243, 244, 245, 298  
 Buñuel, Luis 17, 134, 265, 407  
 Buonarroti, Michelangelo 96, 118, 132, 175, 241, 243, 245  
 Bürger, Jan 95, 265  
 Bürger, Peter 128  
 Burke, Peter 24  
 Buse, Franz 4, 31, 32, 33, 35, 50, 51, 58, 176  
 Buxtehude, Dietrich 72, 73, 75, 92, 117, 120, 132, 151, 243, 245  
 Byron, George Gordon Noel 294  
 Cabezon, Antonio de 120  
 Caillois, Roger 11, 12, 14, 17, 18, 19, 33, 43, 44, 46, 68, 117, 118, 125, 153, 154, 156, 171, 215, 254, 289, 320, 321, 322, 324, 348, 351, 352, 353, 382  
 Campe, Johann Heinrich 125  
 Camus, Albert 63  
 Chaucer, Geoffrey 294  
 Compenius, Esajas 88  
 Cortez, Fernando 265  
 Curjel, Hans 82, 83  
 Dahrendorf, Hans 116  
 Dalí, Salvador 134, 265, 407  
 Dehio, Georg 15  
 Dehmel, Ida 36  
 Descartes, René 21  
 Deschner, Karlheinz 393

- Desnos, Robert 356  
 Dietzschmidt, Anton Franz 151  
 Döblin, Alfred 31, 151, 164, 197, 199, 304, 378, 421  
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 156  
 Drischner, Max 81  
 Duchamp, Marcel 348  
 Dufay, Guillaume 73, 120  
 Dumézil, George 352  
 Durkheim, Emile 11, 13, 24, 57, 125, 126, 197, 198, 199, 335  
 Edschmid, Kasimir 164  
 Egyptien, Jürgen 132  
 Eliade, Mircea 11, 12, 15, 19, 417  
 Elsberg, R.A. von 237  
 Emmel, Felix 102, 104, 105, 106, 256, 257, 258, 422  
 Emrich, Wilhelm 342, 344  
 Euripides 257, 258, 301, 410  
 Evers, Hans Gerhard 61, 66  
 Fabre, Jean-Henri 383  
 Feininger, Lyonel 55, 324, 349  
 Feuchtwanger, Lion 222  
 Fichte, Hubert 251, 253, 254  
 Flaischlen, Cäsar 168  
 Flaubert, Gustave 306  
 Fleisser, Marie-Luise 43  
 Fock, Holger 168  
 Ford, John 218, 219  
 Foucault, Michel 146  
 Frank, Manfred 103  
 Frazer, James George 168  
 Freeman, Thomas 249, 305, 314, 315, 323, 338  
 Freud, Sigmund 22, 125, 183  
 Fuhrmann, Ernst 114, 385, 406  
 Gautier, Théophile 314, 421  
 Gennep, Arnold van 9  
 George, Stefan 130  
 Gesualdo da Venosa 74, 120  
 Gide, André 379, 383  
 Gilles de Rais 16, 216, 237, 284, 317, 369, 421  
 Giono, Jean 347  
 Girard, René 254, 255  
 Goethe, Johann Wolfgang 363, 368  
 Goldammer, Kurt 33, 34  
 Goldmann, Bernd 18  
 Görres, Joseph von 270  
 Goverts, Henry 335, 338  
 Gropius, Walter 35, 55, 58, 100, 102, 311  
 Gross, Edgar 152  
 Grosz, George 267  
 Grünewald, Matthias 243  
 Grüter-Harms, Sybille 87  
 Gunkel, Hermann 166  
 Gurlitt, Willibald 79, 80  
 Gütersloh, Albert Paris 52  
 Gutmann, Bruno 201  
 Habermas, Jürgen 20, 21, 23, 29, 128, 142, 424  
 Haberts, Dick 257, 258  
 Hablik, Wenzel 55, 58, 60  
 Hardt, Ernst 168  
 Häring, Hugo 116  
 Harms, Gottlieb 4, 27, 28, 31, 32, 33, 48, 50, 51, 58, 64, 66, 73, 77, 80, 98, 110, 119, 120, 155, 160, 161, 173, 174, 193  
 Harms, Monna 7  
 Hassel, Jürgen 6, 32, 45, 305, 393, 397  
 Hausenstein, Wilhelm 92  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 357  
 Heidegger, Martin 296  
 Heinsius, Walter 36  
 Heitmann, Fritz 92, 93  
 Helwig, Werner 36, 185, 186, 199, 226, 236, 270, 304, 306, 362, 375, 379  
 Hengst, Jochen 4, 33, 34, 64, 115, 334, 357, 358  
 Hepding, Hugo 199  
 Herodot 316  
 Hertz, Robert 156  
 Herzfeldt, Ernst 138, 316  
 Hessel, Franz 59  
 Heymel, Walter 221  
 Hiemer, Sandra 4, 8, 9, 50, 51, 53, 54, 59, 65, 95, 98, 119  
 Hiller, Kurt 68, 69, 116  
 Hindemith, Paul 85  
 Hitler, Adolf 128  
 Holbein, Hans 206  
 Holinshed, Raphael 217, 229  
 Hölscher, Walter 37, 68, 115, 116  
 Homer 355  
 Horkheimer, Max 141, 318, 339  
 Hubert, Henri 24, 350, 417

- Huysmans, Joris-Karl 306, 307  
 Imhotep 96, 132  
 Isaak, Heinrich 120  
 Jaeggi, Annemarie 311  
 Jäger, Erwin 18, 249, 289, 323, 330  
 Jahnn, Ellinor 11, 76, 82, 296, 391  
 Jahnn, Signe 186  
 Jakobson, Roman 168, 277  
 Janin, Jules 152  
 Jannequin, Clément 73, 132, 382  
 Jhering, Herbert 227, 230, 266  
 Johst, Hanns 102, 103, 104, 105, 106, 256, 257, 258, 294, 422  
 Jones, James W. 234  
 Josquin Desprez 73, 74  
 Joyce, James 136, 265, 304, 421  
 Juan de la Cruz 392, 421, 428  
 Jünger, Ernst 181  
 Jürgensen, Friedrich Lorenz 11, 38, 64, 65, 78, 193, 244  
 Jüttemann, Herbert 354  
 Kafka, Franz 134, 351, 358, 359, 391, 421  
 Kalveram, Maria 306  
 Kamper, Dietmar 274  
 Kandinsky, Wassily 120  
 Kapralik, Elena [i.e. Mattheus, Bernd] 160, 166, 169  
 Kárász, Judit 358, 361  
 Kayser, Hans 92, 111, 144  
 Keller, Hermann 121  
 Klein, Melanie 195  
 Kleist, Heinrich von 96  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 294  
 Klossowski, Pierre 194  
 Klotz, Hans 81  
 Kobbe, Peter 138, 195, 197, 208, 210, 283, 284, 342, 344  
 Kogon, Eugen 268  
 Kornfeld, Paul 134  
 Kraus, Karl 42, 265, 273  
 Kreis, Wilhelm 60, 119  
 Kubin, Alfred 391  
 Lambroso, Cesare 339  
 Laure [i.e. Peignot, Colette] 419  
 Lautréamont, Comte de 134  
 Leeuw, Gerard van der 11  
 Leichsenring, Hugo 85  
 Leiris, Michel 11, 17, 19, 94, 281, 364  
 Lenk, Elisabeth 268  
 Leonardo da Vinci 132, 156, 184, 206, 244, 245, 281  
 Lessing, Theodor 307, 312, 313  
 Lévinas, Emmanuel 394, 397, 401, 402, 404, 408  
 Lewinski, Heinrich 4, 33, 34, 64, 115, 357  
 Linsmayer, Charles 197  
 Lissek, Michael 112  
 Lobback, Christian 82, 83, 84  
 Loerke, Oskar 94, 133, 148, 151, 152, 195, 263, 361  
 Lübeck, Vincent 73, 74, 110, 120  
 Luckhardt, Hans und Wassili 52, 59, 60  
 Lüth, Erich 115  
 Lutyens, Edwin 9  
 Lyotard, Jean-Francois 340  
 Magritte, René 19  
 Mahlau, Alfred 7  
 Mahrenholz, Christhard 80, 82, 88  
 Malinowski, Bronislaw 11, 188, 201  
 Malraux, André 407  
 Mann, Klaus 305  
 Marlowe, Christopher 96, 136, 206, 219, 220, 221, 222, 223, 231, 232, 234, 243, 245, 280, 287, 421  
 Marr, Weaver M. 393, 410  
 Marx, Karl 20, 113, 317  
 Masson, André 118, 314  
 Mattenklott, Gert 305, 389  
 Mattheus, Bernd 16, 111, 129, 181, 191, 236, 383, 410  
 Maurenbrecher, Manfred 18, 195, 377, 409  
 Mauss, Marcel 24, 350, 417  
 Mayer, Hans 153, 204, 205, 259  
 Mebus, Andrea 69, 197, 205, 208, 249  
 Meier, Heinrich Christian 164, 165, 186, 394  
 Mendelsohn, Erich 55, 109  
 Merulo, Claudio 120  
 Métraux, Alfred 68, 69  
 Meyer, Hannes 311  
 Meyer, Jochen 164, 165, 334  
 Meyerstein, Edward 291  
 Milton, John 294  
 Mirbeau, Octave 307, 331  
 Moeller, Martha 175  
 Moreau, Gustave 306  
 Munz, Alexandra 279

- Muschg, Walter 6, 13, 30, 193, 264,  
 280, 295, 334, 338, 341, 344, 345, 350,  
 356, 357, 358, 361, 422  
 Mussolini, Benito 128  
 Natonek, Hans 233, 237  
 Nielsen, Carl 393  
 Nietzsche, Friedrich 113, 129, 164, 243  
 Nitsch, Hermann 328  
 Nossack, Hans Erich 296, 334, 388  
 Ockeghem, Johannes 73  
 O'Neill, Eugene 265  
 Otto, Rudolf 11, 13, 17, 72, 87, 120,  
 173, 190, 226, 370, 382  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 72, 73,  
 74, 76, 117, 136, 151  
 Paulus 202  
 Pehnt, Wolfgang 59, 60, 116  
 Petri, Horst 314  
 Philips, Peter 120  
 Piranesi, Giambattista 348  
 Piscator, Erwin 266, 267, 295, 421  
 Plard, Henri 356  
 Platon 159, 241  
 Poe, Edgar Allan 139, 391  
 Popp, Wolfgang 165, 306  
 Posener, Julius 57, 58  
 Powys, John Cooper 136  
 Prätorius, Michael 79, 86, 380  
 Praz, Octavio 308, 421  
 Prehm, Friedrich 95, 98, 99, 104, 105,  
 106, 112, 117, 155, 180, 223, 224, 252,  
 253  
 Proust, Marcel 110, 383  
 Ramin, Günther 80, 91, 94  
 Rechn, Roman 116  
 Reemtsma, Jan Philipp 195, 377  
 Reger, Max 79, 90  
 Reible, Dieter 18  
 Reinhardt, Max 135  
 Rembrandt, eig. R. Harmensz van Rijn  
 96, 136, 243, 244, 245  
 Richters, Hans 95, 98, 99, 104, 217  
 Rilke, Rainer Maria 48, 139, 162, 168,  
 191  
 Rimbaud, Arthur 129  
 Rohrwick, Armin 326  
 Rosenmüller, Johann 120  
 Roth, Hermann 88  
 Rubens, Peter Paul 136  
 Rupp, Emile 82  
 Rupprecht, Gerd 51, 96, 196, 249, 259,  
 296, 297  
 Sachs, Hannelore 309  
 Sade, Donatien Alphonse Francois  
 Marquis de 16, 25, 134, 152, 178, 179,  
 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191,  
 192, 193, 194, 195, 196, 200, 204, 206,  
 237, 383, 421  
 Sauer, Wilhelm 88  
 Scharoun, Hans 55, 58, 101, 104, 422  
 Scheerbart, Paul 101  
 Scheidt, Samuel 4, 73, 74, 75, 120, 132,  
 276  
 Scheuffelen, Thomas 334  
 Schieb, Roswitha 18, 381  
 Schlemmer, Oskar 102  
 Schlick, Arnolt 75, 86, 120  
 Schmidtbonn, Wilhelm 135  
 Schmidthener, Paul 122  
 Schmitt, Reinhardt 342, 343, 356  
 Schmitz, Bruno 60  
 Schnitger, Arp 79, 86  
 Schönberg, Arnold 391  
 Schreyer, Lothar 100, 101, 102, 104  
 Schulin, Sebastian 149, 255  
 Schumacher, Fritz 100  
 Schurz, Heinrich 41  
 Schweikert, Uwe 18, 172, 277, 395  
 Schweitzer, Albert 79, 81  
 Seghers, Anna 43  
 Servaes, Franz 152  
 Shakespeare, William 99, 214, 217,  
 218, 219, 224  
 Simmel, Georg 116  
 Smith, Henry Adelson 305, 308  
 Smith, Robertson 125, 126  
 Söderblom, Nathan 11  
 Sophokles 256  
 Speer, Albert 119  
 Spengler, Oswald 71  
 Spinoza, Baruch 21  
 Spitta, Philipp 92  
 Stalman, Kai U. 409, 418  
 Stanislawski, Konstantin 48  
 Stirner, Max 171  
 Stolz, Fritz 11  
 Stramm, August 101  
 Straube, Karl 73, 85, 86  
 Suhrkamp, Peter 252, 334, 357, 358  
 Swinburne, Algernon Charles 421

Szondi, Peter 163  
Tamási, Aaron 361  
Tamms, Friedrich 122  
Taut, Bruno 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
67, 73, 98, 101, 104, 111, 114, 313, 422  
Teresa von Avila 183  
Terrien, Samuel 154  
Tessenow, Heinrich 122  
Thiersch, Paul 59  
Thurnwald, Richard 417  
Tinguely, Jean 348  
Titelouze, Jean 86  
Tönnies, Ferdinand 38, 39, 41, 149, 259  
Töpfer, Johann Gottlob 71, 80  
Trede, Yngve 186, 270  
Ungnad, Arthur 256  
van Gogh, Vincent 129  
Vierne, Louis-Victor-Jules 79  
Virilio, Paul 109  
Vivaldi, Antonio Lucio 150  
Vogt, Jochen 344, 356, 359  
Wagner, Richard 76, 95, 157  
Wagner, Rüdiger 71, 132  
Walcker, Oscar 76, 82, 87, 88, 89, 90,  
100  
Waldberg, Patrick 129  
Walitschke, Michael 18, 114, 270, 274,  
275, 276, 299  
Weber, Max 37, 46, 55, 73, 93, 96, 115,  
127, 134, 141, 180, 202, 365  
Webster, John 218  
Wedekind, Frank 96, 136, 252, 421  
Weismann, Willi 134, 391  
Weiss, Peter 315, 316  
Weißenfels, Fritz 379  
Weller, Christian 100  
Wense, Hans Jürgen von der 29, 70,  
115, 171, 348, 389, 390  
Widor, Charles-Marie 79  
Williger, Eduard 126  
Willms, Hedwig 72, 111  
Wohlleben, Joachim 305, 306, 314,  
323, 325, 327  
Wolffheim, Elsbeth 43, 69, 80, 113,  
137, 249, 392  
Wolffheim, Hans 372  
Wulf, Christoph 274  
Zillinger, Erwin 80

