

"Die Menschen sind Sklaven geworden ..." : Hans Henny Jahnn war ein "Alleingänger", der Wahrheiten meist zu seinem persönlichem Schaden aussprach : der umstrittene Autor starb vor vierzig Jahren

Autor(en): **Arnold, Heinz Ludwig**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **80 (2000)**

Heft 12-1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166234>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Heinz Ludwig Arnold

«DIE MENSCHEN SIND SKLAVEN GEWORDEN ...»

Hans Henny Jahnn war ein «Alleingänger», der Wahrheiten meist zu seinem persönlichen Schaden aussprach. Der umstrittene Autor starb vor vierzig Jahren

Er selbst hat von sich gern behauptet, er sei zwar berühmt, aber unbekannt. Dabei war kein Mangel an Möglichkeiten, ihn zu lesen: Die meisten seiner Bücher konnte man in der Bundesrepublik kaufen, und es hat fast in jedem Jahrzehnt nach seinem Tode sogar mehr oder weniger erfolgreiche Bemühungen gegeben, sein Werk in Gesamt- oder Sammel-Ausgaben herauszubringen. Aber man kannte ihn eben fast nur als einen grossen fremden deutschen Autor des 20. Jahrhunderts. *Hans Henny Jahnn* ist trotz aller in Zeitungsartikeln und Symposien und Theateraufführungen aufschäumenden Bemühungen von Kritikern, Literaturhistorikern und Anhängern immer noch mehr Legende der Literaturgeschichte – und eher ein Autor für Eingeweihte als der deutschen Leser Allgemeingut. Zu Lebzeiten war er den meisten ein Skandalon: Sowohl sein Werk wie auch seine Person sträubten sich von Anfang an gegen konventionelle und einvernehmliche Lektüre, ja richteten sich dagegen auf. Das hat seit je zu Vorwürfen gegen den Autor *Jahnn* geführt: formal, er schreibe sich lediglich rauschhaft aus, habe keine ordnende Distanz zu dem, was er schreibe; in bezug auf seine Haltung, er sei humorlos, unkritisch und bar jeder Ironie; und inhaltlich, er sei ekelhaft. Und wenn die Kritik sich positiv zu seinem Werk zu äussern bemühte, liess sie es häufig mit Bemerkungen gut sein, die das Werk *Jahnn*s als «erratischen Block» innerhalb der deutschen Literatur vorzeigten – und oft genug als unvermittelbar deklarierten.

Ist aber, was *Jahnn* stets als Mangel angelastet worden ist, nicht vielleicht vor allem auch ein Mangel der literarischen Kritik im Zugriff auf dieses Werk? Seine auf Archaik zielende Besonderheit, die eben nicht leicht erkennbar auf Traditionen zurückzuführen ist; seine Düsternis, Sprödigkeit und bis zum Wahn-Sinn gesteigerte Ekstase in Stückmonologen, Handlungsverlauf und Prosafloss; zugleich aber auch sprachliche Dürftigkeit auf langen Strecken der Prosa und in Dramen – diese völlige Uneinheitlichkeit des Werks, an dem aber Unerbittlichkeit, Unbedingtheit und Unerschütterlichkeit seines Autors ungebrochen fortgewirkt haben, machen es dem Leser freilich auch

nicht leicht, das Ganze zu durchdringen und zu erschliessen.

Lange Jahre auch war man auf karge Informationen und bloss Vermutungen hinsichtlich seiner Biographie angewiesen, denn es gab in der Öffentlichkeit so gut wie keine authentischen Lebenszeugnisse von *Jahnn*; ein paar autobiographische Aufsätze nur waren veröffentlicht; eingeweihte Kenner kannten einige ganz frühe Tagebücher, die der Schüler mit seiner Liebe zum Freund *Gottlieb Harms* füllte, und das «Norwegische Tagebuch» ihrer gemeinsamen Zeit der Flucht vor dem Krieg; sie erschienen erst 1974, zusammen mit dem «Bornholmer Tagebuch», das erstmals Einblick gab in die dunkle Zeit eines halben Exils aus dem nationalsozialistischen Deutschland, und zwei späteren kleinen Tagebüchern. Ungehoben war immer noch der vermutete biographische Schatz in dem riesenhaften Berg von *Hans Henny Jahnn*s Korrespondenz.

Umfangreich darin sind die Briefe an den Schweizer Freund *Walter Muschg*, der 1967 seine «Gespräche mit Hans Henny Jahnn» veröffentlicht hatte, Gespräche aus den dreissiger Jahren, als *Jahnn* zeitweise bei *Muschg* in Basel Unterschlupf suchte und fand. Das in diesen Erinnerungen und Gesprächen Veröffentlichte war schon deutlich von *Jahnn*s Neigung zur Selbststilisierung gezeichnet und entstellt. Und ihre Lektüre macht deutlich: Was dort als biographische Selbstanzeige *Jahnn*s verzeichnet ist, steht zu geringen Teilen schon ähnlich in den Tagebüchern und zu grossen in seinem Roman «Fluss ohne Ufer», in den «Aufzeichnungen des Gustav Anias Horn».

Drei Ebenen boten sich somit bislang der biographischen Ermittlung an: die am geringsten stilisierten frühen Tagebücher, seine späteren Gespräche mit *Muschg* und schliesslich sein Werk, in dessen zentralem Teil, dem Roman «Fluss ohne Ufer», *Jahnn* sein Vermächtnis niedergelegt hat. Von Ebene zu Ebene schreitet die Selbststilisierung fort; die Vergangenheitsschilderung auf den biographischen Ebenen steht wie bei kaum einem anderen Autor im Dienste des sich ausbildenden Werks, so dass schliesslich der Autor *Jahnn* ganz eingeht in die Figur des Gustav

Anias Horn, Biographie und Werk in eins verschmelzend.

Nun aber sind, nach der ausführlichen und vorzüglichen Biographie von *Thomas Freeman*, die sich als einzige bereits auf die Lektüre von Teilen des Jahnn'schen Briefwerks berufen konnte, im Zuge der bei Hoffmann und Campe erscheinenden und von *Ulrich Bitz* und *Uwe Schweikert* herausgegebenen Hamburger *Hans Henny Jahnn*-Ausgabe zwei umfangreiche Bände mit Briefen erschienen, die sich wie ein biographisches Parallelwerk zum literarischen Werk lesen lassen und deren Lektüre das Ineinander von Werk und Biographie belegt.

Selbstaussagen

Hans Henny Jahnn wurde am 17. Dezember 1894 als jüngster Sohn des Schiffsbauers *Gustav William Jahnn* in Stellingen bei Hamburg geboren. Er besuchte die Realschule St. Pauli und die Oberrealschule «Am-Kaiser-Friedrich-Ufer» zu Hamburg, schloss dort mit dem Abitur im Jahre 1914, zu Beginn des Weltkrieges, ab. In einer nachgelassenen Skizze schrieb er: «*Ich war etwa 18 Jahre alt. Ich sass noch auf der Schulbank. Ich befasste mich theoretisch mit Kettenreaktionen, mit Musik, mit Problemen der Osmose; ich schrieb auch Dramen.*» Und in den Gesprächen mit *Walter Muschg* berichtete er:

«*Ich habe in der Schule masslos gelitten. Es kam hauptsächlich von meinem Aussehen, ich muss abstoßend hässlich gewesen sein. Ich wurde von den Kameraden verhöhnt und misshandelt und wehrte mich wegen meiner religiösen Überzeugung nie. Harms teilte diese, wehrte sich aber und walkte von Zeit zu Zeit auch einen meiner Gegner durch. So war ich der Verachtete, aber andererseits auch wieder sehr respektiert, weil ich ungewöhnlich begabt war. Ich war zwar bärenstark, aber wegen des langen Schulwegs ewig übermüdet. Dazu entsetzlich faul. Ich machte schon als Schüler eine Erfindung, die unter den Lehrern und Kameraden grösstes Aufsehen erregte: ich fand ein Verfahren, um die Temperierung eines Klaviers durch elektrische Schwingungen zu verändern ...*»

Diese Äusserungen, natürlich wie viele Selbstaussagen *Jahnn's* auf autobiographische Gestaltung bedacht, verweisen bereits auf all die Interessenbereiche und Tätigkeiten, die *Jahnn* zeit seines Lebens gefesselt haben: Musik und Literatur; Instrumentenbau; und Religiosität war einer seiner ständigen Impulse, eine nahezu mystische Verbundenheit mit der Natur ein anderer.

Mit zwanzig Jahren hatte er bereits 18 Versuche, Fragmente und Skizzen zu Tragödien, Lustspielen und Mysterienspielen geschrieben, die jedoch literarisch kaum relevant sind. Sie deuten aber schon in die Richtung, die *Jahnn* vor allem in seinem umfangreichen dramatischen Werk einschlägt. Bezeichnend für seine Dramen ist wiederum die Radikalität, mit der er seine Gedanken vorträgt: Protest gegen die inhumane Zivilisation, gegen das paulinische Christen-

tum, gegen jenes Christentum, das die kreatürlichen Leiden des Einzelnen völlig ignoriere und sich in einer heuchlerischen Sexualmoral bewege. Während er an einem «Christus»-Stück arbeitete, als Schüler, schrieb er am 24. Juli 1913 seinem «*herzallerliebsten Friedel*», dem Freund *Gottlieb Harms*, und trifft dabei auch das expressionistische Grundgefühl seiner Generation:

«*Die Menschen sind Sklaven geworden, weil sie sich von dem Höchsten haben frei machen wollen! Sieh nur, wie sie mut- und kraftlos in die Stadt strömen, die armen Menschen. Sie sind Sklaven! und schreien doch, als seien sie die Herren, sie pressen alles in Gesetze und Formeln und tuen dies und jenes, weil ihre Eltern es schon taten. (...) Ich aber will nicht Sklave sein, und Du sollst es nicht. (...) Ich will nicht in die Ketten, ich will meinen Weg gehen, den ich gehen muss, weil ich solch eine Kraft in mir habe! Ich will mir mein Gehirn nicht aussaugen lassen. Man tat es bis dahin! (...) Wir wollen keine Sklaven sein! Allein aber geh ich den Weg nicht; Du musst mit, mein herzallerliebster Friedel!*»

Und wie ein Motto seines gesamten Lebens klingt, was er an einen väterlichen Gönner schreibt, bevor er im Sommer 1915 mit *Gottlieb Harms* nach Norwegen aufbricht:

«*Mein Los wird ja nicht leichter. Ich werde einen Dornenpfad gehen, es wäre leichter sich fügen; aber ich will meine Seele nicht verkaufen. Wenn ich das Recht nicht habe, für meine Seele einzustehen, so ist alles Unsinn. Ob ich siege oder unterliege ist ja ganz gleich.*»

In Norwegen arbeitete *Jahnn* an architektonischen und an Orgelbauplänen, die später fruchtbar wurden. Und er entwarf dramatische und epische Stücke:

«*Die letzten Szenen des neuen Dramas sind fertig. (...) Ich bin zufrieden. Der Stoff ist mir niemals entglitten, trotz des ungeheuren Anwachsens, trotz des Vulkanartigen, das die Form oft sein musste, um nicht vor diesen Menschen klein zu werden. (...) Der Pastor Ephraim Magnus ist wirklich etwas riesenhaft an manchen Stellen* – so am 14. Januar 1917. Und vier Tage später: «*Ich werde die seltsamsten Stücke schreiben. (...) Neben allem stehen die Zeichnungen meiner Kirchen und Schlösser, sie sind nicht mehr von meinen Dichtungen zu trennen (...). Sie sind der Boden geworden, auf dem ich einzig und allein noch zu leben vermag. (...) Ich habe die Welt aufgegeben, ich habe das Königreich aufgegeben, nicht aber Ugrino und Ingranbanien. (...) 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 Ungeöhnliche, (...) das Verbrecherische des Grossen. Wie etwa Jesus ein Verbrecher war und noch ist und wie es manche nach ihm waren. – Ja, ja, wenn man mich versteht, wie ich verstanden sein will, wird mir Ugrino werden, mir und Euch.*»

Das ist mehr als deutlich und prägt alles aus, was kommen wird, bis hin zum blasphemischen Anspruch, der im Offenbarungston die konventionelle Welt zertrümmert und die eigene verkündend dagesetzt – *Nietzsche* und der Expressionismus finden in *Jahnn* einen ganz besonderen Ausdruck, der sich auch nicht verändern wird, wenn die Welt wirklich aus den Fugen gerät und die Normalität gesellschaftlichen Verhaltens in planvolle Bestialität umschlägt. Alles, was *Jahnn* bis zu seinem Lebensende schreibt,

sind nur modifizierte Artikulationen dieser frühen Erkenntnis. Ihr Innenbild, die eigene menschliche Voraussetzung für das nach ihm «richtige» Verhalten, hat er 1915 im Brief dem Freund *Franz Buse* in Hamburg nahegelegt – es war schon so etwas wie eine Lebensanleitung für seine spätere Glaubens- und Lebensgemeinschaft «Ugrino»:

«Vor den Menschen, mit denen Du umgehst, sollst Du kühl und sachlich und klar sein. Zu den andern aber, die Deine Freunde oder Geliebten sind, darfst Du in göttlicher Wirrnis und elementarer Not oder hemmungloser Raserei oder versengender Glut kommen. Und ausfließen aus Dir, rücksichtslos, sitten(-) und schamlos auch. Du verstehst mich doch und weisst, dass Du nur so Deine ganze unendliche Reinheit und Masslosigkeit von Dir bringen kannst. Du sollst ehrlich sein in allen Deinen Worten und sagen, was in Dir gefühlt wird. Du musst nach Ausdrucksformen in Dir suchen, die sich in den Verwirrungen Deiner Hochspannung aus Dir herausdrängen. Du musst restlos in Dir sein! – Lieber Franz denk daran, was ich Dir sagte, dass es nichts Unreines an uns gibt, nichts, keinen Trieb, und keine geheime Sehnsucht. Sie alle müssen nur rein und restlos erfüllt werden, und nicht in einem Ersatz dafür ersticken. Du weisst, was Du von den Regeln und Ansichten und Urteilen der anderen halten musst. Fast könnte man sagen, dass das Gegenteil ihrer Sprüche eine glänzende Richtschnur wäre.»

In Norwegen schrieb *Jahnn* an dem Roman «Ugrino und Ingrabanien», dessen nachgelassenes Fragment alle Motive bündelt, die *Jahnn* auch in seinen Briefen aus dieser Zeit anspricht und die er in seiner späteren Prosa ausgeschrieben hat; und vor allem stehen darin bereits utopische Entwürfe von jener Glaubensgemeinde «Ugrino», mit deren Hilfe *Jahnn* der ihn umgebenden und stets als schrecklich empfundenen Wirklichkeit entkommen möchte; er wird sie nach seiner Rückkehr nach Deutschland ins Werk setzen. In Norwegen entstanden auch zwei Dramen: «Die Krönung Richards III.» und jenes Stück, mit dem *Jahnn* in die Literatur eintrat: «Pastor Ephraim Magnus». Für dieses Stück, das immerhin die extremsten Szenen von blasphemischer Gewalt und exzessivster Sexualität, die der Expressionismus produziert hat, auf die Bühne bringen wollte, sprach *Oskar Loerke* *Hans Henny Jahnn* 1920 den damals angesehensten Literaturpreis zu, den Kleistpreis. Diese Auszeichnung hat sofort eine Welle der Kritik und der entschiedenen Ablehnung *Jahnn*s provoziert, sie machte ihn sogleich als extremen Autor bekannt. Erst drei Jahre später, gegen Ende August 1923, wurde das Stück gespielt – die von *Bertolt Brecht* und *Arnolt Bronnen* inszenierte Uraufführung wurde aber schon nach nur einer Woche durch polizeilichen Beschluss abgesetzt.

Das Stück selbst wurde von der Theaterkritik heftig attackiert. Man hat von *Jahnn*s «Neigung zur Koprohalie» und, so *Paul Fechter*, vom «hilflosen Gestammel einer peinlich kranken Seele» gesprochen. *Julius Bab* nannte den «Pastor Ephraim Magnus» kein Stück der Kunst, sondern des Wahnsinns, «freilich in einem Sinne, der Tieferes als eine grobe Ablehnung oder einen

medizinischen Befund bedeuten soll. Es ist die Negation alles Sinnes.» Zutreffend sah *Bab*, dass es *Jahnn* nicht «nur» um Kunst ging, sondern um die abendländische Zivilisation, deren Herkunft aus dem paulinischen Christentum und daraus gewachsene, bürgerlich angepasste Kultur er als trieb- und menschenfeindlich bekämpfte – *Bab* sah in *Jahnn*s Stück eine Gefahr für die bürgerliche Kultur und verdamnte es in den «Giftschrank der Menschheit». Das, was *Jahnn* im «Pastor Ephraim Magnus» zeigte, war gleichsam das Gegenteil von dem, was das Publikum für normal hielt – deshalb führte er es ihm ja vor; deshalb aber auch konnte das Publikum daran keine künstlerische, keine ästhetische Erfahrung gewinnen: Katharsis ist da ausgeschlossen, wo die Annahme des provokant Gezeigten verweigert wird, aus welchen Gründen auch immer: als Abwehr möglicher Erschütterung oder einfach weil das, was sich auf *Jahnn*s Bühne abspielte, nicht mehr ernst genommen wurde – auch dies wäre ja eine Form der Abwehr.

Jedenfalls hat *Jahnn* zeit seines Lebens unter der Ablehnung seines ersten grossen Stücks gelitten. Noch Jahre später schoben seine Gegner Pfarrern und Kirchenbehörden, in deren Kirchen er Orgeln zu reparieren hatte, Auszüge aus diesem Stück zu; nicht selten hat man ihm deshalb Aufträge entzogen oder gar nicht erst gegeben.

Aber er war auch selbstkritisch genug zu erkennen:

«Der ‚Pastor Ephraim Magnus‘ ist nun – ich möchte sagen: wie die meisten weltanschaulichen Dramen der Literatur – nicht für die Bühne geschrieben, sondern nur scheinbar. Das Werk ist zu sehr der mir eigentümlichen Sprache verhaftet (...).»

Romantizistische Ich-Bezogenheit

«Und steigt der Mond herauf, und friert es in der Nacht, dass selbst Gedanken zu erstarren scheinen vor dem Eishauch, der durch alle Dinge dringt, der sich aufs Antlitz niederschlägt, die Brust hinabrinnt – die Seen sind zugefroren, starr und still die Flüsse, die Bäume stehn, die sonst nie lauschten, sind wie die Sterne weit ab. – 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. Und Freunde, die man durch die Strassen einer fremden Stadt fort-eilen sieht, zum Tor hinaus, wo alles dunkel wird. Sie kennen keinen Weg, kein Haus, sie halten ihre Hände, sie brechen das letzte trockne Brot, kriechen in einem Schober unter. Und die doch weitergehn am nächsten Tag, am übernächsten Tag, die nicht umkehren, nicht umkehren – Deren Schritt jauchzender wird von Tag zu Tag, die sorglos werden trotz der Not. Die stille stehn vor Dingen und plötzlich lachen, weil sie schön sind.

Und Liebende, die beieinander schlafen – Gott weiss in welcher Lust – die sich fortstehlen irgendwie und irren, fremd in fremden Landen – und die doch in die Dome gehn und niederknien und Gott anrufen als Zeugen ihrer Ehe. Und denen ein Lächeln gegeben wird um ihren Mund, wenn nun das Weib gebiert, weil sie verstanden.

Und solche, die in kalten Zimmern sitzen und ihren heissen Kopf in Händen halten und keine Hilfe wissen vor dem Innern, das sich auf-tut. Du – solcher Leiber sollen an den Wänden stehn, so Junger süsse Leiber, die wahrhaft göttlich sind und Gott sich selbst in seinen Himmel wählte. Deren Schicksal so über allen Alltag gehoben ist, dass sie

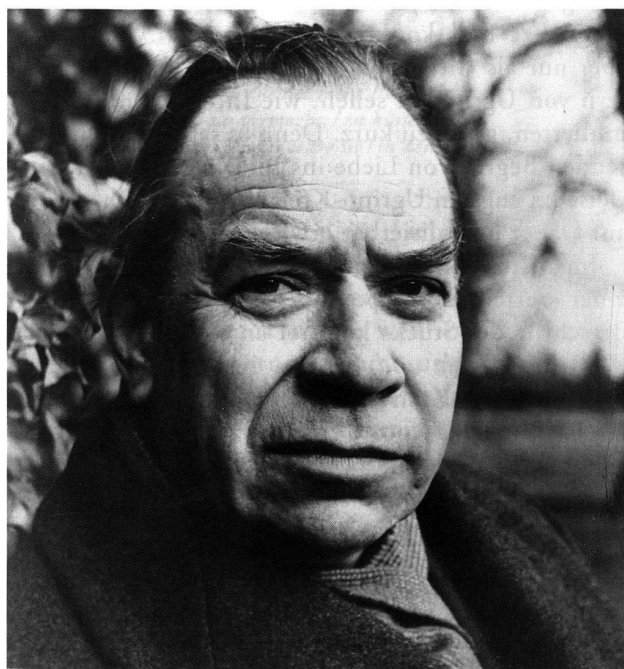
namenlos geblieben sind, – denn wenn man später je ein Wort gebraucht, weil sie Dichter wurden oder Musiker – es passte nicht auf sie. Ihr Abbild war längst in den Himmel gebracht, und was so weit reicht, muss namenlos bleiben und weit ab von jedem Verstandenwerden.

Du sollst auf den Strassen suchen und in den Kirchen, wenn es keinen Bildhauer gibt, der solches aus sich weiss, der in den Himmel schaute irgendwie. Du sollst sie anhalten und sagen, es solle ihr Abbild von ihnen genommen werden und in Bronze gegossen werden –. Wir müssen wohl reife Knaben finden und Mädchen, die solche Knaben lieben, oder den Bildhauer, der alles weiss. Wir werden nichts versäumen, nun nicht mehr. Es ist ja der einsame, dunkle, ungewusste Weg der Liebenden geworden. – Aber sie werden jubelnder von Tag zu Tag – und stürben sie auch.»

Dies freilich – der Monolog des sterbenden Ephraim Magnus – ist unvergängliche Literatur. Noch Brecht hat sich seiner rühmend erinnert, als er Jahnns zum 60. Geburtstag feierte.

In einer Phase der Versuche und des Übergangs zur Realisierung des Projekts Ugrino entstand 1922 ein anderes Stück, das, in Sprache und Form misslungen, jene von Jahnns gemeinte Weltanschauung gegen die Konventionen propagiert: «Der Arzt, sein Weib, sein Sohn». Darin begründet der Chirurg Menke sein Ausscheiden aus der menschlichen Gesellschaft mit den Worten:

«Die europäische Menschheit – sie zum wenigsten – krankt an einem Ethos. Sie krankt daran. Sie erblickt es zuweilen in Halluzinationen – manchmal glaubt sie, es zu erfüllen oder erfüllen zu können. In ihren Gebräuchen, Gebärden, ihrem Handeln und Wohltun, in ihrer Gerichtsbarkeit und Moral, in jedem Gefühl, das sie sich erlaubt, opfert sie diesem Ethos. Verstösse dagegen nennt sie Befleckung (...). In Wahrheit verletzt sie es in einer langen Kette von Verfehlungen (...). Dort sitzt der systematische Wahnsinn, der Fabriken und Kanonen in der Vorstellung errägt. (...) Das tragische Geschehen aber waltet, weil eine Norm zurechtgeschneidert worden ist. (...) Um ein



Hans Henny Jahnns in den fünfziger Jahren. Photo: Renate Bruhn.
© Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg.

unbegreifliches Nützlichkeitsprinzip aufrechtzuerhalten, unterwirft man Mensch, Tier und die Landschaft unter dem Himmel einem Joch, das ohne Aussicht furchtbar ist.»

Menke weicht wie Jahnns diesem Nützlichkeitsprinzip aus und zieht sich zurück in eine grenzenlos gedachte, romantizistische Ich-Bezogenheit, die freilich keinen wirksamen Gegenpart zur Welt bietet. Auch hier ist der Tod – wie schon im «Pastor Ephraim Magnus» und später in fast allen Dramen Jahnns – der einzige Ausweg, dem Begrenzten, Nur-Nützlichen zu entkommen und einer fruchtbar-chaotischen Unendlichkeit sich hinzugeben. Darin liegt das eigentliche Motiv für Todessehnsucht und Düsternis, die das Werk Jahnns so auffällig durchziehen: als die negativen Folien einer unerfüllten umfassenden Liebessehnsucht. So gibt es immer wieder Lebensphasen, in denen Jahnns sich einem Gefühl von Verlassenheit und Trauer ausliefert und das auch offen ausspricht – so an den Freund Harms und ihre gemeinsame Geliebte, die spätere Ehefrau Jahnns, *Ellinor Philips*, in einem Brief vom 30. April 1924:

«Ich empfinde es in letzter Zeit als masslos quälend, dass ich mich in sogenannten menschlichen Dingen überschätzt fühle. Ich bin viel enger und kleiner als es manchmal den Anschein hat. Ich bin auch viel müder als es oft scheint. Ich möchte einmal ausruhen, ich möchte einmal Frieden; aber es scheint so, dass ich von so zerfahrener Konstitution bin, dass ich ihn nur finde, wenn ich erschöpft bin. Dass bei solcher Sachlage alles Schaffen, alles planmässige Arbeiten zum Teufel geht, ist mir nachgerade klar. (...) Jedenfalls wird es mir von Tag zu Tag schwerer mich in der Welt und in mir selber zurecht zu finden. Das Bedenkliche aber dabei ist, dass die Welt mir nicht abscheulicher, ich mir aber immer greisenhafter werde. Ich weiss bestimmt, dass es eine Zeit für mich gab, wo ich alle Grenzen wusste, alle Grenzen für gut und böse, schön und unschön. Heute taumle ich umher und weiss nie wo ich bin oder ein Ding oder eine Tat oder irgendetwas. Ich kann mich absolut nicht konzentrieren, mir klar werden, mich entscheiden. (...) Ich werde des Gefühls nicht mächtig, dass ich verbraucht, zu denen gehöre, die alles verlieren, was sie besessen, und sich nichts erfüllt, was sie sich wünschen.»

Diese Gestimmtheit hatte untergründig viel mit der realen Situation um die «Glaubensgemeinde» Ugrino zu tun. Verfolgt man die seit 1920 mitlaufende Aktivität Jahnns um diese Künstlerkolonie, so könnte man fast annehmen, manches seiner Dramen, und besonders «Der Arzt, sein Weib, sein Sohn», sei lediglich ein bildhaftes Durchspielen jener Glaubenssätze, die in Ugrino verwirklicht werden sollten. Ugrino, das ist die grosse Idee Jahnns, eine neue Kultur – literarisch, musikalisch, in der bildenden Kunst – und damit eine neue Menschengemeinschaft aufzubauen, eine Glaubensgemeinde Gleichgesinnter, die laut Satzung

«... das Erwecken einer letzte Konsequenzen umfassenden Gewissenhaftigkeit jedes einzelnen seiner Lebensführung, Lebensgestaltung und Lebensarbeit gegenüber (bezweckt) und das Schaffen von Kunstwerken, an die ein Wille zu solcher Gewissenhaftigkeit sich zu wenden vermag, um Gefühlklarheit und Kraft zu gewinnen.»

Das Unternehmen aber war in seiner monströsen Ambitioniertheit von vornherein zum Untergang

verurteilt. *Jahnn* hatte zwar ein grosses Gelände in der Heide aufgekauft, das Geld dafür hatten reiche «Willige» oder «Wissende» beigetragen – so hiessen die Förderer und beitragspflichtigen Mitglieder der unteren Ränge *Ugrinos* –, und man hatte begonnen, detailliert zu planen und sogar schon zu bauen. Aber nach einigen Jahren, 1925, zerfiel *Ugrino*, vor allem auch aus Gründen finanziellen Mangels. *Thomas Freeman*, der beste Biograph *Hans Henny Jahnn*s, hat die komplizierte Geschichte *Ugrinos* und seiner Anhänger genau recherchiert. Die jungen Zwanzigjährigen, die nach *Ugrino* drängten, waren enttäuscht von der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und von der Weimarer Republik mit ihrer ungefestigten Ordnung und suchten nach neuen Werten, die antimilitaristisch, antikapitalistisch und antibürgerlich waren:

«Alle waren sie freilich von *Jahnn*s persönlicher Ausstrahlung fasziniert. Wie so viele Deutsche der damaligen Zeit hielten sie nach einem Führer und einem erstrebenswerten Ziel Ausschau, dem sie ihre Energie und ihren Idealismus widmen konnten.

Jahnn (–) setzte sie als Sekretärinnen, Maschinenschreiber und Assistenten für *Ugrino* und zur Vorbereitung seiner Manuskripte ein. (–) *Jahnn*s Haltung gegenüber den unteren Rängen schwankte. Einerseits genoss er es, sie einzuschüchtern, was ihm in seiner Rolle als geheimnisumwittertes Genie nicht schwerfiel. Er schwelgte in der Phantasie, eine grosse Gefolgschaft hinter sich zu haben. In Wirklichkeit interessierte ihn vor allem sein kleiner innerer Freundeskreis. (...) Ein ehemaliges *Ugrino*-Mitglied erinnert sich, dass (*Gottlieb*) *Harms* als Vermittler zwischen der inneren Elite, die *Ugrino* leitete, und den gewöhnlichen Mitgliedern fungierte, während *Jahnn* als erhabener «Halbgott» auf seinem Piedestal thronte. Ein zynischer Beobachter sah die Anhänger *Ugrinos* als rivalisierende Ferkelchen, die sich quiekend um die Zitzen der gewaltigen Muttersau *Jahnn* drängten.»

Jahnn hat das Scheitern von *Ugrino* lange nicht verwunden. Erst 1932, sieben Jahre nach seinem faktischen Ende und ein Jahr nach *Gottlieb Harms*' Tod, der für diesen Entschluss ausschlaggebend gewesen sein dürfte, löste er *Ugrino* auch formal auf. 1933 erzählte er dem Freund *Walter Muschg*:

«*Ugrino* (...) war der nüchterne Versuch, auf Biegen und Brechen ein neues Weltbild in die Wirklichkeit einzubauen. So etwas tut man nur einmal. Wenn man damit scheitert, erholt man sich von der Niederlage nicht mehr (...) Mein Ziel war: bauen, bauen, bauen – nämlich: vorhandenen Stein rhythmisch gliedern. Ich schuf hunderte von Entwürfen, dazu die Zeichnungen für meine «Theorie des Gewölbes». (...) Ich war gross in der Wühlarbeit, hatte aber nur selten die Kraft, den Schlussstein auf meine Errungenschaften zu setzen: das tat er (*Harms*). Er ordnete, verschärfte, präzisierte auf beispiellose Art, was ich empfand. Meine Depressionen kannte ich erst seit seinem Tod, er hatte die herrliche Kraft, sie immer schöpferisch aufzulösen.»

Medea – wie im richtigen Leben

*Jahnn*s Liebe zu *Gottlieb Harms* war ausschliesslich und gipfelte in einer regelrechten Hochzeitsfeier im Juli 1913 auf der Insel Amrum. Von Anfang an war *Jahnn* eifersüchtig, wenn *Harms* auch weibliche Liebchaften pflegte, so schon zu Schülerzeiten, als

Harms mit einer *Hannah Arnold* befreundet war. Um auch *Harms*' heterosexuelle Bedürfnisse zu befriedigen, hat *Jahnn* ihm 1918 *Ellinor Philips* zugeführt, die er später selbst geheiratet hat. Lange Zeit lebten sie zu dritt; später kam noch *Ellinors* Schwester *Monna* hinzu, die *Harms* heiratete. *Jahnn* stellte unermessliche Liebesansprüche, die mit seiner Egomanie zu tun haben und, wegen der selbst empfundenen Hässlichkeit, tief wurzelnden Minderwertigkeitskomplexen. Als so radikal Liebender schloss er nichts aus, sowenig im Leben, das er freilich diskret lebte, als auch in seiner Literatur – exzessiv und radikal öffentlich natürlich dort.

Von solcher, mit *Jahnn* zu sprechen, Liebessehnsucht und Liebesmacht handelt sein bestes Stück, über das er, in einem Briefentwurf, im Dezember 1925 an *Oskar Loerke* berichtet:

«So glaube ich auch, in meiner *Medea* ein urtragisches Problem aufgewiesen zu haben, das Verschüttet in jedwedem ruht. Nicht jeder wird morden, nicht jeder wird seine Liebe uferlos branden lassen. (...) Bejaen aber, verlieren an jene urewigen Rhythmen kann man sich nur, wenn man das Mass sieht, mit dem nicht alles zur Deckung kommt, es können zwei Körper sich nicht durchdringen im gleichen Raum, ohne dass sie aufhören, ihr Ursprüngliches zu sein. Das wirft das Tragische Geschehen empor, an dem wir uns festigen sollen.» [sic!]

*Jahnn*s Liebesansprüche zielten sozusagen aufs Ganze in der psychischen und physischen Erfahrung, er wollte Übereinstimmung in Liebe und Leben, in der Vorstellung und in der Wirklichkeit. Er wollte vor allem radikale Aufrichtigkeit. Auf diese Vorstellungswelt hin hat er *Euripides*' Tragödie «*Medea*» bearbeitet. In *Jahnn*s «*Medea*» klingen zwar viele Motive an, die auch mit *Ugrino* verbunden waren; denn in *Ugrino* sollten ja all diese Vorstellungen praktisch umgesetzt und konkret gelebt werden. Das Stück aber nur als «literarischen Ausdruck» für das Scheitern von *Ugrino* zu sehen, wie Interpretieren dies formulierten, greift zu kurz. Denn es setzt jenen umfassenden Begriff von Liebe ins Bild, den *Jahnn* ansatzweise im engsten *Ugrino*-Kreis lebte, der sich aber als auf Dauer unrealisierbar erwiesen hat.

Im Mittelpunkt seiner «*Medea*» steht das Thema einer «zerteilten» Liebe, die *Jahnn* zur Zeit der Niederschrift des Stücks konkret an sich selbst erfährt: Was ihn «fesselt und befreit», im konkreten Leben fesselt und ins Künstlerische hinein befreien soll, ist die Paradoxie, ja Aporie einer verzweifelt eifersuchtsvollen Liebe, die ihn an den Freund *Gottlieb Harms* und zugleich an *Ellinor Philips* bindet – sie hatte er ja ins Haus geholt, weil er ihre Rolle im Liebespart mit *Harms* nicht übernehmen konnte. Aber *Ellinors* und *Harms*' Verhältnis überschattet zunehmend *Harms*' Verhältnis zu *Jahnn*. Zu innig wird *Harms*' und *Ellinors* Beziehung, als dass *Jahnn* sie auf Dauer ertrüge. Deshalb schickt *Jahnn* beide auf Reisen, nach Italien, und arbeitet derweil, ganz zurückgezo-

gen, daheim, um das Geld zu beschaffen, mit dem er ihre Reise finanziert.

Der grosse Versuch – der *Jahnn*s Lebensentwurf ist – so umfassend empfundene Liebe so ausschliesslich auch zu leben, scheitert. *Jahnn*s «Medea» wird getragen von seiner Auseinandersetzung mit diesem Komplex – einem Komplex in doppeltem Sinn: als Abarbeitung der eigenen psychischen Last und als Darstellung der komplizierten Verflechtung einer komplexen Liebe. Jason wird bei *Jahnn* zum Beispiel deshalb schuldig, weil er Liebe nur als – nach *Jahnn* – äusserlich, als triebhafte Sexualität lebt, nicht aber auch als Eros und Menschenliebe. Der ältere Sohn Medeas, noch unschuldig und rein, spricht sehnsuchtsvoll von der Identität dieser Aspekte des Liebens: «*Oh, könnt / ich Götter bilden, buntem Stein / entringen meiner Phantasien über- / höhte Leidenschaften, vereinen / Geilheit und Erlösung und Tier und Mensch / und Mann und Weib und was mich sonst erregt!*»

Die Bereitschaft füreinander, die *Jahnn* ohne Unterschied der Personen, ja gar auch ohne Unterschied von Person und Kreatur allgemein verlangt, hat aber in der Welt der Konvention und der Interessen, weil sie wirklicher, also restloser Hingabe unfähig ist, ihre Grenzen. Deshalb überschärft *Jahnn* die Vorlage des *Euripides* und macht Medea zur Schwarzen und gibt dem Stück so auch noch einen antirassistischen Aspekt.

Vor allem scheitert Jason, der Heros der Argonauten, weil er sich weigert, ganz für die Geliebte einzustehen. Medea galt einst seine sexuelle Leidenschaft auf Kolchis; die alternde Medea aber bietet ihm keinen Reiz mehr:

«(...) *Abwand der Feige sich. / 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.*»

Aber Jason verweigert diese Liebe, die für Medea, und also für *Jahnn*, der Sinngrund schlechthin ist. Jason versteht Medea nicht, weil er die Kreatur nicht ernst nimmt und die Natur nicht begreift als umfassende Existenz. Jason lebt in einer geteilten, konventionellen Welt. Deshalb auch ist der Tod für ihn bloss eine Trennung. Für Medea dagegen ist der Tod ein Aspekt des Lebens, sie verleiht ihm einen Sinn als Manifestation der Liebe: Sie tötet beide Söhne, die sich im Tode inzestuös miteinander vereinen, und kann triumphierend sagen:

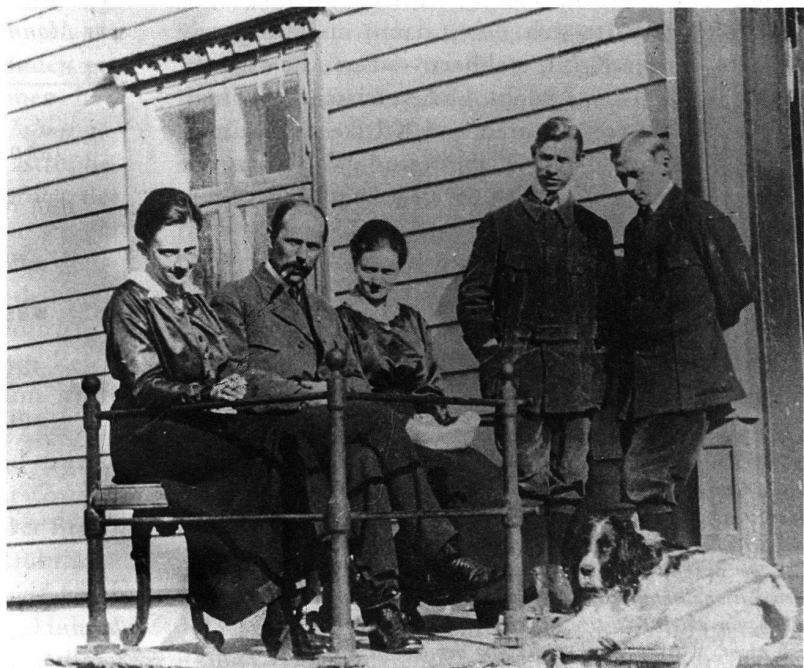
«*So hat denn endlich Liebe triumphiert und nicht die Brunst. / Kann grösser noch mein Sieg sein als er ist? –*»

Medea ist bei *Jahnn* von schauerlich heidnischer Grösse. Solche Gestalten haben noch immer *Jahnn*s Bewunderung gefunden, sie stehen im Zentrum seiner Stücke und seiner Romane. Für *Jahnn* ist wie hier für Medea der Tod keine Grenze, vor der die Möglichkeit endet zu sein. Deshalb sind die Orte des Todes, die Gruften, bei *Jahnn* stets gepanzerte, uneinnehmbare Festungen, und die Särge darin sind so konstruiert, dass die Körper nicht verwesen können.

In *Jahnn*s «Medea» erlöst der Tod aus der Unerträglichkeit der diesseitigen Existenz, von der *Jahnn* einmal gesagt hat: «*Es ist, wie es ist, und es ist fürchterlich.*» Dieser Satz formuliert das Leitmotiv seines *opus magnum* «Fluss ohne Ufer», das mit einem Mord beginnt: mit der Ermordung der Verlobten des Gustav Anias Horn durch den Matrosen Tutein, der hinfort zum Lebensgefährten Horns wird.

Jahnn und Joyce

«Medea» wurde am 4. Mai 1926 am Staatlichen Schauspielhaus in Berlin uraufgeführt – eine erste grosse Premiere *Jahnn*s. Zu der Zeit arbeitete *Jahnn* bereits an seinem Roman «Perrudja». Am 22. November schrieb er *Harms* nach Paris: «*Die Arbeit am Perrudja geht nur sehr langsam vorwärts. Ich habe unter den eigenen Stilwandlungen zu leiden, jedenfalls einstweilen.*» Und drei Jahre später, am 15. April 1929, berichtet er dem Kritiker *Herbert Ihering* über das Manuskript, das keinen Verleger fand:



Hans Henny Jahnn (zweiter v.r.) mit Gottlieb Harms (r.) 1915 in Norwegen.
© Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg

«Der Roman *Perrudja* ist mein Schmerzenskind. Er hat seiner Abstammung nach schon so viele natürliche Feinde. Er ist einmal anti-kapitalistisch und zum anderen ein wenig sentimental. Nicht gerade gegen die Technik eingestellt, wohl aber gegen die Technik, die es auf Vergeudung angelegt hat. Er hat eine grosse Apotheose, nämlich einen entsetzlichen Zukunftsriegel, der eine lauwarne Gleichberechtigung von Negern und Asiaten bringt. Aber der Inhalt ist nicht einmal wesentlich.»

Wesentlich war *Jahnn* die Form geworden; denn die Inhalte, Leitmotive, Themen unterschieden sich nicht von jenen seines anderen Werks – und Lebens. In «*Perrudja*» nun hat *Jahnn* sich ganz dem Einfluss modernen Erzählens überlassen, wie er es bei *James Joyce* erfahren, ja gelernt hatte. Noch Ende 1926 waren die «*eigenen Stilwandlungen*» ein Problem für ihn gewesen – im Sommer 1927 hatte er aber die gerade erschienene deutsche Übersetzung des «*Ulysses*» gelesen und danach die gesamte Erzählkonzeption des geschriebenen «*Perrudja*»-Materials umkomponiert:

*Jahnn stand ganz unter dem Eindruck
des grossen Vorbilds Joyce.*

Innere Monologe, Bewusstseinsströme, Wortprägungen, die Freiheit auch im Umgang mit der Syntax bestimmen diese dem expressionistischen Kostüm entwachsene Prosa – *Jahnn* stand nun ganz unter dem Eindruck des grossen Vorbilds *Joyce*.

«*Perrudja*» erschien im November 1929 bei *Gustav Kiepenheuer*, finanziell unterstützt von der Lichtwerk-Stiftung, als zweibändige Ausgabe in 1200 Exemplaren, die nur sehr schwer zu verkaufen war. Als Schriftsteller hatte sich *Jahnn* damit endgültig wenigstens in der Kritik etabliert – «*Perrudja*» wurde häufig besprochen, gelobt und verrissen, aber der Roman wurde von Autoren und Kritikern, darunter *Alfred Döblin*, *Wolfgang Koeppen* und *Willy Haas*, als ein wesentliches Werk der literarischen Moderne in Deutschland angenommen.

Walter Muschgs Hilfe

Schon am 28. Juli 1932 schrieb *Jahnn* an einen Hamburger Bekannten, *Ernst Johannsen*:

«Weil nun die nationalsozialistische Bewegung dank der Machtmittel der Reaktion auf der ganzen Linie siegreich ist, weil ihr gegenüber eine Mehrheit steht, die sich gegen sie nicht wehren kann, weil sie humanistische Grundsätze mit Füßen tritt, weil sie bis jetzt mehr auf der Seite des Kitsches als der Kunst steht, weil sie eine Tugend besitzt, die aber auch in andern geistigen Lagern zu finden ist, dass sie gegen den Rationalismus auch das magische Denken ausspielt, soll ich die Bewegung als eine geistige Grossmacht anerkennen. Und das eben tue ich nicht. Was an der Entwicklung der letzten dreissig Jahre fragwürdig ist, ist mir selbst bekannt. Aber leider, und ich glaube, auch darin haben Sie recht, finden sich die hauptsächlichsten Förderer der dreissigjährigen Unfruchtbarkeit auf Seiten der Nationalsozialisten.

Z. B. alle Bildungsinstitute von der Schule bis zu den Universitäten. Ich glaube mich zu erinnern, dass Leute Herrn Einstein bekämpft haben, die auch noch nicht einen blassen Schimmer von dem erfahren hatten, um was es sich eigentlich bei der Relativitätstheorie handelt. Heinrich von Kleist, Friedrich der Grosse als Schutzheilige des Nationalsozialismus, das bedeutet doch wohl, dass die Betreffenden weder den einen noch den anderen kennen gelernt haben. – Der Erfolg allerdings sagt nichts über eine geistige Bewegung. Um ganz klar zu stellen: Ich unterschätze die Macht des Nationalsozialismus in keiner Weise, denn der liebe Gott ist bekanntlich immer auf Seiten der Kanonen. Ich habe sogar eine entsetzliche Angst, eine Art persönlicher Angst, und eine Angst für die Allgemeinheit, weil ich trotz heftigen Grübelns eine wirksame Abwehr der Majorität gegen die Minorität nicht sehe. An die Wahlurne werden die Zweifler nicht gehen. Und wenn Herr Hitler nur mit Stimmen geschlagen wird, so wird das in sein Herz kein Loch machen.»

Sechs Wochen später heisst es in einem Briefentwurf an *Ellinor*:

«Es riecht nach 1914. Und wenn die Parole auch nicht sofort Krieg heisst, böse Zeiten ziehen herauf. Wirtschaftliche Abgründe, Peitschenhiebe für alles Geistige. Es wird schlimmer als es zu werden schien. (...) So weiss ich nicht, was am Ende dieses Jahres stehen wird. Ich bin lebensmüde. (...)»

Anfang 1933 übernahm *Hitler* die Macht, Deutschland wurde nationalsozialistisch. *Jahnn* schrieb an den Schweizer Freund *Walter Muschg*:

«Mir selbst geht es nun schlechter und schlechter. (...) Meine Einnahmen sind, wie Sie sich denken können, zusammengeschrumpft, und ich weiss nicht, was auf die Dauer geschehen soll. Jedenfalls muss ich mich innerlich darauf vorbereiten, ins Ausland zu gehen. Das, was wir scherzhafterweise (...) besprochen, ob ich die Schweiz oder Skandinavien wählen sollte, rückt als grausame Wirklichkeit heran.»

Jahnn ging mit seiner Frau *Ellinor* erst für einige Monate in die Schweiz, wo *Muschg* die beiden unterstützte. Von dort leitete er den Kauf eines Gutshofs auf der dänischen Insel Bornholm ein, den er ab April 1934 bewohnte: zusammen mit seiner Frau *Ellinor* und beider Tochter *Signe*, mit *Ellinors* Schwester *Monna*, die *Gottlieb Harms* geheiratet hatte, und

*Jahnn, umgeben von Frauen, versuchte
den Hof und das Leben seiner Bewohner
mit Landwirtschaft zu erhalten –
was mehr schlecht als recht gelang;
aber man überlebte, nicht zuletzt
durch finanzielle Unterstützungen
seitens Muschgs und anderer.*

deren beider Sohn *Eduard*; und seit 1935 lebte auch *Jahnn*s Geliebte *Judit Kárász* auf dem Hof. Eine neue Lebensgemeinschaft begann. *Jahnn*, umgeben von Frauen, versuchte den Hof und das Leben seiner Bewohner mit Landwirtschaft zu erhalten – was mehr

schlecht als recht gelang; aber man überlebte, nicht zuletzt durch finanzielle Unterstützungen seitens *Muschgs* und anderer. Auch die Verbindung nach Deutschland brach nicht ab, musste sogar gepflegt werden, weil *Jahnn* und seiner Entourage in Dänemark kein Asyl zugestanden wurde und alle in Abständen immer wieder nach Deutschland fahren mussten, um erneut nach Bornholm einzureisen.

Nicht zuletzt diese Gründe bestimmten *Jahnn*s ambivalente Haltung zum Reich:

«Der dänische Staat und die Staatspolizei betonen in der Öffentlichkeit, dass sie das Asylrecht unter allen Umständen wahren wollen. Also Juden und Kommunisten sind offenbar unbehelligt. Mein Unglück scheint zu sein, dass ich nur zum Verhungern in Deutschland verurteilt bin, aber keinerlei politische Verbrechen auf dem Gewissen habe. Ich könnte meine Stellung hier sofort festigen, wenn ich mich in irgendeiner Form gegen den jetzigen deutschen Staat aussprechen würde. Aber das kann ich nicht. Und ich will es auch unter keinen Umständen. Jedes andre Schicksal ist mir lieber, als das eines wirklichen Emigranten. Ich weiss auch, dass zum wenigsten mein literarisches Schaffen sosehr deutsch und nicht jüdisch ist, dass ich grösseren Widerhall im Auslande niemals finden werde. Und endlich: So schrecklich mir der Gedanke einer Diktatur an sich ist, und so unvorteilhaft ich auch von einzelnen Massnahmen der jetzigen Regierung denke, so weiss ich doch, dass die vielgepriesenen Demokratien [sic!] in ihrer Ausübung des staatlichen Rechts um keinen Deut besser sind als die Diktaturen. Bleibt nur die eine Peinlichkeit, dass es sich bei der deutschen Diktatur um ein weltanschauliches Staatsgebilde handelt, und dass gegenüber den politischen Gegnern die Gerechtigkeit fragwürdig wird. Aber die Ereignisse in Russland unterscheiden sich in diesem Punkt nicht von den deutschen Verhältnissen. Vielleicht nur darin, dass die einseitige Rechtsauffassung noch viel allgemeiner und viel brutaler durchgesetzt wird. Ich muss mich zu dem Satz bekennen, den ich in meinem Bergenser Vortrag gesagt habe: «Der Dichter muss sich wohl klar darüber werden, dass er nicht auf Seiten der Macht stehen kann. Und das gibt einen weiteren Anlass ihn zu den Angeklagten zu stellen.»»

Dieser Brief, am 14. März 1935 an *Muschg*, belegt jene zweideutige Haltung, die *Jahnn* nicht nur aus taktischen, sondern aus Überzeugungs-Gründen gegenüber dem «Dritten Reich» eingenommen hat. Zwar ging es ums Überleben, immer war *Jahnn* getrieben von Geldsorgen – die materielle Katastrophe, die Sehnsucht nach der Befreiung vom Druck der materiellen Bedrängnisse haben ihn bis zu seinem Tode begleitet. Hier aber ging es auch um jene deutsche Verwurzelung, die auch *Thomas Mann* den endgültigen Bruch mit dem Reich erst 1936 vollziehen liess. *Jahnn* freilich hat seine Beziehung zum Reich nie abgebrochen. Er kümmerte sich um Auführungs- und Druckmöglichkeiten, traf sich bei seinen Deutschlandbesuchen mit dem Freund *Gustaf Gründgens*, der sogar ein Treffen *Jahnn*s mit *Gründgens*' Gönner *Hermann Göring* arrangierte. Der Briefwechsel dokumentiert erstmals in aller Ausführlichkeit diesen bislang unbekanntem Aspekt der *Jahnn*-schen Existenz – er erklärt aber nicht, und hier funktioniert der Briefwechsel nicht als Parallel-Lektüre zum Werk, die radikale Gegenposition des archaischen Prosa-Werks dieser Jahre zu solcher Ambi-

valenz. Es ist, als brächen Existenz und Werk in dieser Zeit auseinander, als sei die literarische Arbeit Flucht und Selbstbehauptung in eins. In einem Brief an *Walter Muschg* heisst es am 7. November 1936: «Ich fühle mich durch die Verhältnisse so sehr angegriffen, stehe in einem so ungleichen Kampf, dass ich mich vermindert fühle und bange, es möchte etwas auf das Werk eingewirkt haben.»

Anfang November 1936 verschickte *Jahnn* den eben abgeschlossenen Roman «Das Holzschiff» an verschiedene Verleger, Mitte Dezember schreibt er wieder an *Muschg*:

«Bis jetzt steht einzig fest, dass ein X. Kapitel im Entstehen ist, und dass es wahrscheinlich vollendet werden wird. Dies Kapitel, ich sagte es schon, ist der Versuch, meine Absicht mit dem Werk deutlicher werden zu lassen, nämlich dass der Mensch überfallen wird vom Abenteuer des Lebens, dass am Ende jeder Erkenntnis der Zufall steht, und dass die einzige Süßigkeit des Daseins im aufgezwungenen Verbrechen liegt, in der Unausweichbarkeit.»

Dieses zehnte Kapitel ist die Keimzelle der monumentalen «Niederschrift des Gustav Anias Horn», die dem «Holzschiff» folgt und mit ihm zusammen *Jahnn*s monströsestes Werk, «Fluss ohne Ufer», bildet, dem *Jahnn* die Bornholmer Zeit bis zum Ende des Krieges widmet.

Todessehnsucht und mythischer Hintergrund, eine tiefe Melancholie und die Erinnerung *Jahnn*s an die Zeit mit *Gottlieb Harms* in Norwegen prägen die Figuren und die norwegisch nacherlebte Landschaft dieses im Wortsinn monumentalen Werks. Nicht nur die Handlung, sondern «Fluss ohne Ufer» selbst ist ein Werk von mythischen Ausmassen – zwei Mythen sind zentral in ihm verwurzelt: Die mit *Harms* vollzogene Zwillingsbrüderschaft, auch in den Dramen vielfältig gespiegelt, wird fundiert im Gilgamesch-Mythos, der bereits im «Perrudja»-Roman eine Rolle spielt; und das Inzest-Motiv, ebenfalls in den Dramen anwesend, leitet sich vom Isis-Osiris-Mythos ab und hat naturmythische Züge. *Jahnn* nun enthält sich in seinem Roman bei der Gestaltung dieser Mythen jeglicher kunstvoller Objektivierung; denn die Objektivierung bedeutete ja Verdinglichung der Figuren, also des Menschen, bedeutet Konventionalisierung und einen zivilisatorischen Prozess, der den «Mord an Gott» auslöst und dem Menschen nur noch die Schöpfung als das Abbild Gottes zurücklässt. Hier trägt *Jahnn* ein Thema aus, das ihn seit seiner Jugend beschäftigt hat in Christus-Roman und Christus-Drama: dass im Christentum der Geist der Liebe verraten worden ist, weil der Geist von der Liebe getrennt wurde und beide als höchste Werte in je eigenen Wertesystemen fixiert wurden.

Gustav Anias Horn und Tutein, im präludierenden Roman «Das Holzschiff» durch den Mord Tuteins an Horns Verlobter Ellena auf alle Zeiten hin fest aneinander gebunden, figurieren in «Fluss ohne Ufer»

wie Gilgamesch und Engidu. Sie sind durch das Schicksal der Tat aneinandergekettet, doch ihr Einstehen füreinander, das zur Liebe wird, trägt sie über die schicksalhafte Tötung hinaus zu einem neuen Erleben, das mit der «Niederschrift des Gustav Anias Horn» einsetzt: Der Tod wird, wie in *Jahnn's* «Medea»-Fassung, eben nicht als Ende begriffen, und die Tötung nicht als Mord. Auch hierin, das ist die Konsequenz des Entzugs jeglichen überkommenen Systems, steht *Jahnn* eher im Mythos als in der «geteilten Zeit»: Ellena lebt weiterhin in Horns Gedankenwelt, sie bleibt, wie alle Toten in *Jahnn's* Werk, präsent. *Hans Henny Jahnn* hat dazu am 22. Dezember 1942 seinem Freund *Ludwig Voss* geschrieben:

«Das Menschliche ist das Wichtigste. Ich glaube oft, dass ich kurz vor der Vollendung erlahme, weil ich zu dem ungeheuerlichen Mittel greifen muss, um das Unsinnige und Unausweichliche zu erklären: die Zeit umzukehren, rückläufig zu machen, sie ganz als Dimension einzufügen in den Raum, mit dem wir uns einigermassen vertraut gemacht haben. Von ihr, der Zeit, haben wir keine Vorstellung. Wir wissen, dass grosse Entfernungen ihre Gegendimension, fast ihr Gegenteil sind, man könnte geradezu von negativer Zeit sprechen, die etwas durchaus anderes als Vergangenheit ist... Wir sind von allem Anfang an in den Raum hineingepresst, der für uns freigelassen ist, und es ist die Frage, ob die Zeit nicht genauso eine Höhlung ist, die von Anfang bis Ende unveränderbar, dass also das Wort Schicksal den Begriff der totalen Lebenszeit enthalten könnte.»

Das aber bedeutet: Befreiung von der Zeit im Mythos, Wegsprengen der Zeitfessel und des begrenzenden Raums, der von der Konvention über den Menschen gelegt ist – hiesse wieder und wieder: Negierung der zivilisatorischen Prozesse, welche die Geschichte ausgebildet hat. Ihr Mass bestimmt das Ausmass der Inkommensurabilität des *Jahnn'schen* Werks überhaupt, bis heute. *Jahnn* war immer der Aussenseiter, weil er das Unmögliche wollte und unternahm.

Die Nachkriegszeit wird vor allem wieder eine Zeit der finanziellen Sorge, der Bemühungen um die Publikation von «Fluss ohne Ufer», die endlich 1949 und 1950 gelingt. Was er dem Werk noch hinzufügt, erreicht nicht, was er bis dahin geschrieben hat, und führt schon gar nicht darüber hinaus. Aber in einem bleibt er sich treu: Er bleibt ein Aussenseiter, worüber er, wie er nicht nur einmal und nicht nur kokettierend sagte, nicht unglücklich ist. *Ernst Kreuder* gehörte zu den wenigen Schriftsteller-Kollegen, die ihm, wie auch *Hans Erich Nossack*, bis zu seinem Tode am 29. November 1959 und darüber hinaus die Treue gehalten haben. Er hat über *Hans Henny Jahnn* einmal gesagt:

«Wer sich, vom Werk abgesehen, mit seinen Schriften beschäftigt, etwa über Klopstock oder über Lessing, wird sehen, dass hier nicht geschicht gedacht wird, auch nicht brillant, sondern dass hier ein Alleingänger – wenn wir einmal die Worte «tief» oder «wesentlich» beiseite lassen – zum Kern der Dinge vordringt, unbeeindruckt, unbeeinflusst von dem bis dahin herkömmlichen erarbeiteten und zur Verfügung

stehenden sogenannten Wissen über Leben und Werk solcher bedeutenden Autoren. Jahnn fängt noch einmal von vorn an, sein Blick wird nicht durch Vorurteile abgelenkt, durch das Übliche – «was sich schickt» oder «was sich gehört». Er ist nicht davon abzubringen, die Wahrheit zu finden und sie ohne Furcht und meist zu seinem persönlichen Schaden auszusprechen, was auch in Anbetracht unserer geschäftstüchtigen Konventionen als rücksichtslos gilt, und oft genug als schamlos.»

Kreuder hat *Jahnn's* Position begriffen. Die Unbedingtheit, auf den Grund zu stossen, lässt *Jahnn* die gesellschaftlichen Formeln vergessen, weil sie den uneingeschränkten Blick behindern.

Man sieht, dass dem so ist. Die literarische Kritik, gebunden von der Begrifflichkeit bürgerlicher Moral und klassizistischer Ästhetik, hat sich angesichts ihr so unbeirrt fremder Literatur in den fünfziger Jahren ebenso mokiert wie in den zwanziger Jahren, und in Teilen hat sie *Jahnn* ebenso diffamiert wie einst. Sie hat sich aus dem Zirkel ihres Systems nicht zu befreien vermocht. Bedacht hat sie nicht, dass ebenso, wie literarische Formen in steter Provokation und Replik von Tradition, Soziabilität, gesellschaftlicher Wirklichkeit und sprachlicher Erneuerung sich verändern und erweitern, sich die Massstäbe der Literaturkritik an jedem bedeutenden Stück Literatur, das entsteht, erst einmal auszubilden haben.

In der Rezeption des Werks von *Hans Henny Jahnn* hat diese Bewegung noch bis heute nicht stattgefunden. *Jahnn* blieb gross, aber draussen. Und ist noch immer aktuell:

«Täuschen wir uns nicht, eine neue Symbolkraft muss unserer Sprache beigegeben werden, wenn nicht unsere Kultur und die Wirkung unseres Tuns zerfallen sollen. Die Worte, die wir in dieser Zeit gebrauchen, sind zu allermeist ausgekleidet und zerfetzt. Mit ihrer Hilfe kann alles bewiesen, alles zerwiesen werden. Unrecht können sie in Weisheit und Staatskunst verwandeln, Unmenschlichkeit mit Heldentum bekleiden. Die Weisheit der Lächerlichkeit preisgeben. (...) In dieser Zeit hat Kunst, und die das Wort gebrauchende Dichtkunst vor allem, nur die eine Aufgabe, an der Zusammenfassung, am Blick auf das Ganze und in die Tiefe zu arbeiten. Überall dort einzugreifen, wo die bisher von der Masse Mensch und ihren Bürokratien Hinausgestellten versagt haben. Und sie haben versagt, um es zu wiederholen, vor der Natur, vor dem Tier, vor der fremden Rasse, vor dem Makrokosmos, vor dem Mikrokosmos, vor sich selbst. (...) Es ist ihnen kein Leitfaden aus der Vergangenheit für die Zukunft geblieben.» ♦

HEINZ LUDWIG ARNOLD, geboren 1940 in Essen, lebt als freiberuflicher Publizist in Göttingen: seit 1963 Herausgeber der Zeitschrift für Literatur TEXT + KRITIK, seit 1978 des Kritischen Lexikons zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG) und seit 1983 des Kritischen Lexikons zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KlFG). Seit 1995 Honorarprofessor an der Universität Göttingen. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Literatur. Zuletzt erschienen: «Einigkeit und aus Ruinen. Eine deutsche Anthologie» (Hg., 1999), «Die deutsche Literatur seit 1945. Letzte Welten 1984–1989» (Hg., 1999), «Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt» (1998).