

941
WAGNER, R.
1974

Archaische, pythagoreische und harmonikale Grundzüge in den Jugenddramen Hans Henny Jahns

Teil I

Viele Grundzüge, die in allen seinen Werken, besonders in seinem Spätwerk auftreten, sind schon in Hans Henny Jahns Jugenddramen andeutungsweise vorhanden. Die Kennzeichnung "archaisch, pythagoreisch und harmonikal" ergibt sich aus der späteren Selbstinterpretation Jahns und aus den Befunden der einschlägigen Sekundärliteratur.¹

1. *Pastor Ephraim Magnus*

Der Konflikt mit dem christlichen Weltbild

Mit dem 1919 erschienenen Drama *Pastor Ephraim Magnus*² beginnen die Mißverständnisse, Entstellungen und Fehldeutungen, unter denen alle Werke Jahns bis heute zu leiden haben.

Eine ungewohnte, fremdartige Sicht der Welt wird der vom Krieg und den Umwälzungen wohl erschütterten, jedoch nicht in ihren Grundfesten bewegten Gesellschaft vorgestellt. Wenn man von aller "pharisäischen, fanatischen und denunziatorisch überheblichen, medizinischen oder sonstwie bagatellisierenden Betrachtungsweise"³ der zeitgenössischen Kritik absieht, bleibt eigentlich nur der Aufsatz von Julius Bab⁴, der in schärfster Ablehnung des Erstlingswerkes das Grundproblem erkennt. Bab stellt fest, daß das "tragische Problem dieser grauenvollen Diskussion die Verselbständigung des Körpers sei"⁵. Jahns Drama habe ihn erkennen lassen, daß die ganze vieltausendjährige menschliche Kulturarbeit "auf einer fundamentalen Hypothese" aufbaue, auf der Annahme nämlich, daß der menschliche Körper "nichts Absolutes, nichts Endgültiges und nichts Alleiniges" sei⁶.

Julius Bab verfährt nicht die Allgemeingültigkeit dieser Annahme, gelangt aber zu dem Schluß: "Ich will allerdings behaupten, daß in dem Augenblick, wo wir sie aufgeben und mit dem Materialismus wirklich

ernst machen – so ernst wie in der mir bekannten Welt freilich bisher nur Hans Henny Jahn gemacht hat! – unsere ganze Kulturwelt in einen Haufen greulich grinsender Verwesung auseinanderfällt. Das Buch *Pastor Ephraim Magnus* erbringe den Beweis. Dies ist seine geistesgeschichtliche Bedeutung⁷. Jahnns Stück gebe "nur eine unter gräßlichen Qualen zu gewinnende Erkenntnis von der großen Grundbedingung, an die menschliches Leben geknüpft ist: die Bedingung nämlich, die Welt anders gelten zu lassen, als Jahn es tut, das Bekenntnis zu wagen: 'Gott ist ein Geist'. Dieses eine Buch mag im Giftschrank der Menschheit als eine stärkste Arznei aufbewahrt werden"⁸.

Jahn entgegnete auf diese Argumentation: "Immerhin übersah Julius Bab – oder wollte es übersehen, daß die höchste Gefahr permanent geworden war. Die Toten des Krieges zwar hatten nach kurzer Zeit keine Stimme mehr, und Gespenster bannte man durch eine wirtschaftswunderliche Inflation; man entlehnte Zahlen aus dem Gebiet der Astronomie. Ein Jahrzehnt später begann die Hinschlachtung der Millionen, abermals, mit größerem Elan als zuvor. Inzwischen hat man es soweit gebracht, daß das ekelhafte Geschäft der Hinmordung einer Milliarde (die Tiere ungerechnet) zu jeder nächsten Stunde beginnen kann. Die öffentliche Moral macht dabei ungeheure Fortschritte"⁹.

Im Vorwurf des "Materialismus" erspürt Bab ein Element, ohne das Jahnns Weltsicht und Werk nicht zu denken ist. Es handelt sich nicht um einen "Materialismus" feuerbachscher oder marxistischer Prägung. Wohl gräbt Jahn, was wiederum Bab ausgesprochen hat, an den Wurzeln der christlich – abendländischen Welt, indem er den Glaubenssatz, der Körper vergehe, die Seele bestehe weiter, anzweifelt.¹⁰ Jahn stellt den Anklagen, religiösen Ekstasen, dem blutigen Ringen der Menschen um ihren Körper, um die Form und die Schönheit des Leibes, dieser christlich – abendländischen Tradition in seinem *Pastor Ephraim Magnus* und auch in allen seinen späteren Werken die Behauptung gegenüber, die Form des Körpers sei etwas Ewiges. "Er proklamiert als Künstler die Form, in der er schafft, als Mensch den Stoff, in dem er lebt, als etwas Ewiges, als mehr als einen Augenblicksgedanken Gottes. Ein formales Symbol ist für ihn kein Gleichnis, kein Ersatz eines Gefühls, sondern eine vollkommene Ausdrucksform – ein Endzweck. Wie kann ein Gefühl ewig sein, dessen Formgebung gebunden! Bis zum Fanatismus verkündet Jahn den Bestand der künstlerischen Form im Diesseits oder Jenseits. Der Ausdruck 'Abbild im Ewigen' ist geradezu kennzeichnend für den Wert oder Unwert einer Schöpfung geworden."¹¹ Damit hat Jahn das Wort der Genesis 1. Mos. 27: "Und Gott

schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn" wörtlich genommen und gleichzeitig die unausweichliche Tragik aller Erkenntnis, allen künstlerischen Schaffens aufgeworfen. Nur zwei Wege aus dieser Tragik des Seins sieht der Domprediger Magnus, der Vater von Ephraim und Jakob, nur zwei Wege, die ihm beweisen können, daß jenseits aller Sinnleere des Daseins Gewißheiten verborgen liegen: lieben, wie Gott es will, das heißt freveln, oder leiden wie Gott, den man ans Kreuz schlug und der seither nur in der Qual ohne Erlösung gefunden werden kann. Seine beiden Söhne gehen diese Wege, der eine, Jakob, liebt, frevelt und geht zugrunde, der zweite Sohn, Ephraim, ringt, indem er sich alle körperlichen Schmerzen und Greuel zufügt, dem Gekreuzigten und damit Gott ähnlich zu werden. Den Gedanken an die Verwesung und damit an die Zerstörung der Form des Leibes, die doch ein "Abbild im Ewigen" sein sollte, kann er nicht ablegen. Er findet keine Bestätigung, daß etwas Allgemeingültiges den Menschen und die Welt durchwaltet. Da sich Gott und damit die Bestätigung, daß die Menschen nicht ausgesetzt, sinnlos in einer Welt des Chaotischen existieren, nicht fanden, da die Menschen unter dem Zweifel litten, daß Christus verfault sei, errichteten sie Dome, ja erfanden jegliche Kunst, um einen Abglanz des Absoluten, einen Rettungsanker in ihrer Verzweiflung zu haben: "Sie konnten nicht glauben, sie schrien zu Gott, beteten und lagen in ihren Nächten wachend. Aber sie konnten nur zweifeln; sie bedurften eines Beweises, daß es ein Verhältnis gäbe zwischen ihnen und Gott – und als der gar nicht kam, ihnen zu beweisen, da begannen sie von sich aus in ihrer höchsten Not und Verlassenheit zu verkünden, was er beharrlich nicht wollte. . . . So mußten sie letztlich für die Notdurft eines Grabes, in dem man nicht verweste, alle Arbeit leisten"¹².

Wenn Ephraim die einzige Sicherheit vor der Verzweiflung in einem unzerstörbaren Grab findet und wenn er Jakob und seine schwesterliche Geliebte Johanna in ihrem Sarkophag als unverwesliche Marmorbilder wieder sieht und wenn er auch durch den Bau einer monumentalen Kapelle den Glauben an die Unverwestheit Christi gewinnt, so ist dies alles nicht eine Apotheose und letztlich Rechtfertigung des Christentums, sondern eine Loslösung von jeglicher persönlichen, leibhaftigen Auferstehung zugunsten der Erkenntnis und gläubigen Durchdringung im Gefühl, daß jeder Körper, daß alles Geschaffene verhaftet dem Ewigen und Abbild des Ewigen ist – ein Analogon ewiger Gesetze. "Der Gedanke, daß das Erschaffene dieser Welt schon in sich für die Fühlenden in dieser Welt die Möglichkeit der Erlösung habe,

und daß ein Kunstwerk das Abbild, gewissermaßen die einzige greifbar dargestellte Erscheinung eines Metaphysischen sei, ist nicht neu und nicht originell. Michelangelo . . . spricht in seinen Sonetten immer wieder davon, daß er Gott darstelle. Er verlangt nicht nur die Ewigkeit seiner Statuen, sondern auch die Unsterblichkeit des schönen Leibes . . . Aber auch Michelangelo proklamiert – und bei seinen elementaren Beziehungen zum Körper ist das natürlich – die Schöpfungsform dieser Welt als ein Ewiges . . . Dieses Gefühl hat alle großen Künstler, einerlei welcher Kunstmittel sie sich bedienten, beherrscht, und wir müssen so weit wie zu den Ägyptern zurückkehren, um die ersten und nachweisbaren Spuren dieses Glaubens, aufgezeichnet in Bauwerken und Statuen, aufzufinden.“¹³

Genausowenig wie Michelangelo an den ewigen Bestand seiner Statuen geglaubt hat und genausowenig wie Jahn den physischen Vorgang der Verwesung aufhalten kann – ebensowenig glaubten die Ägypter – zumindest interpretiert Harms mit Jahn sie so – an die Ewigkeit der Mumie. Die Mumie war den Ägyptern „nicht der Leib, sondern das Symbol von Leib und Seele, ebenso wie die dem Toten errichtete Weihestatue“¹⁴. In dem Glauben der Ägypter, daß die Vernichtung der Weihestatue das Ausstoßen des Verstorbenen aus dem östlichen Paradies nach sich ziehe, sieht Harms mit Jahn einen Beweis, „mit welcher Beharrlichkeit die Ägypter an die Metaphysik des Konturs glaubten. Darum konnten sie Wunderwerke errichten. Das Verlangen, das Symbol der Kunst über das Grauen des Todes zu setzen, ist nichts als ein elementar ästhetisches“¹⁵. Das Verlangen, den Dualismus von Körper und Geist zu überwinden, führt zu einer absoluten Ästhetik, die Jahn in seinem Drama *Die Krönung Richards III.*¹⁶ durch Eduard, Prinz von Wales, wie folgt formuliert: „Und stürben wir – hör doch, wir müssen sterben, jung oder alt, einmal, in irgend einem Sinn, erkaltet unser Leib und rinnt den Weg . . . Was bleibt von Liebe und von uns, wenn sie nicht ein Symbol gezeugt, das im Gebein noch mit der heißesten Gebärde zeugt, schreit, lobsingt, daß wir geliebt, bis in die Ewigkeit mit Pein und Wonne, voll Tränen und voll Seligkeit, in dem Gefühl des Sicherseins, des Einigseins, des Fortgerückt von bösen Blicken, des Tiefbegraben-seins von dieser Welt beglückt sind?“¹⁷. Ein Symbol seiner Existenz, das, verbunden mit den geglaubten, ewig gültigen Gesetzen, ein Widerspiegeln eben dieser Gesetze ist, kann sich der Mensch in aller Kunst und in seinem Grabe setzen, wenn die Form (Jahn spricht von der Kontur) als Mumie z. B. oder als Skulptur erhalten bleibt. Andernfalls fällt der Mensch dem Nichts anheim. Eduard spricht diese letzte Kon-

sequenz deutlich aus: „Es gibt nur dieses Lebensziel, reif werden für den Tod, das Nichts – oder zu schaffen für die tiefe Tat, die zum Symbol des Ich und Du wird in irgend einem Sinn, ein Abbild unseres Werts in irgend einer Übertragung“¹⁸. Ephraim Magnus baut eine Kapelle, eine Grabkammer für Bruder, Schwester und für sich, die romanischen Stilelementen verhaftet ist, an deren Wänden die Bronzeleiber von Knaben und Mädchen als Sinnbilder der ewigen Formen wachen. Nach aller Qual, nach aller Marter im Ringen um die Gewißheit einer Erlösung und einer Sinnggebung des Lebens, findet Ephraim die Lösung in der Bewahrung der Form, im Bau der Gewölbe, in der Skulptur der Leiber, die Abbild, Widerhall des Göttlichen im Menschen sind. Er hat den alten Glauben, daß Seele und „Kontur“ nicht trennbar sind, wieder entdeckt. Er wird zum Verkünder dieser alten Vorstellung im Bau der Kapelle: „Ich will sie [die Menschen] zu meinem Glauben zwingen, zum Anbeten jener Bronzeleiber. Es muß einmal kommen oder wiederkommen“¹⁹. Der Baumeister der Kapelle faßt den Gedanken Jahns in den abschließenden Sätzen des Dramas zusammen: „Er [Gott] legt nichts in uns, das er nicht als Geschaffenes wiederfordert. Ephraim hat recht, er verlangt als Wenigstes die Leiber von den Seelen, um sie in seinen Himmel zu stellen, und wer nur Fleisch hat, irgendwie, heißt verdammt“²⁰.

Dasselbe Problem und die Frage nach Leib und Seele greift Jahn in dem Mysterium *Der Tod* (Fragment) auf, das vermutlich auch 1917 entstanden ist. Der in die Geheimwissenschaft und in die Bauhüttengeheimnisse eingeweihte Baumeister weiß nur, daß die Lehre des Christentums falsch ist oder verfälscht wurde („Die Pfaffen lügen!“²¹). Dem fragenden und verzweifelnden Steinhauer deutet der Baumeister an, daß es eine geheime Zunft gäbe, die anderer Meinung als die Kirche sei. Das Fragment weist deutlich auf die Bauhütten hin, die Träger einer pythagoreischen und zahlensymbolischen Tradition waren.²² In Jahns großem Roman *Fluß ohne Ufer* tauchen dieselben Probleme tiefer reflektiert und in einen erweiterten Zusammenhang gestellt fast unverändert wieder auf.²³ Wenn in diesem Roman G. A. Horn die Leiche seines Freundes Tutein mumifiziert, so will G. A. Horn nicht nur die Verwesung aufhalten, sondern in der Erhaltung der Form, der Gestalt des Menschen, etwas von seiner Geistigkeit bewahren, die sich, nach Jahns Auffassung, auch in den Proportionen des Körpers manifestiert. Der klinische Tod ist dann nur ein Übergangsstadium, eine Katharsis des Fleisches zur statuenhaften Form, zur statischen Schönheit und (Un-)Vergänglichkeit des Kristalls.

2. Heinrich von Kleist – Die Zahlensymbolik

In dem Fragment *Heinrich von Kleist*²⁴ lehnt sich Jahn in einigen Anspielungen an Goethes *Faust* an. Von der "jämmerlichen Tragödie" wurde nur eine Szene geschrieben, in der Faust und Wagner die Venus durch Magie zwingen, damit ein Knabe gezeugt würde, "wie ihn ein jeder Weltteil nur zweie in hundert Jahren wirft" (729). Das in dieser Nacht gezeugte Genie sollte wohl in den nicht ausgeführten Szenen der Tragödie als Heinrich von Kleist geboren werden, den Jahn neben Büchner besonders hoch schätzte.

In unserem Zusammenhang interessiert uns besonders jene Stelle, in der Faust die Venus beschwört, die schließlich als Statue erscheint.²⁵ Diese Szene ähnelt in einigen Teilen der Szene "Hexenküche" in Goethes *Faust*. Fausts Beschwörung der Venus in Jahnns Fragment ist kein Spiel mit Zahlen, wie es Trunz für Goethes Hexeneinmaleins fälschlicherweise annimmt²⁶, sondern Zahlennystik und Zahlenzauberei in der ursprünglichen Bedeutung. Indem Faust in den Zahlen, die von 1 bis 7 als heilige Zahlen aufgerufen werden, die Welt aller Erscheinungen ergreift, kann er durch die magische Kraft der Zahlen Gewalt über die Welt oder einen gewissen Teilaspekt gewinnen. Die heiligen Zahlen, Symbole für Dinge dieser Welt, können, richtig manipuliert, etwas Konkretes bewirken: in dieser Szene das Erscheinen der Venus und die Zeugung eines Knaben, eines Genies! Das Aufrufen und die Kombination der Zahlen sind also nicht nur Spiele mit Worten und Klängen und nicht nur sinnentleerte magische Formeln, wie wir im folgenden zeigen werden, sie deuten vielmehr einen Teil der Weltsicht Jahnns an.

Jahn sieht in Anlehnung an alle Zahlensymbolik in der Eins den Urgrund, das Seiende, aus dem sich die Vielheit ableiten läßt.²⁷

"Das Eine ist Stein. / Stein bist du denn, / starr und kristallen, / weiß oder schwarz, / schwarz oder Glas, / Glas oder Hauch, / Das bist du auch." (732)

Gleichzeitig impliziert das Eine auch die Zweierheit, zwei Prinzipien der gleichen Urform. Jahn drückt diese Zweierheit in Bildern aus: "Weiß oder schwarz, / schwarz oder Glas, / Glas oder Hauch". Jahn sieht im Materiellen (Stein) einmal die entgegengesetzten Erscheinungsformen ("weiß oder schwarz"), zum anderen die entgegengesetzten Aggregatzustände ("fest oder flüssig"), die sich aber wieder alle im Einen gründen.²⁸

"Drei ist das Leben, / der Stein und das Weib, / der Stein und der Mann. / Der Stein und der Leib, / gespalten in zwei, / zeugend, gebärend gibt drei." (732)

Man kann diese Strophe mit dem Ballast der ganzen Forschung um den Urgrund der Trias, der Trinität und mit dem harmonikalen Hintergrund, den Kayser²⁹ wieder aufgedeckt hat, überwölben, um nur zu sagen, daß alle diese Bilder und Entwürfe nichts anderes sind als ein "unbewußter Ausdruck der Struktur unserer Seele"³⁰. Jahn zeigt einmal den Dualismus von Anorganischem (Stein) und Organischem (Leib) auf, um dann, indem er wahrscheinlich auf den platonischen Mythos vom Grund der Liebe anspielt, auf den Dualismus von Mann und Weib hinzuführen.

Jenseits dieser Deutung der oben zitierten Zeilen steht hinter diesen Versen wohl auch noch die Ansicht Jahnns, die wir bei der Betrachtung des *Pastor Ephraim Magnus* ausgeführt haben, daß der Stein als Bewahrer der Kontur, der Form des Menschen, als Stoff der künstlerischen Schöpfungen des Menschen, dem Einen zugeordnet ist ("Das Eine ist der Stein", 732). Der Stein als Form erscheint nach den interpretierenden Worten Harms (bzw. Jahnns) als das "Abbild im Ewigen"³¹.

Zahlensymbolisch im engeren Sinne läßt Jahn seinen Faust dann weitersprechen: "Fünf ist der Stern. / Der Zahlen Kern – / Rhythmus unserer Sinne, / der den Stein durchfurcht, / der den Nabel gesetzt, / unsere Hände zerfetzt, / der die Gotteshalle / erfüllt mit Schalle: / Zahl, der Musik verwandt, / alle Sphären verband. / Sieben das Allerheiligste, / dir geweiht, daß du erscheinst / und dich der Fünf vereinst. / Erbrenne denn Stern, / leuchtender Menschenleib, / steinernes Bild, / Göttin und Weib!" (732 f.)

Mit "Fünf ist der Stern. / Der Zahlen Kern –" setzt Jahn das Pentagramm oder Pentaalpha als Grundelement der Zahlen. Mit der Nennung und Beschwörung des fünfzackigen Sterns bezieht Jahn auf eine lange Tradition dieses Symbols. Die Fünf ist die Zahl der babylonischen Venus, der Ishtar, deren Symbol das Pentagramm ist. Es gibt in Baalbeck fünfeckige Venustempel aus hellenistischer Zeit. Vergeistigt wird das Pentagramm durch das Christentum in der Marienverehrung; es erscheint auch als das Sinnbild der vergeistigten Liebe zu Gott in den Pentaalpha-Rosen des Antiphoniums verschiedener gotischer Kirchen. Die harmonikale Analyse unterlegt der Zahl Fünf, der 5. Ration in der Terminologie der Harmoniker³², d. h. der Terz, das "Geschlechtsintervall"³³. Diese Analyse wird durch die Zeugnisse der Antike und der christlichen Überlieferung bestätigt.³⁴ Jahn setzt nun nicht direkt die Zahl Fünf als Sinnbild der Venus, sondern weiht die Sieben als das Allerheiligste der Venus. Indem er aber in der magischen Handlung Faust

den Wunsch aussprechen läßt, daß sich die Venus mit der Fünf vereine, weist er einmal auf das "Geschlechtssymbol" der Zahl Fünf hin, zum anderen ordnet er auf diese Weise die Fünf der Venus-Ishtar zu, wie es schon die Babylonier taten.

Die Sieben ist heute noch als magische Zahl von großer Bedeutung. Sie ist einmal in unserem Kulturkreis dem Heiligen zugeordnet, oder findet zum anderen z. B. in der siebenstufigen Tonleiter ihre Widerspiegelung, die schon die Pythagoreer der Sphärenharmonie zuordneten.

Wenn sich nun bei Jahn durch die Beschwörung des Dr. Faust die Sieben als das Allerheiligste, als die geweihte Zahl der Venus mit der Fünf, dem "Geschlechtsintervall" (der Harmoniker) vereint, entsteht der "leuchtende Menschenleib, / das steinerne Bild, / Göttin und Weib!". Damit wird die Venus in dieser magischen Anrufung als Statue geboren, die Sinnbild für die Göttin, die Frau und den Menschen ist.

Weitere zahlensymbolische Beobachtungen hat Jahn angestellt. Wenn Jahn seinen Faust behaupten läßt, daß die Fünf der Zahlen Kern sei, der Rhythmus unserer Sinne usw., so ist diese Behauptung auch vor einem biographischen Hintergrund zu sehen. Jahn glaubte, im Verhältnis 5 : 7 das Idealmaß für seine Architekturentwürfe gefunden zu haben.³⁵

Im zweiten Teil der Beschwörung gibt Faust die Begründung für sein Handeln: Das Genie, der Künstler, soll geboren werden zur Rettung der Menschheit, ein Genie, das wie jeder wahre Künstler, nach Jahn, um die Gesetzmäßigkeiten dieser Welt weiß: "... den Menschen zu frommen, / die ohne die heiligen Zahlen / ihre Gescheicke malen" (733).

Denn, so meint Jahn, nur der Künstler, der Kraft seines Genies mit dem Schöpfungsprozeß verbunden ist, kann als Schöpfer und Interpret der harmonischen Gesetze die Menschheit vor Katastrophen bewahren, in die sie eine rationale Welt, die sich nicht rückverbunden in u. a. den harmonischen Gesetzen weiß, unweigerlich führen muß. "Wir wollen sie [die Seele des Menschen] umbauen und befestigen gegen die Sturmflut rationaler Katastrophen, sie wieder einfügen in das harmonische Gebäude des Daseins."³⁶ Einige Zeilen vor diesem Zitat hatte Jahn in seinem Vortrag zur Goethefeier der Hamburger Bühne ausgeführt: "Wenn wir nicht werden wie primitive Menschen auf Südseeinseln oder in Afrika, die gewisse Handlungen unterlassen, weil denen voran ein Fluch gestellt ist, dessen Wirkung den Unbedachten tötet, wird die Zertrümmerung der europäischen Menschenverbände und ihres Wirkens im Nahen und Fernen unvermeidbar sein"³⁷.

Diese beiden Ausführungen aus Jahn's Rede im Jahre 1932 können als Auslegung der oben zitierten Verse aus der Beschwörungsformel angesehen werden. Jahn meint natürlich nicht, daß sich die europäischen Völker auf den Zivilisationsstatus afrikanischer Kulturen versetzen müssen. Der europäischen Menschheit soll, vergleichbar den gefügten Kulturformen der Naturvölker, Tabus und eine "neue Sittlichkeit"³⁸ eingepflanzt werden, um die Menschheit auf diese Weise vor der "atavistischen Neigung des Glaubens an das Recht des Stärkeren" und damit vor der Selbstzerstörung zu bewahren. Jahn hat erkannt und beharrt in dieser Erkenntnis – der selbstverzehrende Kampf seiner letzten Lebensjahre gegen die Atombombe ist ein abschließendes, unwiderlegbares Zeugnis – daß der bloß rationalistische Geist ohne jegliche Bindung in die Katastrophe führt. Die Bindung, die das selbstzerstörerische Handeln der Menschen einschränken kann, sieht Jahn in einer Rückbesinnung auf die wesentlichen Gesetzmäßigkeiten, die alles Leben durchwalten. Kündler dieser Gesetze sind heute nicht mehr die Kirchen oder Religionsgemeinschaften christlicher Wurzel, sondern nur noch die vereinzelt Dichter, Künstler, Schaffenden, die um diese Gesetze wissen: "Ich habe es oft ausgesprochen", sagt Jahn 1932, also 15 Jahre nach der Entstehung unserer Ausgangsverse, "der Künstler muß jenseits der Abgrenzungen und Moralzäune ein Verkünder des Schöpfungsprinzips sein; er muß notfalls mit Zähnen und Klauen gegen Dogmen, Gerechtigkeiten und Gefängnismauern verteidigen. Es gibt keinen Künstler, der diesen Namen verdient, der nicht gleichzeitig Harmoniker wäre. Also der Geheimlehre der ältesten und größten Tradition angehörte"³⁹.

3. Hans Heinrich – Die Frage nach der Erlösung des Menschen

Es mag an der Entstehungsgeschichte dieses Dramas liegen, dessen erste und zweite Fassung 1913/14 geschrieben und dessen endgültige Fassung aus dem Jahre 1921 nie verlegt wurde, daß es mehr Widersprüche und Ungereimtheiten aufweist, als alle anderen frühen Dramen. Das Ringen um Gott und das Selbstverständnis des Menschen in einer entgötterten und menschenfeindlichen Welt werden in diesem Drama enger als in anderen frühen Werken von einer sozialen Anklage durchsetzt. Mit dieser neben der Kernhandlung um Hans Heinrich und Anne laufenden Skizzierung der Arbeitswelt berührt Jahn ähnliche Themen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von expressionistischen

Schriftstellern aufgegriffen wurden. Das Drama ist in vielfältigen Bezügen und Berufungen noch eng mit einer christlichen Gedankenwelt verbunden; es spiegelt geradezu in seinen Widersprüchen die Loslösung Jahnns aus seiner spezifisch christlich-evangelischen Jugend. In der Problemstellung, dem Ringen um die Gewißheit einer Erlösung, steht Jahn in der lutherisch-evangelischen Tradition: Wie bekomme ich einen gnädigen Gott? Wer erlöst mich von der Urangst, der Vernichtung in der Verwesung? Mit dieser letzten Frage befindet sich Jahn schon außerhalb einer evangelischen Tradition. Die Frage nach einem gnädigen Gott, die Rechtfertigung des Menschen wurden säkularisiert zu einem existentiellen Problem.

Der Weg Hans Heinrichs, den wir nur andeuten, indem wir alle gesellschaftskritischen Bemerkungen beiseite lassen, ist der Weg des Menschen aus der Unwissenheit zu einer noch kirchlich-christlichen und daher mißverständlichen und unvollkommenen Erkenntnis von Bezügen, die Jahn in späteren Jahren als harmonikal kennzeichnet.

Ein Ausgangspunkt ist wieder das Ringen um die Heiligkeit des Leibes. Dem Wort der Genesis steht die Unbegreiflichkeit der Verwesung gegenüber: "Ich habe es früher geglaubt [daß der Gottessohn nackt durch die Welt gegangen sei] – weil doch Gott selbst unverhüllt war, denn er schuf die Menschen nackt, und es steht geschrieben, er schuf sie sich zum Bilde. – So kann man denken, wenn man an die Heiligkeit des Leibes glaubt. Wer wird zum Wurmfraß beten?" (241)⁴⁰

Den ersten Anstoß zur intuitiven Erkenntnis einer neuen Weltsicht erfährt Hans Heinrich durch die Wucht der Gewölbe, Pfeiler und die Baumasse der romanischen Kirche, die "Erweckung"⁴¹ geschieht ebenfalls in dieser Kirche durch die Gewalt der Klänge von J.S. Bachs *Pastorale ex F* (erster Satz)⁴². In der Auseinandersetzung mit seinem Widersacher Robin verteidigt Hans Heinrich seine Erkenntnis und seinen Glauben, daß er durch den "Rhythmus" der Kunst Zugang zu Gott und zum Verständnis der Welt gefunden habe. Die Gewißheit empfängt Hans Heinrich in dem Erlebnis einer Resonanz des menschlichen Herzens mit der Musik. Der Mensch steht nicht isoliert in der Welt, sondern hat teil an der "Harmonie der Schöpfung", da das Gefühl zum "Mitschwingen" angeregt werden kann und da der Verstand diese Harmonien erkennen und sie im Kunstwerk sichtbar machen kann.

Pietistisch-christliche Glaubensrelikte vermischen sich in dem Aufschrei Hans Heinrichs, da er unter der Macht der Musik zusammenbricht, mit harmonikalen Gedankengängen. Jahn läßt Hans Heinrich zum gekreuzigten Menschen werden, der im Abbrechen der Musik und

somit im Aufhören der harmonikalen Verbindung seine Verlassenheit erkennt. Hans Heinrich: "... Hörst du daneben, wie sie singen: O Lamm Gottes, unschuldig am Kreuz geschlachtet –?"⁴³ (Er stürzt nieder) Gott, wo bist du? Wo finde ich dich? Wo ist Rettung für mich? (schreit) Gott, Gott! (Die Musik bricht ab.) Warum verlässest du mich?" (268) Hans Heinrich gerät in das Räderwerk der institutionalisierten Kirche, die seit der Gotik – nach Jahnns Auffassung⁴⁴ – nichts mehr von pythagoreischen Prinzipien weiß. Diese Anklage gegen die Kirche, die Jahn erst später in seinem Aufsatz⁴⁵ genauer formuliert, klingt schon hier in den Worten Hans Heinrichs zum Priester an: "Welch ein trauriges Amt, wenn man es falsch versteht" (268).

Das Verhaftetsein Jahnns zu dieser Zeit seines Lebens an christlichen Vorstellungen zeigt sich nirgend deutlicher als in der Suche Hans Heinrichs nach anderen Wegen der Erlösung. Von der Vorstellung einer Erlösung der Seele hat er sich schon befreit, er drängt jetzt "nach Befreiung des schweren Leibes, der kaum weiß, der sich nur in einem leisen Rhythmus, in einer bängigen Linie zum Ewigen hinüberseht" (286 f.). So erwägt Hans Heinrich den Gedanken, in einem Sohne der beiden Zwillingsgeschwister Anne und Hans Heinrich, "in dessen fernem Leben" (287) eine Erlösung zu finden. Nach vergeblichen Versuchen der Befreiung verkündet Hans Heinrich: "Nun ist mir eine Erlösung eingefallen" (288). Er erzählt Anne von einem Traum, der ihm Ägypten als Land der Geschwisterliebe gezeigt hat. Ägypten wird ihm zum Symbol einer harmonischen Einheit von Schöpfung und Mensch. Hans Heinrich wählt den Weg in den gemeinsamen, freien Tod mit Anne, indem er sich einem Gott anvertraut, den er in den Baurhythmen der Kirche und in der Musik erkannt hat. Der Ausgang des Dramas läßt auch in einer kurzgefaßten Analyse Fragen offen, die aus dem Text nicht schlüssig beantwortet werden können.

4. Des Buches erstes und letztes Blatt. Der Prolog – Das Kunstprogramm Ugrinos im Gespräch

Dieses Fragment trägt in der Erstveröffentlichung den Untertitel "Drama in einem Prolog und zwei Teilen"⁴⁶. Von diesen angekündigten Teilen wurde nur der Prolog veröffentlicht, der einmal die Kunstanschauung und die Diskussion über diese in der kleinen Gruppe der Menschen, die Ugrino⁴⁷ errichten wollten, widerspiegelt und der zum zweiten die dominierende Rolle des Dichters Hans (Jahn) kenn-

zeichnet. Das Fragment ist ein Selbstbekenntnis Jahnns und gleichzeitig Ausgangspunkt für Kunstdiskussionen in Ugrino.

Der Prolog zieht eine erste Bilanz und gibt den Stand der Kunsttheorie Jahnns um das Jahr 1920 wieder.

Hans, der Dichter des Prologs, der hier ohne weiteres mit Jahnns gleichzusetzen ist, entkräftet in langen Monologen die Entgegnungen seiner "vielbegabten Freunde" (671) und vor allem die Peters, daß der Leib verweise, daß das Abbild des Leibes in Marmor zerstört werden könne, daß man Marlowes Werke verbrennen, Michelangelos Statuen in Stücke schlagen und die Kirche von Benevent zerschießen⁴⁸ könne. Jahnns muß dieser selbstverständlichen, aber vordergründigen Interpretation seiner eigenen Werke und der Kunsttheorie Ugrinos entgegenreten; er muß alle Kunst und die Werke der sogenannten Genies "im Ewigen" verankern, um nicht dem Argument der Sinnlosigkeit alles Lebens und Schaffens Nahrung zu geben. Denn was nützt dem um den Bestand seiner Seele oder seines Ichs Ringenden die vage Vermutung, daß sein Werk im günstigen Fall 10 000 Jahre überdauert? – Die Rechtfertigungsrede von Hans (Jahnns) setzt die schon in den besprochenen Dramen genannte Tatsache als unbezweifelbar voraus: "Und – es ist nun einmal so, daß wir in dieser Welt aus Masse und Rhythmus das Element der Zeit gebrauchen, um anderen von den zeitlosen Offenbarungen unserer Idee mitzuteilen" (684). Wir können diesen Satz umsetzen und sagen: Materie und Rhythmus (im spezifisch Jahnnschen Sinne) sind Grundelemente des Seins. Wenn der Rhythmus der von Künstlerhänden gestalteten Materie übereinstimmt mit dem immanenten Rhythmus, der gleichzeitig alle Welt beherrscht, so ist nicht nur ein vollgültiges Kunstwerk entstanden, sondern der Mensch erkennt darin dann auch einen Abglanz des Ewigen. Der Künstler und Auserwählte hat die Funktion des Priesters. Er steht nach Jahnns in einer langen Tradition der "Auserwählten", die von jeher um Gott besser wußten als die Kirchen. Der Mensch ist nach den Vorstellungen von Hans (Jahnns) nicht Beherrscher der Tiere und der Natur, sondern Teil der harmonikalen Ordnung, die die Welt durchdringt: "Was wollen wir, und was ist unser Wille? Das Bewußtwerden unserer Erkenntnisse gründen wir in Gott und im Gefühl der Maße. Ihn aber können wir nur finden in seinen Ebenbildern ... Wir aber können nur eines wollen, eines leben, gleichwerden jenem höchsten Maß, dem Abbild unserer Seele aus einer andern Welt!" (698 f.)

Sammelplatz und Wirkungsstelle für Genies, die Ähnliches erkannt haben, soll Ugrino werden: "Ich werde die finden, die seltsamen Blutes

geboren sind, in denen die Elemente ihrer Bestimmung wach und reif sind. Jene, die die Sterne aufgaben, weil sie um ein Ziel betrogen, weil sie eine Schwere aussogen, die allein verstehen kann. Die begriffen, daß ihr Gott, der greifbar nahe Gott, sich und den seinen das Gefühl der Maße und Rhythmus der Gebärde ließ" (702 f.). Das Genie als Künstler und Interpret harmonikaler Formgesetzmäßigkeiten, als Deuter und Verkünder der Welt und dessen, "was sie im Innersten zusammenhält", hat priesterliche Ämter übernommen – so wenigstens in der Utopie von Ugrino. Das Problem jedoch der Gewißheit einer Erlösung im christlichen Sinne oder die Frage, die Jahnns im Anschluß an das Gilgamesch-Epos im *Perrudja* nach der Ordnung der Unterwelt, also auch nach der Bestimmung des Menschen, stellen wird, kann nicht gelöst werden. Wohl erkennt das "Genie" Grundgesetze der Welt, wohl kann es Tabus errichten und die Schranken einer "falschen" Sittlichkeit einreißen, doch die uralte Frage der Menschheit, was nach dem Tode sei, nicht vollgültig im Sinne eines "christlichen" Glaubenssatzes oder einer Gewißheit beantworten. Diese Feststellung umreißt den Stand der dichterischen Erkenntnis und Verkündigung in Jahnns Werken bis zum Jahre 1920/21. Insofern ist das Werk Jahnns schon in seinen Anfängen "Schöpfungsklage".

(Teil II in *LWU* VII, 4)

München

Rüdiger Wagner

in: *LWU* VII (1974) 164-179
210-238

- 1 Vgl. Hans Richters "Kurzer Bericht über Ugrino-Mitgliederzusammenkunft am 25.1.1933, Hirschpark, Blankenese". (Unveröffentlichtes Manuskript im Nachlaß in der SUB Hamburg) Eine Schreibmaschinenkopie mit J abgezeichnet.
- Rüdiger Wagner, "Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn", *Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung*, H. 4 (Stuttgart, 1970).
- Rüdiger Wagner, "Versuch über den geistesgeschichtlichen und weltanschaulichen Hintergrund der Werke Hans Henny Jahnn", *Text + Kritik* 2/3 (1970), 56–69.
- Rüdiger Wagner, "Hans Henny Jahnn's Roman 'Fluß ohne Ufer' – Summa Harmonica", *Antaios* 11 (1969), 66–84.
- 2 Gesamtausgabe: Hans Henny Jahnn, *Dramen*, Bd. 1 u. 2, Frankfurt a. M., 1963 u. 1965.
- 3 Vgl. Oskar Loerke, "Hans Henny Jahnn", *Die Weltbühne* 25 (1921), 680. Neudruck: *Reden und kleinere Aufsätze von Oskar Loerke* (Wiesbaden, 1956), S. 7 ff.
- 4 Julius Bab, "Unterwelt", *Die Weltbühne* 24 (1921), 650 und 653.
- 5 Julius Bab, "Hans Henny Jahnn", *Die Weltbühne* 24 (1921), 653.
- 6 Julius Bab, "Hans Henny Jahnn", S. 653.
- 7 Julius Bab, "Hans Henny Jahnn", S. 653.
- 8 Julius Bab, "Hans Henny Jahnn", S. 653.
- 9 Hans Henny Jahnn, "Oskar Loerke bereitet mir den Weg", *Text + Kritik* 2/3 (1. Auflage, o. J.), 2.
- 10 Hier liegt zwar ein Widerspruch vor: Im Glaubensbekenntnis sprechen die Christen von der Auferstehung des Fleisches. Eine breite theologische Exegese und eine weite Vulgärförmigkeit hielten und halten den Körper für verweslich, die Seele jedoch für unsterblich.
- 11 Gottlieb Harms, "Hans Henny Jahnn. Pastor Ephraim Magnus", in: Gottlieb Harms u. F. Jürgensen (Hgg.), *Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino*, H. 3 (Klecken, 1922), S. 11. Mit aller Wahrscheinlichkeit schrieb Jahnn diesen Aufsatz selbst oder überarbeitete einen Artikel seines Freundes Harms stark.
- 12 Hans Henny Jahnn, "Pastor Ephraim Magnus", wieder abgedruckt in: Hans Henny Jahnn, *Dramen* 1, (Frankfurt/M., 1963), S. 96.
- 13 Gottlieb Harms, "Hans Henny Jahnn. Pastor Ephraim Magnus", S. 45.
- 14 Gottlieb Harms, "Hans Henny Jahnn. Pastor Ephraim Magnus", S. 45f. Im *Fluß ohne Ufer* wird dieser Gedanke der Mumifizierung und Statuenbildung erneut durchgespielt. Die Akzente sind etwas verschoben, das Ziel jedoch, die Form des Körpers zu bewahren, ist das gleiche. Vgl. Hans Henny Jahnn, *Die Niederschrift des Gustav Anus Horn*, Bd. II, (Frankfurt/M., 1959), S. 493.
- 15 Gottlieb Harms, "Hans Henny Jahnn. Pastor Ephraim Magnus", S. 46.
- 16 Hamburg, 1921.
- 17 Hans Henny Jahnn, *Die Krönung Richards III.* (Hamburg, 1921), S. 26ff. Neudruck in: *Deutsches Theater des Expressionismus* (München, o. J.), S. 423.
- 18 Hans Henny Jahnn, *Die Krönung Richards III.*, S. 265. Neudruck, S. 424.
- 19 Hans Henny Jahnn, "Pastor Ephraim Magnus", S. 210.
- 20 Hans Henny Jahnn, "Pastor Ephraim Magnus", S. 213.
- 21 Hans Henny Jahnn, "Der Tod. Zweites Mysterium", *Dramen* 1, S. 723.
- 22 Vgl. H. R. Hahnloser (Hg.), *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs*, Wien, 1935.
- 23 Rüdiger Wagner, *Antaios* 11 (1969), 66–84.
- 24 In: *Dramen* 1, S. 725 ff. Geschrieben wohl vor dem 23.8.1917. Vgl. Anm. S. 762. Erstdruck: C. Einstein u. P. Westheim (Hgg.), *Europa-Almanach*, Potsdam, o. J. [1925]
- 25 Faust sagt zur Venus: "Die Hand ist dir gebannt. Auf edle Vorbilder beruht du dich, auf einen Giorgione oder wie er heiße, und auf die Sitte und Zucht". *Dramen* 1, S. 733.
- 26 Erich Trunz in *Goethes Werke*, Bd. 3 (Hamburg, 1960), S. 524. (Hamburger Goethe-Ausgabe) Und: Reinhard Buchwald, *Führer durch Goethes Faustdichtung* (Stuttgart, 1955), S. 86.
- 27 Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* I, 5 und auch: Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik* (Zürich, 1950), S. 243 f.
- 28 Auf die philosophische und harmonikale Spekulation über das Eine hier näher einzugehen, würde zu weit führen. Über die harmonikale Seite dieses Aspektes informiert Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, §§ 25, 50, 55.
- 29 Vgl. Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, § 30 und Hans Kayser, *Vom Klang der Welt* (Zürich u. Leipzig, 1937), S. 166 f. und 174.
- 30 Hans Kayser, *Vom Klang der Welt*, S. 174.
- 31 Gottlieb Harms, "Hans Henny Jahnn. Pastor Ephraim Magnus", S. 44.
- 32 Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, S. 245. Auf die Lehre von der Harmonik, wie sie Hans Kayser neu konstituierte und wie sie heute als Universitätsfach von Rudolf Haase an der Universität Wien vertreten wird, können wir in diesem Zusammenhang nicht eingehen. Wir verweisen auf die Bibliographie von Rudolf Haase, *Kaysers Harmonik in der Literatur der Jahre 1950–1964*, Düsseldorf, 1967 und Rudolf Haase, *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*, Wien, 1969. Zum Problembereich: Jahnn und die Harmonik vgl. die Veröffentlichungen von Rüdiger Wagner, Anm. 1.
- 33 Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, S. 245.
- 34 Adolf Zeising, "Das Pentagramm", *Deutsche Vierteljahresschrift* 1 (1868), 173 ff.
- 35 Hans Henny Jahnn, "Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst", *Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino*, H. 2, Klecken, 1921.
- 36 Hans Henny Jahnn, "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit", Vortrag zur Goethefeier der Hamburger Bühne (1932), in: Hans Henny Jahnn, *Über den Anlaß* (Frankfurt/M., 1964), S. 107.
- 37 Hans Henny Jahnn, "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit", S. 106.
- 38 Hans Henny Jahnn, "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit", S. 106.
- 39 Hans Henny Jahnn, "Aufgabe des Dichters in dieser Zeit", S. 95.
- 40 Hans Henny Jahnn, "Hans Heinrich. Tragödie", *Dramen* 1, S. 217 ff.
- 41 Jahnn gebraucht diesen pietistisch-evangelischen Terminus. Hans Heinrich sagt: "... und nun bin ich erweckt zu besserem Erkennen ...", *Dramen* 1, S. 265.
- 42 Schmidt-Henkel meint zu dieser Stelle, daß die Musikeinschübe in die Dramen nicht als "gegenseitige Erhellung" zu würdigen seien, "sondern als Ausdrucksmittel, sofern die subjektive Erregung des Dichters und die seiner Figur sich treffen, von der Anrufung im dargelegten Sinne bis zur Untermalung". Gerhard Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung*, (Bad Homburg v. d. H. u. Berlin u. Zürich, 1967), S. 224. Wenn man die Erkenntnis Jahnn's, daß durch die Musik großer Meister (Jahnn hat fast immer Scheidt, Lübeck, Buxtehude, J. S. Bach u. a. im Blick) die "Schöpfungsgesänge", die "Harmonie der Welten" am unmittelbarsten ausgedrückt werden, außer acht läßt, kann die Interpretation am Wesentlichen vorbeigehen. Günther Ramin, "Das Pastorale in F-Dur" findet sich als Notenbeispiel im Anhang des Berichtes über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg in Sa. vom 2. bis 7.10.1927, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel, 1928. In diesem Bericht veröffentlichte Jahnn auch seinen Aufsatz "Monographie der Rohrflöte".
- 43 Es handelt sich wahrscheinlich um die erste Erwähnung dieses Kirchenliedes in Jahnn's Werken, das Jahnn, wie die Komposition in Hans Henny Jahnn's *Perrudja* (Frankfurt/M., 1958), S. 599, zeigt, in der Fassung von Samuel Scheidt kannte. Die Anfangsworte dieses Kirchenliedes durchziehen den *Perrudja* als Nebenleitmotiv. Vgl. Rüdiger Wagner, *Hans Henny Jahnn's Roman Perrudja – Sprache und Stil*,

München, Phil. Diss.; 1965.

- 44 Vgl. Hans Henny Jahnn, "Spätgotische Umkehr", *Der Kreis* 4 (1927), 305 ff.
45 Vgl. Hans Henny Jahnn, "Spätgotische Umkehr", S. 305 ff.
46 In: *Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino*, H. 3, 1921. Vermutlich um 1920 entstanden.
Neudruck: *Dramen I*, S. 671 ff.
47 Ugrino ist Jahnn's "literarische" Utopie, die er nach 1920 in der Heide bei Harburg in die Tat umsetzen wollte. Es bestehen Baupläne für Basiliken, Grabstätten, Künstlerwohnungen.
48 Jahnn meint wohl den romanischen Dom von Benevent in Campanien, der 1943 durch Bomben zerstört wurde!

ZUR DISKUSSION

Tendenzen und Charakteristika der amerikanischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg

Die folgenden Ausführungen verstehen sich als gedrangter und in vielen Punkten generalisierender Überblick. Mit seinem synoptischen Anspruch zielt der vorliegende Beitrag ganz bewußt darauf ab, lediglich die entscheidenden Veränderungen und großen Entwicklungslinien herauszustellen. Zu diesem Zweck abstrahiert er von einer Vielzahl an Erkenntnissen, die im Laufe langjähriger und eingehender Beschäftigung mit der modernen amerikanischen Literatur gewonnen wurden. Bei einem derartigen Abstraktionsgrad muß natürlich hingenommen werden, daß sich wohl zahlreiche konkrete Beispiele anführen lassen, die nur schwerlich oder garnicht in das entworfenen Gesamtbild eingeordnet werden können. So vie die Berechtigung dieser Gegenbeispiele unbestritten bleiben soll, so vermögen diese dennoch nicht, die Gültigkeit der verallgemeinernden Aussage in Frage zu stellen. Literatur ist ein viel zu differenziertes und auch lebendiges Ausdrucksmedium des Menschen, als daß sie in Kategorien zu pressen wäre, unter die sich sämtliche literarischen Zeugnisse subsumieren ließen. Zudem liegt dem hier gebotenen Überblick eine bestimmte methodische Absicht zugrunde: Er will ein Bezugssystem für die detaillierte Literaturanalyse geben, so daß die Einordnung einer punktuellen Erkenntnis in einen übergreifenden Verständniszusammenhang möglich wird. Umgekehrt liefert die literarische Detailbetrachtung jene Voraussetzungen, ohne die kein Überblick gewonnen werden kann. Wenn die Literaturdidaktik es als eine ihrer wesentlichen Aufgaben ansieht, aus der Fülle des Materials paradigmatische Beispiele auszuwählen, so möchte dieser Beitrag versuchen, ein Gitternetz für die Auswahl zur Verfügung zu stellen. In diesem Sinne bilden der hier aufgezeigte Überblick und die im Beiheft enthaltene Untersuchung "Randall Jarrell, 'The Death of the Ball Turret Gunner'" * eine wechselseitige Ergänzung.

* Paul G. Buchloh, "Randall Jarrell, 'The Death of the Ball Turret Gunner'", in: Hans Hunfeld/Gottfried Schröder (Hgg.), *Aspekte und Aufgaben der Literaturdidaktik in Hochschule und Schule* (Kiel, 1974), S. 41-56. (IPTS-Schriften Nr. 5 / Beiheft zur LWU VII, 3)

- 23 Hervorhebung von mir.
- 24 Vgl. dazu Fritz Wölken, Nachwort zur deutschen Ausgabe *Jahrmarkt der Eitelkeit* (Hamburg, 1957), S. 499.
- 25 Aldous Huxley hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, daß die Katharsis, die von einem solchen "ganzen" Geschehen ausgehe, viel nachhaltiger sei als die, welche von "chemisch reiner" Dichtung ausgehe. (Aldous Huxley, "Tragedy and the Whole Truth", in: *The Collected Works*, Bd. 43 [London, 1957], S. 311.)
- 26 Vgl. John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (London/New York, repr. 1964), S. 89ff.
- 27 Das läßt der ursprüngliche Arbeitstitel noch recht deutlich erkennen ("Pen and Pencil Sketches of English Society"), der eine ähnliche Anlage signalisiert wie Thackerays *The Book of Snobs*.
- 28 Erwin Laaths (Hg.), *Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke*, Bd. 2 (München, o. J.), S. 825–831.
- 29 *Vanity Fair* I, S. IV. Vgl. dazu H. A. Talon, *Two Essays on Thackeray* (Dijon, o. J.), S. 71.
- 30 Erwin Laaths, *Kleist: Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 830f.
- 31 Dieses Kapitel verfolgt lediglich einen, allerdings wichtigen Aspekt der Gesamtstruktur und versucht, ihn in seiner zeichenhaften Bedeutung zu erfassen.
- 32 Vgl. Kathleen Tillotson, *Novels*, S. 240ff. und Fritz Wölken, "Nachwort", S. 492.
- 33 Fritz Wölken, "Nachwort", S. 492.
- 34 Daß dieses Muster wesentliche Elemente der Erzählkunst Thackerays wie z. B. Raffung oder Aussetzung einzelner notwendiger Erklärungen außer acht lassen muß und nur zur Demonstration eines wichtigen Aspekts dienen kann, braucht nicht eigens betont zu werden. Auch die parodistische Verwendung solcher Muster bei Sterne sollte nicht abschrecken. (Vgl. z. B. Laurence Sterne, *Tristram Shandy* [London, 1965], S. 347.)

Archaische, pythagoreische und harmonikale Grundzüge in den Jugenddramen Hans Henny Jahns

(Teil II)

5. Die Krönung Richards III. – Die Tragödie des Bösen

Kehren wir mit der Untersuchung der Tragödie, die zwischen 1916 und 1920 entstanden ist, aber erst 1921 veröffentlicht wurde, zum Ausgangspunkt unseres ersten Dramenkreises zurück, zum *Pastor Ephraim Magnus*. Die Spannung zwischen Leben und Tod, Kunst und Leben, Schönheit und Häßlichkeit, Auserwähltheit und Verworfenheit, Qual und Freude bricht in diesem Drama ebenso unmittelbar auf wie in Jahns erstem veröffentlichten Werk.

Dem christlichen Glaubenssatz der Erlösung – und damit schließen wir eng an die letzten Ausführungen zum "Prolog" an, um sie relativierend in ihrer ganzen Problematik aufzuzeigen – stellt Jahns mit Harms in der Interpretation des *Pastor Ephraim Magnus* die Gewißheit der jungen Herzöge aus Richard III. gegenüber: die Gewißheit, daß im Symbol der Kunst und in der Liebe das Grauen vor dem Tod überwunden werde.

Alle Knaben dieser Tragödie, die beiden Herzöge und der junge Euryalus, haben in ihrer Reinheit, in der Schönheit ihrer Gestalt, ähnlich den Marmorstatuen Michelangelos, am Göttlichen teil. Mit Recht nennt Harms derartige Setzungen eine "absolute Ästhetik"¹. Elisabeth sieht in der Schönheit des Knaben Euryalus, den sie begehrt, einen Abglanz ewiger Rhythmen: "Wie herrlich dumpf und dunkel muß es in dir sein, wo Blut den Umkreis hält mit warmen Schlägen, die den Rhythmus von den Sternen nahmen"². Richard hingegen weiß sich als gnadenlos Häßlicher verdammt, erkennt sich als "Schauplatz von Handlungen", als ein Werkzeug ohne Sinn, als Verworfener, der zum Bösen bestimmt ist. Der König ist verdammt, im Ablauf der Geschehnisse den

negativen, verbrecherischen Part zu spielen, er weiß, daß auch sein Schicksal in all seinen Abläufen in bestimmten Gesetzmäßigkeiten verankert ist. "Die Sterne wissen es, die Sterne! Oh hätte ich nie, niemals das himmlische Gewölbe glänzen sehn!" (285)³

Richard, die Marionettenfigur, der Verworfene, erkennt in der letzten Szene, daß er nicht in jener Gewißheit der beiden jungen Herzöge aufgehoben ist. Für ihn gibt es nicht die Sicherheit in der Kunst, in der Form, das Grauen des Todes zu überwinden. Den Orgelbauer Richard Heussler aus Deutschland muß Richard wegschicken, denn dieser ist Träger und Verkünder einer geordneten Schöpfung, die die Gegensätze der Welt durch die Kunst auflöst und die Gewißheit "einer absoluten Ästhetik" vermittelt, aus der sich Richard ausgeschlossen fühlen muß.

Die Widersprüchlichkeit des Dramas und der Gestalt Richards III. löst sich nicht auf. Denn welche Instanz verstieß Richard in seine Verworfenheit der Häßlichkeit, und welche Instanz teilte den jungen Herzögen das vergleichbar milde Los, in ihrem Tode eine Gewißheit ewigen Bestandes zu finden, zu?

6. *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* – Die Abkehr von einer rationalistischen Welt

Klarer und breiter, trotz Widersprüchen und Gegensätzlichkeiten, entsteht in diesem Drama aus dem Jahre 1920/21 ein Teil einer Welt, die in der "Utopie" Ugrino Wirklichkeit hätte werden sollen. Zwei Welten begegnen sich in diesem Drama und bedingen die dramatische Spannung, den verzweiflungsvollen Ausgang: Die rationalistische, entgöttlichte Zivilisation steht einer untergegangenen, in einzelnen Werken der "Genies" aber weiterlebenden und neuzubegründenden Welt einer allesumfassenden Kultur gegenüber.

Das Hauptgeschehen des Dramas vollzieht sich in den Bergen, wo sich der Arzt Menke, weit abgeschieden vom platten Leben des Flachlandes, mit den Seinen verschanzt hat. Der räumlichen Absonderung entspricht die Loslösung von allen zivilisatorischen Erkenntnissen und traditionellen Banden. Die beiden Welten, die rationalistische und die harmonische bzw. pythagoreische (um diese beiden Termini Jahnn's als Andeutung des ganzen Problemkreises zu gebrauchen), die Welt des Flachlandes und die der Berge (um auf die symbolische Bedeutung hinzuweisen), begegnen sich in der Person des Chirurgen Dr. Müller und der des Professors für Chirurgie Menke, der oft das Sprachrohr

Jahnn'scher Ideen ist: "An der Degeneration, dem Willen zur Zivilisation, die im Gegensatz zur Kunst und zum Magischen auf jeder Stufe unvollkommen sein muß, scheitert die Schönheit dieser Welt" (310)⁴. Auf diese Bemerkung Menkes entgegnet Müller: "Die Degeneration ist ein Faktor, den wir zu berücksichtigen haben. Wir setzen ihm den Willen zur Regeneration entgegen; die Wissenschaft bemüht sich, die trefflichsten Methoden zur Hilfe auf diesem Wege auszuarbeiten". Hierauf entgegnet Menke, womit er seine Grundhaltung klar ausspricht: "Und diese fundamentale Lüge glauben Sie?" Menke bezieht, wie auch Jahnn, um darauf mit aller Deutlichkeit hinzuweisen, im folgenden keine antiwissenschaftliche und antirationale Haltung. Er wendet sich vielmehr gegen eine rationalistische und, wie sich Jahnn ausdrückt, haptifizierte Wissenschaft und Zivilisation. "Wahrlich, die Wissenschaft wäre gut, bliebe sie nur eine Angelegenheit des guten Geistes; aber es ist die böse Lust des Schändens und Störens in ihr, die verpestete Luft des gewissenlosen Europa. Pflanzen, Tiere, Menschen werden in ihrem Namen Verschnittene, Zerstückte, Mißhandelte ... Was für tolle Barbaren sind wir!" Kurz unterbrochen, fährt Menke fort: "Um ein unbegreifliches Nützlichkeitsprinzip aufrechtzuerhalten, unterwirft man Mensch, Tier und Landschaft unter dem Himmel einem Joch, das ohne Aussicht furchtbar ist" (311).

Menke hat die Schöpfung als eine Einheit erkannt, die der Mensch, in dem Drama *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* der Chirurg Menke, zerstört, indem er den Tod aufzuhalten versucht. Auch Menke und seine Frau haben sich gegen das Schöpfungsprinzip, daß das Geborenwerden auch den Tod impliziert, vergangen: Menke hat seine Frau bei der Geburt ihres Sohnes durch die Kunst der Chirurgie gerettet. Aus dieser Versündigung gegen das von Jahnn intendierte Schöpfungsprinzip entsteht der Konflikt, die "tragische" Situation. Da Jahnn in diesem Drama den Konflikt auf der Basis eines dem heutigen Weltbild entgegengesetzten entstehen läßt, hat Jahnn sich völlig aus der Tradition des abendländischen Theaters gelöst, denn bis hin zum Jahre 1922 versuchte kein Dichter, ein völlig neues Weltbild, gleichsam die Negation des alten Weltbildes, als Kristallisationskern für einen "tragischen" unausweichlichen Konflikt zu etablieren.

Da wir Menschen des 20. Jahrhunderts uns der rational-kausalen Heilkunst befleißigen, Geburt uns kaum noch Zuwachs und der Tod kaum noch Ausfall an Leben bedeuten, gelten uns im Bereich der rationalen Kausalität alle Ursachen und Wirkungen einander qualitativ gleich. In eben dem Grad, in dem die Qualitätsunterschiede der Men-

schen verblassen, das heißt, in welchem sie sich dem vom autonomen Geist erzeugten rationalen Weltbild anpassen, wird für sie auch die rationale Medizin anwendbar und schwindet das Wissen um den Eingriff des Überzeitlichen ins Zeitliche. Der Mensch hat eine wesentliche Komponente seines Menschseins verloren. – Auf dieser Ebene der Erkenntnis scheint Menke angelangt zu sein, als er den Tod voll Sinn betrachtet, unser "Pluschwerk" der Medizin aber als vollen "Unsinn" ansieht. In einem hymnisch gesteigerten Ausbruch sieht Menke den Menschen, lebend oder tot, umfaßt von gewaltigen Steinquadern, berauscht von donnernden Orgeln und Posaunen, umspielt vom bunten Licht als geborgenen Teil im großen Strom der Schöpfung: "Ich bin, ich bin, mich umschlingt ein Geist, der Geist des Steins, der ein Geist Gottes ist, ohne Gelehrsamkeit, ohne Weisheit, ohne Tröstung und doch voll Trost und Pein" (315).

Die Konsequenz aus dem neuen antirationalen Weltbild wurde in diesem Drama am strengsten gezogen.

In der Schlußszene prallen die beiden gegensätzlichen Betrachtungsweisen von Leben und Welt aufeinander. Als sich dem Vater Ulrichs, dem Staatsanwalt, der nicht nur die Staats- und Vaterfigur schlechthin ist⁵, sondern vielmehr der Vertreter der rationalistischen Welt, die für den Staatsanwalt unbegreiflichen Ungeheuerlichkeiten der tragischen, doch mit bürgerlichen Maßstäben nicht zu messenden reinen Liebe eröffnen, beschuldigt er Menke der Anormalität. Menke bekennt: "Ihr Sohn hat meinen Sohn geliebt, mein Sohn hat mein Weib geliebt, die eigene Mutter und dazu den Knaben. Ich habe Weib und Sohn und Freund geliebt. Und Vater, Sohn und Freund vereinten sich in einem Weib" (430). Daß hinter diesen, für bürgerliche Ohren unglaublichen Verirrungen das Ringen um die Existenz des Menschen, um die Unbegreiflichkeit der Gespaltenheit steht, kann der Staatsanwalt, der Bürger der rationalistischen Welt nicht verstehen.

7. Der gestohlene Gott – Die Frage nach der Identität

1924 wurde die Tragödie veröffentlicht.⁶ Sie vereint in sich verschiedene zeitgenössische Motivzüge: Die Exposition erinnert an das Heimkehrerdrama⁷. Expressionistisches Aufbegehren klingt im Kampf der Kinder gegen die Eltern und die Obrigkeit an. Dom, Orgel und Gruft beschützen die Todeshochzeit der Halbgewister im steinernen Sarg. Hinter dieser Motivkompilation spielt sich das Ringen um eine

absolut gesetzte Liebesauffassung ab, die zwangsläufig an der anders gearteten öffentlichen Sittlichkeit scheitern muß. Zwei mögliche Lebensanschauungen begegnen sich, von denen die eine etabliert, die andere nur in den absolut setzenden jungen Menschen gelebt und in ihrer Tragik erduldet wird.

Wir verfolgen, wie die Liebesverbindung dreier Menschen entsteht: Leonhards Freund ist Leander. Beide sind Halbbrüder, wie sich im Verlauf der Tragödie herausstellt, wurden beide fast zur gleichen Zeit geboren. Wendelin, beider Jünglinge Halbschwester, wird von Leonhard geliebt, der wiederum sein Ebenbild Leander mit Wendelin zusammenbringt, um durch seinen geliebten Freund mit Wendelin vereint zu sein. Das Streben, zu dieser Liebestritinität und -einheit zu gelangen, wird zum Teil durch den Umstand verwirrt, daß Wendelin kaum die beiden Freunde unterscheiden kann. Um die Liebe zwischen den Halbbrüdern und der Halbschwester zu rechtfertigen, die nie ein Problem des Inzests ist, sondern, ähnlich wie im platonischen Mythos, die Rückkehr zur Ungespaltenheit andeutet, zitiert Jahn Sitten der Herrschergeschlechter in Afrika (465), in Ägypten und die Geschwisterliche des Mausolos (499). Um die absolute Liebe, die den Tod überwindet, zu verherrlichen, berufen sich die Liebenden auf Hero und Leander, auf Engidu, den Freund Gilgameschs (474).⁸ Die Verbindung der Liebenden wird durch Urbilder und Vorbilder gegen Angriffe der modernen Sittenverfassung abgesichert und gleichzeitig in ihrer Ungewöhnlichkeit aus dem Alltäglichen ins "Ewige", Göttergleiche gehoben. "Sie sind beide makellos wie aus dem verschollenen Paradies. Fürchten Sie sich nicht. Bruder und Schwester sind nicht durch Gott voneinander getrennt." (482 f.) Und: "Die alten Götter erstanden an der Liebe zwischen Bruder und Schwester ... Die frühen Menschen wußten es noch und hatten deshalb ein besseres Gesetz" (499). Als es offenbar wird, daß Wendelin von ihrem Halbbruder Leander schwanger geworden ist, wird der Konflikt der beiden Welten, die des Vaters und der öffentlichen Moral und die der Kinder zum tödlichen Ausgang vorangetrieben. Leonhard weiß, daß in der modernen Welt die "Norm Ägyptens" (533) nicht mehr gilt. Leander und Wendelin finden im Steinsarg Ruhe vor der Welt, die ihrer Norm nachstellt. Diese geschwisterliche Hochzeit im Steinsarg mit all ihren Begleiterscheinungen kann man – im Theater angedeutet – als monströs bezeichnen, als wiedererweckte mythische Hochzeit gehorcht die Szene jedoch anderen Gesetzen.

Totenkammer, Brautgemach, Geburtsraum und Grab scheinen, u. a.

auch nach Schwabe⁹, einen gemeinsamen mythischen Nenner zu haben. Sieht man diesen – hier nur angedeuteten Hintergrund –, so rechtfertigt er noch nicht das gesamte Werk, macht aber einen Angelpunkt des gesamten Schaffens Jahnns verständlich. Der Steinsarg und die geschwisterliche Hochzeit sind nur augenscheinliche Absurdität, nicht aber Ausdruck einer wie auch immer gearteten Perversion, sondern Aufruf uralter Mythen. Die archetypische Anschauung des Gesamtkomplexes und seine Ausdeutung als Wunschvorstellung der Rückkehr in den Uterus sind nicht zwangsläufig psychoanalytisch zu interpretieren. Der Sarg, insbesondere das Steingrab, im ganzen Werk Jahnns vom *Pastor Ephraim Magnus* bis hin zur *Nacht aus Blei*, symbolisiert zum einen die Rückkehr in den bewahrenden, umschließenden, schützenden Uterus (*mundi*), vergleichbar den Mythen der Ägypter von Osiris bis hin zum Totenkult auf dem Elysium Campus (Aliseamps) in Arles, zum anderen gewährleistet das feste Grab (wie im *Fluß ohne Ufer*) das Ausscheiden des Menschen für eine gemessene Zeit aus dem Kreislauf der Schöpfung.

Leonhard bleibt nach der hochzeitlichen Bestattung als Grabwächter, der in den Steinsarg einen seiner Hoden legt, um die Liebes-Trias in und außerhalb der Zeit bestehen zu lassen, für kurze Zeit in der Welt. "Ich habe meine Lust mit euch geteilt, zerschnitten mein Ich in zwei Hälften." (537) Diese rituelle Handlung wird so ernst genommen, daß die Identität der beiden Halbbrüder schwimmt. Leonhard schwört: "Ich schwöre denn bei seinem Leib, bei meinem Leib, bei meinem Los, bei seinem Los, bei seiner Geliebten, bei meiner Geliebten, bei seinem Leichnam, bei meinem Leichnam, bei seiner Lust, bei meiner Lust: Leander starb und Wendelin" (543). Im letzten Teil der Handlung ist dann für die Umwelt der Personentausch vollzogen, Leander ist zu Leonhard geworden.

Offensichtlich sind die Ähnlichkeit mit dem archaischen Mythos der Dioskuren und die Verwandtschaft mit dem indogermanischen Sagenkreis der Zwillingsbrüderschaft, in dem oft eine weibliche Gestalt (Helen) dem Brüderpaar zugesellt ist.

Diese Berührungspunkte können nun als bewußte Anlehnung an die indogermanische (bzw. griechische) Mythologie interpretiert werden. Die Erkenntnis, eine Konstellation geschaffen zu haben, die verschiedenen mythologischen Systemen zugrunde liegt, macht die Halbgeschwister göttergleich, denn im Inzest vollziehen sie einen Schöpfungsakt nach, in dem die Götter alles Leben geschaffen haben.¹⁰

8. *Medea* – Vollendung und Abschluß der Jugenddramen

Die Tragödie *Medea*, die 1925 auf Grund einer nicht erhaltenen ersten Prosafassung in Versen geschrieben und 1926 veröffentlicht wurde, gilt mit Recht als das dramatische Meisterwerk des jungen Hans Henny Jahn. Die Tragödie stellt einen Abschluß der Jugenddramen dar.

Zwei Meisterwerke stehen am Anfang und Ende der Kette der Dramen: der mit allen Konventionen brechende *Pastor Ephraim Magnus*, Funke zum Skandalon Jahn, und die sich in die lange Reihe europäischer *Medea*-Dramen (Von Euripides, Seneca, Corneille, Friedrich Maximilian Klinger, Framéry-Cherubini bis Grillparzer und nach Jahn: Robinson Jeffers, Anouilh, Mattias Braun) einfügende *Medea* Jahnns, die den Anspruch erhebt, dem "Ursagenkomplex der *Medea*" näher gekommen zu sein als Euripides.¹¹ Jahn müßte demzufolge, wenn sein Anspruch Berechtigung hat, über Euripides hinausgegangen sein, der, wie Karl Kerényi feststellt, schon den unverstandenen mythologischen Hintergrund entmythologisiert hat.¹²

Auf einem vor- und außergriechischen Aphrodite-, Hera-, Mond-, Sonnenkult beruht im Umkreis des *Medea*-Mythos das Motiv der Söhne: Sieben Knaben und sieben Mädchen verbrachten ein Jahr im Heratempel zu Korinth in kultischem Dienst, und die Korinther stellten sie sich als Kinder Medeas und Jasons vor. Unsterblichkeit sollte ihnen verliehen sein. Vierzehn Tage und Nächte lang wächst das Mondlicht am Himmel. Ebenso lange nimmt es ab. Wenn die mythischen Wesen, deren kultische Stellvertreter die korinthischen Kinder waren, eben diese Tage und Nächte meinten, war das Unmögliche möglich: Die Unsterblichen wurden nachher die Sterbenden.

Ebenso eng mit dieser Handlung, die das Werden und Vergehen darstellt, ist jene Handlung Medeas verbunden, die durch die Zerstückung eines Menschen und Tieres und dem anschließenden Kochen mit zauberkräftigen Kräutern die Wiederbelebung des Hingeschlachteten erreicht. Es ist offensichtlich, daß diese Vorstellung von Tod und Auferstehung der heraklitischen Anschauung entspricht, daß die Sonne jeden Abend sterbend im Meer versinkt, um am anderen Morgen neuerstanden aufzugehen. Aus der engen Verquickung mit der Darstellung des Gestirnkultes, der Analogie von Sterben und Auferstehen, wird die Gestalt der *Medea* schon vor der Zeit von Euripides gelöst. Das Wissen um die Zusammenhänge ging verloren, die kultischen Handlungen wurden nicht mehr verstanden; *Medea* erwuchs zu der widerspruchs-

vollen Gestalt von Mutter (in der man den Archetypus der Großen Mutter, der Fruchtbaren Mutter sehen kann) und der Mörderin ihrer eigenen Kinder.¹³ Diese Andeutungen mögen genügen, um auf den Kern des Medea Mythologems hinzuweisen.

Jahnn geht nur in wenigen Beziehungen – wie mir scheint – auf einen voreuripideischen Kern zurück.

Inwieweit wir es mit bewußter Gestaltung oder mit dem Auftauchen archetypischer Vorstellungen im Schaffensprozeß zu tun haben, mag für eine spezielle psychoanalytische oder tiefenpsychologische Untersuchung von Interesse sein; die Grundtatsache eines gestalteten Werks wird dadurch nicht geklärt. Wir zeigen hier nur einige Tatsachen auf, setzen einige Akzente, die den Gesamtkomplex des Werkes von Hans Henny Jahnn in der Gesamtschau etwas erhellen mögen und die zugleich zu neuen Fragen führen können.

Von zentraler Bedeutung im Medea-Drama Jahnn's ist die Tatsache, daß Jason durch die Zauberei Medeas in jugendlicher Blüte steht, während sie selbst dem Gesetz des Alterns unterworfen ist. Jasons Liebe hat sich von Medea abgewendet, während diese nach ihrem Mann verlangt. Medea wirft in ihrer Anklage Jason vor: "Seit dreimal fünf Tagen hast du verlangt nicht, / gerufen mit eigener Stimme nicht, / und durch den Mund eines Sklaven nicht" (588). Es ist im deutschen Sprachgebrauch nicht üblich, einen Zeitraum von ungefähr zwei Wochen in "dreimal fünf" Tage aufzuschlüsseln. Man würde entweder "zweimal sieben Tage", "vierzehn Tage" oder "zwei Wochen" sagen. Daß bei der freien Gestaltung der Verse auch nicht der Zwang des Metrums den Sinn bestimmt haben könnte, ist offensichtlich. Jahnn muß also diese außergewöhnliche Zeitangabe ganz bewußt in ihrer zahlen-symbolischen Bedeutung gesetzt haben. Wie wir schon gezeigt haben, wußte Jahnn von der zahlensymbolischen Bedeutung der Zahl Fünf, die der babylonischen Venus-Ishtar zugeordnet ist und allgemein als Geschlechtssymbol gilt. Medea teilt zahlensymbolisch jenen Zeitraum der Liebesverweigerung in dreimal fünf Tage ein, ihr Verlangen deutlich hervorgehend. In diesem Beispiel ist Jahnn dem Ursagenkomplex nahe gekommen, indem er nämlich Medea die geheiligte Zahl der Venus beigesellte, mit der ja in voreuripideischer Tradition die Gestalt der Medea einige Berührungspunkte hatte.

Wie im *Gestohlenen Gott* tritt auch in der Medea, wenn auch nicht so beherrschend, der Inzest in der vielfältigsten Konstellation auf: Medea liebt nicht nur ihren Bruder, sie ist auch ihren Söhnen mehr als nur mit mütterlicher Liebe herkömmlicher Vorstellung zugetan; Jason wie-

derum ist seinen Söhnen in homoerotischer Neigung verbunden; die beiden Söhne endlich überschreiten in ihren Beziehungen das gewohnte Maß brüderlicher Zuneigung. Nun ist, worüber die Zusammenstellung inzestöser und homoerotischer Handlungen hinwegtäuschen könnte, der Inzest nicht Selbstzweck, sondern hat, wie wir schon besonders deutlich beim *Gestohlenen Gott* gesehen haben, Verweisungscharakter. Jahnn weist in seinem Medea-Aufsatz ausdrücklich darauf hin, daß der Inzest, insbesondere der Geschwisterinzest eine, wenn auch nur hypothetische Möglichkeit der Überwindung des Todes in sich birgt.

Gott und Göttin waren Zwillingskinder, die schon im Mutterschoße miteinander zeugten. Der Gott erlitt das grausame Schicksal, getötet und zerstückelt zu werden – der überbetonte Untergang seines Daseins; und dennoch erstand er wieder, weil ihm in seinen Nachkommen – ein beinahe raffiniert erdachtes Symbol für höchste, darum göttlich gedachte Inzucht – ein Racher geboren wurde. Kaum ein Zweifel: in dieser blutigen Erzählung verbirgt sich eine wissenschaftliche Parabel, die: daß es nur einen Weg gibt, die Existenz eines oder zweier Lebewesen hier auf Erden bis in alle Ewigkeit zu garantieren; ihre Geburt als Zwillingskinder unterschiedlichen Geschlechts und ihr Fortzeugen zum Zwecke, daß ihre Nachkommen Zwillingsgeschwister zweierlei Geschlecht, wie sie selbst. Die Annahme ist ein Gleichnis. Die vornehmen ägyptischen Familien, die Kaiser der Inkas, nahezu alle frühen Herrscherdynastien glaubten soviel Göttliches in sich zu bergen, daß sie diese jenseitige Potenz nicht zerstören oder versanden lassen wollten. Sie schufen deshalb die Institution der Geschwisterhe. Die fortdauernde Existenz eines bestimmten menschlichen Wesensinhaltes wurde dadurch nicht herbeigeführt.¹⁴

Nach diesem gleichnishaften Beispiel würde sich das geschwisterliche Paar immer wieder selbst reproduzieren, um Unsterblichkeit zu erlangen. Wenn gleichzeitig, wie die Psychoanalytiker glauben, der Inzest die Rückkehr in den Uterus symbolisiert, so stehen alle diese mythischen Varianten und Auslegungen für das Grundproblem, das Grauen vor dem Tod und den Tod zu überwinden. In den Mythen um Osiris hängt dieses Motiv der Regression in den Uterus eng mit der Vorstellung der Wiedergeburt zusammen, denn Osiris entsteigt, wie die Sonne am Morgen dem Meer, wiedergeboren "Durch die Öffnung, deren Name verpönt ist" (Plutarch) dem Tod bzw. der Unterwelt. Mithin korrespondiert dieses Motiv, den Leib in den geschwisterlichen Kindern zu bewahren, mit dem schon im *Pastor Ephraim Magnus* aufgeklungenen Motiv, im Stein die Kontur des Leibes zu erhalten, um jenseits der personalen Identität in einem Teil der Person der Vernichtung zu trotzen.

9. Die Schüler – Die pythagoreische Überlieferung in der Auseinandersetzung mit dem Christentum

Nach der *Medea* entstand vermutlich Ende 1925 das Fragment *Die Schüler*, eine historische Tragödie, in der Jahn von Rostock, der um 1400 das südliche Querschiff der Marienkirche zu Danzig mit seiner kühnen Gewölbekonstruktion errichtete, in die Geheimwissenschaft eingeweiht wird. Diesen Jahn von Rostock betrachtete Hans Henny Jahn als seinen ältesten bekannten Vorfahren. Die autobiographischen Bezüge dieses Fragments gehen über die Namensidentität hinaus: Das Fragment stellt nicht nur unter dem Aspekt des Biographischen ein Bindeglied zum *Perrudja* dar; es klingen auch schon Motive an, die im *Perrudja* breiter ausgeführt werden.

Jahn von Rostock erzählt Franz von Jever, daß er mit Pferdemilch aufgezogen worden sei und bei Tanten auf einem Gut seine Kindheit verbracht hätte. Perrudjas Kindheit verläuft in ähnlicher Weise. – Im *Perrudja* wird die Kindheit des "Helden" durch das erste enttäuschende Erlebnis abgeschlossen, in dem sich der junge Perrudja in grenzenloser Liebesbereitschaft an einen anderen Menschen, den Schlächterburschen Haakon wendet. In seinen Gesprächen mit Walter Muschig berichtet Jahn ausführlicher von seiner "Mitleidsliebe" und seinen Erlebnissen im mecklenburgischen Bützow mit einem verwandten, fünfzehnjährigen Schlächterssohn. (*Gespräche*, S. 43)¹⁵

Im Zusammenhang mit der Überwindung des Christentums und dem Durchbruch der Wahrheit, die die "blutige und furchtbare Geschichte" des Christentums hätte überwinden können (*Gespräche*, S. 27), erzählt Jahn von seiner Annahme, daß "viele seiner Vorfahren, leider nicht alle, Bauhütten angehörten" (*Gespräche*, S. 27). "Ich habe aus der Familienbibliothek einen Frühdruck in Kleinformat für mich gerettet, er behandelt die Symbolik der chinesischen Schrift. Ich habe auch einen Siegelring gerettet, auf dem Symbole eingegraben sind, die niemand versteht (einen Knochen, ein umgekehrtes B und ein Drache). Ähnliche Zeichen findet man auf Giorgiones Bildern; Memlings großes Altarbild in der Danziger Marienkirche wimmelt von ihnen. Die beispiellose Danziger Gewölbekonstruktion des Jahn von Rostock gehört hierher, noch vieles andere, der ganze Humanismus. Dann kam die Katastrophe: Luther! Er griff die Kirche selber an, und dadurch gewann sie einen Rückhalt, den sie bereits verloren hatte". (*Gespräche*, S. 27 f.)

Im Fragment der historischen Tragödie *Die Schüler* wird nicht nur in Ansätzen von den Bauhüttengeheimnissen des ausgehenden Mittelal-

ters gehandelt, es wird gleichzeitig durch die Namensparallele und die Annahme Hans Henny Jahns, in dem Initianden Jahn von Rostock, der gleichsam mit der Pferdemilch das ursprüngliche Heidentum eingesogen und eine intuitive Abneigung zum kirchlichen Christentum gefaßt hat, auf die biographische Parallele verwiesen: Hans Henny Jahn hat, um mit Jahns eigenen Worten zu sprechen, schon durch seine Konstitution eine gewisse Prädisposition für pythagoreische Gedankengänge geerbt; er wird dann durch die Familientradition mit altem Familienerbe vertraut, das bis in die Geheimnisse mittelalterlicher Bauhütten zu reichen scheint. Eigene Forschungen und Beobachtungen (Vermessungen von Grundrissen mittelalterlicher Dome, Symbole auf Bildern [Memling]) weisen ihn auf den Weg seiner angenommenen Familientradition. Jahn sieht sich als Fortführer und Bewahrer der Bauhüttengeheimnisse.

Die Tragödie *Die Schüler*, der fragmentarische Abschluß der Dramenkette aus Jahns Jugend, ist gleichsam die Schaltstelle in Jahns dichterischem Werk. Unüberhörbar und noch deutlicher als in den frühen Dramen wird auf pythagoreische Überlegungen hingewiesen. Später wird die Beziehung zur Harmonik im dichterischen Werk immer deutlicher hervortreten, um im Roman *Fluß ohne Ufer*, namentlich in der "Niederschrift des Gustav Anias Horn", ihren exegetischen Höhepunkt zu erreichen.¹⁶

In der Tragödie *Die Schüler* begehrt der achtzehnjährige Jahn von Rostock vom "eingeweihten" Meister Franz von Jever das Wissen um die Gesetze der Schöpfung, die in den Bauhütten aus alter Zeit tradiert worden sind und sich dann in esoterischen Gesellschaften, nach Jahns Meinung, gegen den zerstörerischen Einfluß des Christentums behaupteten. "Um Euretwillen blieb ich in Danzig. Erlernen will ich das dunkle Wissen, der Schöpfung einiges Gesetz" (707).

Nach einigen initiationsähnlichen Handlungen gibt Franz von Jever dem immer stürmischer fordernden Jahn erste Andeutungen über die Gestalt der alten Wissenschaft: "Du weißt von Zahlen nichts, die heilig, von glücklichen Figuren, von den Sternen nichts" (713).

Diese Hinweise genügen, um darzustellen, daß es sich in diesem Fragment um die Konfrontation von pythagoreischem Wissen mit dem kirchlichen Christentum handelt. Jahn von Rostock, der schon von seiner Konstitution her "ganz voll des bessern Gottes" ist, wird wohl, wie die Szene "Hundegasse" (714 ff.) beweist, später, nachdem er das Seitenschiff der Danziger Marienkirche eingewölbt hat, wegen seines Wissens um die harmonikalen Gesetze der Welt und wegen sei-

nes Behaltens auf ihnen von kirchlich gebundenen Rhythmen verurteilt und unter entsetzlichen Qualen und Foltern zu Tode gebracht. Der erste nachweisliche Vorfahre Jahnns (im Glauben und in der Dichtung H.H. Jahnns natürlich!) wäre also, wie dieses Fragment andeutet, zum Märtyrer einer neuen und doch alten Welt sich geworden, die Hans Heny Jahnns Zeit seines Lebens vertreten hat.

Soweit man das Fragment beurteilen kann, war es auf den Konflikt zweier Welten hin angelegt: Auf der einen Seite steht das ideologisierte, lebensfeindliche Christentum und auf der anderen Seite eine trotz aller Verkürzung weiterlebende und sich behauptende "Wissenschaft" von harmonischen Gesetzen der Welt, die ihre schönsten Blüten und damit auch den Beweis für die Allgemeingültigkeit in den mittelalterlichen Dämonen erbachte.

Wahrscheinlich sollte die historische Tragödie *Die Schuld* der Schauplatz werden, auf dem sich der Kampf zwischen dem aufstrebenden "Pythagoreismus", den Mächten des Lebens, gegen das lebensfeindliche, destruktive Christentum vollzog, wie ihn Jahnns später in seinem Aufsatz "Spätgotische Umkehr"¹⁷ andeutete. – Doch leider wurde diese weltliche Renaissance und der "ganze Humanismus" nach Jahnns Auffassung – durch die restaurative und reaktive Reformation in ihrer Entfaltung gehindert. Indem nämlich Luther die Kirche, die zerfiel und die in Agonie lag, angriff, rettete er das ganze Gebäude des Christentums.

Es ist heute nicht mehr genau festzustellen, ob Jahnns schon vor dem Jahre 1929 das grundlegende harmonische Werk des 19. Jahrhunderts, *Die harmonische Symbolik des Altertums* von Albert Freiherr von Thimus¹⁸ kannte. Im April 1929 jedenfalls lernt Jahnns den Neubegründer der Harmonik in diesem Jahrhundert durch sein erstes Buch *Orpheus*¹⁹ kennen. Am 17. April 1929 bestätigt Jahnns den Empfang des *Orpheus* bei Gustav Kiepenheuer und fügt gleichzeitig hinzu: "Ich glaube, daß ich einiges von dem Stoffgebiet verstehe, da ich ja auf akustischen Gebiet von ähnlichen Voraussetzungen aus arbeite"²⁰. Als Beweis für die unmittelbare Rezeption von Kayzers Werk siehe neben den Orgelvorträgen²¹ noch die Übernahme des Wortes "unharmonisch" im spezifischen Sinne Kayzers in den im Jahre 1929 erscheinenden Roman *Perruda*²².

Da in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre – nach Abschluß der Jugenddramen – für Jahnns der Orgelbau im Vordergrund steht, wird

ihm die Begegnung mit Kayzers Werk besonders wertvoll. Jahnns betont ausdrücklich, daß Kayzers Bücher "eine Synthese seiner [Jahnns] Arbeiten und Ideen" darstellen.²³

München

Rüdiger Wagner

Anmerkungen

1. Gotlieb Harms, "Hans Heny Jahnns 'Pastor Ephraim Magnus'", S. 46.
 2. Hans Heny Jahnns, *Die Krönung Richards III.* (Hamburg, 1921), S. 50. Neudruck: *Deutsches Theater des Expressionismus* (München, o. J.), S. 295.
 3. Hans Heny Jahnns, *Die Krönung Richards III.*, Neudruck, S. 437.
 4. Vgl. zum Ausgewählten und zum folgenden Gertraud Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung*, S. 227ff., der oft zu anderen Ergebnissen kommt und der, bei aller definierten Schwierigkeit, "mythisch" zu häufig zur Skizzierung von Tatbeständen gebraucht.
 5. Siehe Gertraud Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung*, S. 232.
 6. Erste und einzige Einzelausgabe: Potsdam 1924. Neudruck: *Dramen I*, S. 435ff.
 7. Deshalb kann man aber auch nicht das ganze Drama als "Henkelheldendrama" bezeichnen, wie es Schmidt-Henkel in *Mythos und Dichtung*, S. 233, macht.
 8. Die erste Erwähnung des Göttergates-Epos in den Werken Jahnns! Im Perruda und im *Hoff ohne Titel* beherrscht dann dieser Motivkreis den Inhalt. Jahnns kannte das Göttergates-Epos in der Übertragung von Arthur Vingaard, *Die Religion der Babylonier und Ägypter*, Jena, 1921.
 9. Julius Schwabe, *Archetype and Totipos* (Basel, 1951), S. 399ff.
 10. Vgl. Hans Heny Jahnns, *Dramen I*, S. 499.
 11. Hans Heny Jahnns in *Die Szene, Blätter für Bühnenkunst*, II, 19 (1929), Neudruck unter dem Titel "Zur Medea", *Dramen I*, S. 741ff.
 12. Karl Kerényi, "Vorwort" zu dem Sammelband der Medea-Dramen, in: Joachim Schöndorf (Hg.), *Medea*, München u. Wien, 1963. Auf diese Darstellung stütze ich mich bei meiner Zusammenfassung.
- Vgl. auch: Siegmund Hoff, *Das Medea Drama von Hans Heny Jahnns*, München, Phil. Diss., 1966.
- Vgl. auch: Gertraud Schmidt-Henkel, *Dichtung und Mythos*, S. 250ff. Über das Mythosgates: Paddy-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XV/1, s.v. Artikel "Medea" von A. Lesky.

- 13 Vgl. Karl Kerényi, "Vorwort", S. 201.
- 14 Hans Henny Jahnn, "Die Sagen um Medea und ihr Leben", *Dramen I*, S. 736f.
- 15 Walter Muschg, *Gespräche mit Hans Henny Jahnn* (Frankfurt/M., 1967), S. 43. (Im folgenden *Gespräche*)
- 16 Rudiger Wagner, "Hans Henny Jahns Roman *Fluß ohne Ufer* – Summa Harmonica", S. 66ff.
- 17 Hans Henny Jahnn, "Spätgotische Umkehr", S. 305f.
- 18 2 Bde., Köln, 1868 und 1876.
- 19 Hans Kayser, *Orpheus*, Potsdam, 1926.
- 20 Abgedruckt in: Rudiger Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, S. 37, Anm. 72.
- 21 Vgl. Bibliographie, Jochen Meyer, *Verzeichnis der Schriften von und über Hans Henny Jahnn*, Neuwied am Rhein u. Berlin, 1967, (Manzer Reihe, Bd. 21)
- 22 Berlin, 1929, Bd. I, S. 208.
- 23 Hans Richters, "Kurzer Bericht über Ugrino-Mitgliederzusammenkunft . . .", Anm. 1.