

Kapitel 4

Ich bin eine gelbe stinkende Blume: *Perrudja* (Jahn)

Ich sage eine Blume! Aber in der Abwesenheit, in der ich sie zitiere, in dem Vergessen, in das ich das Bild, das sie mir gewährt, verbanne, am Grunde dieses schweren Worts, das selbst wie ein unbekanntes Ding der Tiefe entsteigt, beschwöre ich leidenschaftlich das Dunkel dieser Blume, diesen Duft, der mich durchdringt und den ich nicht atme, den Staub, der an mir haftet und den ich nicht sehe, ihre Farbe, die Spur ist und nicht Licht. [...] Das Wort handelt, doch nicht als ideale Kraft, sondern als dunkle Macht, als Beschwörung, die die Dinge zwingt, die sie außerhalb ihrer selbst in ihrer Realität gegenwärtig macht.¹

Wenn Maurice Blanchot die beschwörende Kraft des Wortes „Blume“ in den „Raum der Literatur“ verweist, dann beschreibt er das Projekt einer Anthologie, das im Deutschenauch *Blütenlese* genannt wird und seit der Frühromantik aufs engste an die von Novalis in seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* initiierte Suche nach der blauen Blume gebunden ist. „Alles Blau in meinem Buche“², so leitet Novalis die Verwandlung von Heinrich von Ofterdingen zum Dichter ein. Die Suche nach der blauen Blume, die in dem Romanfragment selbst recht verschwommen bleibt, ist nach Novalis Tod zum Topos der Literatur geworden. Der Topos der blauen Blume hat durch Heinrich Heines Vermittlung in der *Romantischen Schule* über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes hinaus Einfluss auf die *Schwarze Romantik*

¹ Maurice Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Französisch und deutsch, übersetzt von Clemens-Carl Härle, Berlin 1982, S.90 ff.

² Angelika Overath stellt in ihrer Studie über *Das andere Blau* die Unbestimmtheit heraus, die das „poetische Fluidum“ kennzeichnet, das Novalis Buch ganz in Blau bestimmt: „Der Reiz der ‚blauen Blume‘ lag vielmehr gerade in ihrer scheinbar unverbindlichen Bedeutsamkeit. So tauchen in der romantischen und nachromantischen Dichtung seltene und erstaunliche blaue Blumen auf [...], die zu überirdischen Zeichen werden für Liebe und Treue, Boten der ewigen Jugend, Wegweiser zu Glück und Reichtum. [...] Sie klingen und riechen und verströmen den Hauch der Poesie.“ Angelika Overath: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart 1987, S.30.

Frankreichs, den Symbolismus³, die Dekadenz Englands und schließlich die poetischen wie epischen Werke des 20. Jahrhunderts genommen⁴. Joyce stellt gleich auf den ersten Seiten von *Ulysses* – der Protagonist *Bloom* ist daselbst Verkörperung einer Blume – den Vater Novalis vor⁵. Anstelle der blauen figuriert jedoch eine gelbe Blume als Leitmotiv innerhalb der Odyssee. Die blaue Blume nimmt dabei nicht erst bei Joyce eine Gelbfärbung an; der Farbwechsel hat sich spätestens bei Heine vollzogen, der von der „Blume der Passion“ spricht, die er als „die schwefelgelbe“⁶ ausweist. Die „schwefelgelbe Blume des Leidens“⁷ verwandelt sich bei Heine in das Bildnis der Geliebten, mit der der tote Dichter noch einmal ein Zwiegespräch führt. Dem Topos des Erwachens, von Erotik wie Dichtertum, verweist Heine in den Mythos des Todes: „Bimini“ steht für die „Befreiung vom Leid des Lebens“⁸, und genau mit diesem Leid konfrontiert Jahn in *Perrudja*. Während sich Blau als das „Südwort“⁹ von der klassischen Moderne bis in die Gegenwart hinein verselbständigt, dabei jeweils an utopische Entwürfe gebunden ist, sind dem Verweis auf die gelbe

³ Vgl. Werner Vordtriede: *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*, Stuttgart 1963. In seinem Kapitel über „Wagner als Vermittler“ (ebd., S.158 ff.) stellt Vordtriede den Übergang von Novalis Plädoyer für die poetische Sprache, die er 1836 als „Ton- und Bildersprache“ vorstellt, mit Mallarmes Begriff der „orchestration“ her: „Diese ‚Tonbildersprache‘, die also bei Mallarme ‚orchestration‘ heißt und bald *audition colorée* heißen wird, wird nun als Wagner-Orchester erkannt, als Ausdruck des ‚Gesamtkunstwerks‘, in dem Musik und Wort eine Einheit bilden.“ (Vordtriede, S.168f). Eben diese Wagnersche Idee des Gesamtkunstwerks als eine Einheit von Musik und Wort stößt bei dem Schriftsteller, Orgelbauer und Komponisten Jahn auf vehemente Kritik, wie wir gleich sehen werden.

⁴ Vgl. Joachim Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘. Literarhistorische Beobachtungen über Hans Henny Jahnns Beitrag zum modernen Roman*, Tübingen 1985. Wohlleben beleuchtet die Spannweite der „möglichen literarischen Anklänge“ in Jahnns Erstlingsroman *Perrudja*, vor allem den unmittelbaren Einfluss, den die zeitgenössischen Werke *Die Drei Sprünge des Wang-lun*, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sowie *Ulysses* auf die Entstehung und die endgültige Form von *Perrudja* ausgeübt haben.

⁵ Stuart Gilbert erklärt in seiner Einleitung die Frage der Vaterschaft zu einem der interessantesten und zugleich erstaunlichsten Themen in *Ulysses*. Ohne auf den Dichter Novalis einzugehen, weist er darauf hin, dass ihm die Rolle des Vaters zukommt, zu dem der Sohn zurückkehrt. Vgl. *James Joyce's Ulysses. A Study by Stuart Gilbert*, New York 1955, S.62. Wohlleben weist darauf hin, dass Jahn die deutsche Übersetzung der Studie Stuarts besaß. Vgl. Wohlleben: *Versuch über Perrudja*, a.a.O., S. 60.

⁶ Heinrich Heine: „An die Mouche“, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg 1992, Bd.3/1, S.394.

⁷ Benno von Wiese: *Signaturen. Zu Heinrich und seinem Werk*, Berlin 1976, S.194.

⁸ Ebd., S.194.

⁹ „Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ‚liturgischen Komplexes‘, von einem enormen ‚Wallungswert‘ [...]“ Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*, Marburg 1951, S.25.

Blume Leidenswege und Brüche einbeschrieben¹⁰ - wie in der Allegorie eines Stilbruchs in Alfred Döblins 1905 erschienenen Kurzgeschichte „Die Ermordung einer Butterblume“. Wir wollen zu zeigen versuchen, wie Jahnn das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ zu den gelben Blumen der zeitgenössischen Werke in Beziehung setzt und dabei die Dynamik einer *Blütenlese* entwickelt, die sich gegen die vehement kritisierte Statik und „grobe Form“¹¹ des Leitmotivs richtet, wie Jahnn die Funktion des Leitmotivs bei Richard Wagner beschreibt. Die Idee des Gesamtkunstwerks erfüllt sich in *Perrudja* ex negativo im Zerfallen des Ganzen; dem Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ kommt darin keine verbindende sondern eine destruktive Funktion zu; dekonstruiert werden die epischen Versuche der Zeitgenossen, auf die sich Jahnn in einem durch Gelb ausgezeichneten Netzwerk von Nebenfiguren und Nebenleitmotiven bezieht, die in dem zentralen Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ kulminieren. Im Kulminieren zu zerschellen¹², so lautet die Formel, auf die Jahnn das *Perrudja* organisierende Prinzip bringt, das von der Ambivalenz des Gelben - in der Blüte bereits Vergängnis, heiliges Gelb des Ostens und Farbe der Stigmata im Westen – bestimmt wird.

Jahnn übersetzt in seinem Erstlingsroman, der 1929 im gleichen Jahr wie *Berlin Alexanderplatz*¹³ erschienen ist, das frühromantische Projekt des Novalis in die Zeit

¹⁰ Gert Mattenklott weist darauf hin, dass man Jahnn's „genordete Poetik“ nicht verstehen könne, „solange man ihr symbolisch-allegorisches Potential der Abwendung vom Klassizismus nicht erkannt und seine Symbole aufgeschlossen hat.“ Gert Mattenklott: „Jahnn's Kompass. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahnn's“, in: *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orge lbauer Hans Henny Jahnn*, hg. v. Hartmut Boehme und Uwe Schweikert, Stuttgart 1996, S.270.

¹¹ Jahnn: *Schriften und Tagebücher. Werke und Tagebücher in sieben Bänden*, hg. v. Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen, Bd.7, Hamburg 1974, S.86.

¹² Jahnn schreibt 1929 in seinem Vorwort zu *Perrudja*: „Sein Dasein ... war berufen zu einem Ablauf, ja, zum Zerschellen im Kulminieren (als ob er ein Held wäre).“ Zitiert nach Hans Mayer, *Einleitung zu: Romane I, Werke und Tagebücher*, Bd.1, a.a.O., S.13.

¹³ Jahnn schreibt in seiner Rezension von *Berlin Alexanderplatz*: „Vor einem Jahr oder zweien rief Alfred Döblin seinen Mitdichtern und Mitmenschen zu: lest den ‚Ulysses‘ des James Joyce! Wie viele sich mit ihm im Lob dieses katholischsten, unerschrockensten, vielleicht besten neueren Romans

der Zwanziger, der *Goldenen Zwanziger*. „Ich bin eine gelbe Blume auf einer großen Wiese. Ich stinke. Gelb, gelb, gelb.“¹⁴ Bekennt der Protagonisten Perrudja im Zirkel-Kapitel¹⁵, dem Jahn die Beschwerde in den Mund legt, dass die Dichter es noch nicht vermocht hätten, einen Tag aus dem Leben eines Einfarbigen zu beschreiben¹⁶. Dem Versuch das Buch, das sich Novalis ganz in Blau vorstellt, in ein Buch ganz in Gelb zu übersetzen, nähert sich Jahn über die Biographie des mit 29 Jahren verstorbenen Novalis, was nicht zuletzt dadurch deutlich wird, dass sich der Name *Perrudja* daselbst als Übersetzung des Namens *Novalis* darstellt.

Friedrich von Hardenberg hat seinen Namen während seiner Arbeit an *Heinrich von Ofterdingen* gegen den alten Geschlechtsnamen seiner Vorfahren eingetauscht:

[...] schon im Mittelalter nannten sich einige Herren von Hardenberg nach einem Gute Grossenrode bei Nörten in Hannover ‚von Rode‘ oder ‚de Novali‘, was ein Neuland Rodender, ein Pfadfinder oder Pionier bedeutet haben mag.¹⁷

Der Rückgriff auf das Pseudonym des *Rodenden* fällt in die Zeit seiner Bekanntschaft mit dem Jenaer Kreis der Brüder Schlegel, in deren Zeitschrift *Athenäum* N. 1798 Novalis seine *Blütenstaubfragmente* veröffentlicht. Den Entwurf eines *Goldenen Zeitalters* des „Noch-Nicht“¹⁸, das Novalis im Mittelalter ansiedelt, verlegt Jahn in

vereint haben, der ein Wendepunkt des Schreibstils, eine Steigerung der Ausdrucksmöglichkeit jetziger Sprache bedeutete, weiß ich nicht.“ Hans Henny Jahn: *Schriften und Tagebücher. Werke und Tagebücher in sieben Bänden*, Bd. 7., a.a.O., S.253. Auf den Einfluss von *Ulysses* auf Döblin sowie auf Jahn, die beide in engem schriftstellerischem Kontakt standen, werden wir im Hinblick auf das Leitmotiv der gelben Blume eingehen.

¹⁴ Hans Henny Jahn: *Perrudja*. Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. v. Uwe Schweikert, Hamburg 1985, S.221. Wir werden im folgenden aus der Hamburger Ausgabe zitieren.

¹⁵ Perrudja bezieht das Gelbsein erst in dem „Der Zirkel“ überschriebenen Kapitel auf sich: „Erst von hier an ist Perrudja die gelbe Blume.“ Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S. 141.

¹⁶ „Eystein, die Dichter haben es noch nicht vermocht, einen Tag eines Einfarbigen zu beschreiben.“ (*Perrudja*, S.217.)

¹⁷ Friedrich Hiebel: *Novalis. Der Dichter der Blauen Blumen*, Bern 1951, S.8.

¹⁸ Hans-Joachim Mähl untersucht die Idee des Goldenen Zeitalters bei Novalis. Die „Überlieferungslinie“, die er vom Mittelalter zur Neuzeit zieht, verdeutlicht Jahns Abweichung von Novalis Utopismus. Hans-Joachim Mähl: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.

die Zeit der Kreuzzüge und des Untergangs des Sassaniden Reichs, womit Jahnk korrigierend in Novalis Utopie eines *Goldenen Zeitalters* eingreift. Der korrigierende Gestus setzt in der Figur Perrudjas eben den Gestus des Rodenden fort, mit dem Novalis gegen den Idealismus des Bildungsromans *Wilhelm Meister* antrat.

Auf den ersten Manuskriptseiten zeigt Jahnk seine autobiographische Nähe zu der Perrudja-Figur auf, denn er hat seinen Protagonisten zunächst „Perrudjan“¹⁹ genannt. Jahnk hat den Namen in einem Gespräch mit Walter Muschg etymologisch aufgeschlüsselt: „Perrudja heißt: der entwurzelte Per (= Peter); ganz genau: der durch gewaltsame Umstände entwurzelte Per.“²⁰ Wie nah die Übersetzung des Namens der des Novalis in „den Rodenden“ kommt, wird in Jahnks Erklärung deutlich, die er in *Fluss ohne Ufer* nachträglich liefert: „Rydde, rytte, ryttja, das bedeutet beseitigen, zertrümmern, roden, aufräumen, in Ruinen verwandeln. Es umfasst einen negativen Begriff.“²¹ Novalis positiver Gegenentwurf der Apotheose der Poesie im allegorisch-symbolischen Sinnbild der blauen Blume kehrt sich bei Jahnk in einen negativen um, was durch die zeitliche Inversion zum Ausdruck kommt, die sich nicht auf eine Zukunft richtet, der gegenwärtige Zustand Perrudjas wird vielmehr durch eine schon

¹⁹ Jochen Hengst nimmt die „Litura“ im Namen Jahnks zum Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzung mit dem Romanfragment *Perrudja*: Das gestrichene zweite „n“ im Namen Jahnk führt er auf eine Bürgereidsurkunde aus dem Nachlass Jahnks zurück, in der deutlich wird, dass der Vater Jahnks das zweite „n“ hinzugefügt hat. Die nachträgliche Vergrößerung des großväterlichen „n“, von dem Jahnk gesagt habe, dass er der „der letzte unabhängige Mensch“ gewesen sei, verfolgt Hengst im Werk Jahnks: „Im schriftbildlichen Sinn verkörpert sie, so wird im Folgenden deutlich werden, auf signifikante Weise jenes hyperbolische Ereignis, um das es in Jahnks Prosa bes tändig gehen wird, das diese Prosa ausformuliert, wie ein Tableau auffüllt und ihr wie Roussels ‚zweideutiger Satz‘ oder Hölderlins Phonemopposition ‚Patmos‘ eine Keimzelle erschaffen hat, in deren Zentrum stets erneut der Hiatus einer unendlichen Leere au fklafft.“ Jochen Hengst: *Ansätze zu einer Archäologie der Literatur. Mit einem Versuch über Jahnks Prosa*, Stuttgart / Weimar 2000, S.395 f. Wir werden auf Hengsts Entwicklung der hyperbolischen Strukturen in *Perrudja* im Verlauf unserer Studie noch näher eingehen.

²⁰ Walter Muschg: „Gespräche mit Hans Henny Jahnk“, zitiert nach Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘. Literarhistorische Beobachtungen über Hans Henny Jahnks Beitrag zum modernen Roman*, a.a.O., S. 25.

²¹ Jahnk: *Werke und Tagebücher*, Bd. 2, a.a.O., S.484. Joachim Wohlleben weist in seinem „Versuch über ‚Perrudja““ auf Jahnks etymologische Deutung des Namens hin und leitet aus dem Zustand der Zerrüttung, den die Deutung des Namens beinhaltet, die Zerrüttung der Form des Bildungsromans ab.

vergangene Zukunft bestimmt, die als die unausweichliche Verdammnis, eine „gelbe stinkende Blume“²² zu sein, begegnet. Dem Ausblick auf ein *Goldenes Zeitalter* steht die Bestimmung einer bevorstehenden Katastrophe, eines unüberwindbaren Schicksals, entgegen. Die Umkehrung der Zeitlichkeit des erfüllten Augenblicks in die katastrophischer Momente geht mit dem Farbwechsel von einem blau gefärbten Fluidum in das Gelb von Sintfluter²³ einher. Wo der Topos der blauen Blume in *Heinrich von Ofterdingen* adamitische Sprachzustände beschwört, da bildet die babylonische Sprachverwirrung den Ausgangspunkt Jahnns. In Babylon, in der Nähe des Berges Bistun, verortet Jahnns seine Inszenierung des Zerfalls in *Blütenstaub*-Fragmente, die er dadurch wortwörtlich zum Klingen bringt, dass er die biblische Geschichte vom Turmbau zu Babel mit dem babylonischen Epos *Gilgamesch* in Zusammenhang bringt. Die auf zwölf Tonscherben überlieferte Geschichte einer unüberwindbaren Trennung liefert Jahnns das Material eines Klangs, der aus dem Zerfall, dem Zerschellen hervorkommt. Zudem liefert der *Gilgamesch*-Epos Jahnns die Pflanze, durch die die Suche nach der blauen Blume ihr Korrektiv erfährt.

Aus der Heilpflanze *Bilgamesch*, die dem babylonischen *Gilgamesch*-Epos seinen Namen gegeben hat, leitet Jahnns das Prinzip der zeitlichen Inversion her. Diese Pflanze verjüngt die Alten und erlaubt Gilgamesch, die Trennung von seinem toten Freund für eine Weile zu überwinden. Das *Gilgamesch*-Epos ist nur fragmentarisch auf 12 Tonscherben überliefert²⁴, wobei die 12. Tonscherbe von der „Ordnung der Unterwelt“²⁵ handelt. Die Inschrift der 12. Tonscherbe ist seit *Perrudja* zum festen Bestandteil von Jahnns Prosawerken geworden, die sich als Gegenentwürfe zur

²² *Perrudja*, S. 333.

²³ „Der Schatten der gelben Sintflut.“ (*Perrudja*, S. 349.)

²⁴ Rüdiger Wagner geht ausführlich auf Jahnns Verarbeitung des babylonischen Epos in *Perrudja* ein.

Vgl. Wagner: *Hans Henny Jahnns Roman Perrudja. Sprache und Stil*, München 1965, S. 24ff.

²⁵ *Perrudja*, S. 92.

Apotheose der Poesie auszeichnen. Die unmöglich gewordene Vereinigung von Wort und Musik im Gesang bringt den „Gesang der gelben Blume“ in *Perrudja* als Instrumentalstück hervor, mit dem der Komponist und Orgelbauer Jahnn zugleich einen negativen Entwurf des Gesamtkunstwerks liefert. Der Tod ist bei Jahnn kein erlösender noch ein vereinigender oder zu überkommender, sondern eine Bestimmung. Jahnn bleibt dem *Gilgamesch*-Epos auch formal darin verhaftet, dass die unüberwindbare Trennung durch den Tod der Form der Tonscherbe entspricht, die Jahnn in die Form des romantischen Fragments übersetzt.

Bereits bei Novalis ist die Form des Fragments Voraussetzung einer augenblicklich erlebten Ganzheit, die Novalis der Totalität einer Individuation entgegen setzt wie sie Goethe in seinem Bildungsroman *Wilhelm Meister* entwirft. Novalis liefert mit *Heinrich von Ofterdingen* einen der ersten Gegenentwürfe²⁶, die paradoxerweise bestimmend für das Genre des Bildungsromans geworden sind²⁷. Vom *Heinrich von Ofterdingen* zum *Grünen Heinrich* und *Armen Heinrich*, zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und *Ulysses* führen die Lehrjahre die Helden nicht in eine glückliche Existenz, ihre „willentliche Weltleugnung“²⁸ wird vielmehr zum Kennzeichen ihrer unmöglich gewordenen Individuation zum Helden und Welterschöpfer. Jahnn bringt die Rolle dieser unglücklichen, träumenden oder

²⁶ Friedrich Hiebel stellt Novalis ambivalente Haltung Goethe gegenüber ausführlich dar. Novalis' Kritik an *Wilhelm Meisters Lehrjahren* als „undichterisch im höchsten Grade“ bringt die blaue Blume als Gegenentwurf zum Bildungsideal Goethes hervor. Vgl. Hiebel: *Novalis. Der Dichter der Blauen Blume*, a.a.O., S.73 ff.

²⁷ Franco Moretti zeigt in *The Way of the World* wie sich das mit *Wilhelm Meisters Lehrjahren* etablierte Genre des Bildungsromans sogleich durch eine Kritik an Wilhelm Meisters geglückter Sozialisation auszeichnet. Vgl. Franco Moretti: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London / New York 2000.

²⁸ Wohlleben stellt *Perrudja* in den Kontext der Romanentwicklung nach 1800: „Sehr schnell ist in dieser Romanentwicklung der Umschlag von Welterschöpfung des bei sich seienden Ich zu willentlicher Weltleugnung durchlaufen worden.“ (Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.27.)

scheiternden Existenzen auf den Begriff des „Nichthelden“²⁹, wie Perrudja von seiner Braut genannt wird. Jahnns *Blütenlese* gelber Figurationen in den Werken der Moderne ist auf die Versammlung der durch Gelb Stigmatisierten gerichtet. So findet sich das Motiv des „gelben Manns“³⁰, mit dem Heine die *Englischen Fragmente* eröffnet und damit das Thema des Außenseiters, des Ausgestoßenen, des „wandernden Juden“ setzt, in *Perrudja* wieder, wo nicht Selbsterkenntnis sondern die Erkenntnis, zu „den Gelben“ zu gehören, zu der zentralen Einsicht des Protagonisten zählt. Bei Jahn ist die Erfahrung des Exils ähnlich präsent wie bei Heine, der sein Flügelross nicht nur zurücktraben lässt, „sondern auch das Gegenwärtige und das Zukünftige in seinen unbegrenzten Spielraum mit einbezieht“³¹. Die Grenzüberschreitung spitzt sich bei Jahn in einer „gelben Sintflut“³² zu, mit der die westliche Kultur den Untergang des Abend- wie des Morgenlandes herbeiführt. Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ kann nur vor dem Hintergrund des Schlagworts der *Gelben Gefahr* in seiner ganzen Tragweite angemessen verstanden werden, wie wir in Jahnns Auseinandersetzung mit Döblins Massenroman der *Drei Sprünge des Wang-lun* zeigen wollen.

In *Perrudja* kreist der Verlauf der Geschichte wie der Lauf der Welt im Allgemeinen um Geburt und Tod sowie die Wiedergeburt von Pferden. Sie allegorisieren *Pegasus*³³ und sind Verweis auf das Gegenreich der Poesie, das nicht dem Erzählkontinuum

²⁹ „Du bist der Nichtheld, Perrudja. Ich bin ein Weib.“ (*Perrudja*, S. 675.)

³⁰ „Der gelbe Mann stand neben mir auf dem Verdeck, als ich die grünen Ufer der Themse erblickte, und in allen Winkeln in meiner Seele die Nachtigallen erwachten. [...] ‚Junger Enthusiast,‘ sprach der gelbe Mann, ‚Sie werden nicht finden, was Sie suchen.“ Heinrich Heine: *Englische Fragmente*, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, a.a.O., Reisebilder III/IV, Bd. 7/1, S. 209.

³¹ Von Wiese: *Signaturen*, a.a.O., S. 184.

³² *Perrudja*, S. 348.

³³ „Im Bild des Pferdes laufen beide ästhetischen Oppositionen Jahnns zusammen: das Erhabene vermischt sich mit der grotesk übersteigerten Betonung der geschlechtlichen Potenz des sprichwörtlichen Hengstes.“ (Detlef Kremer: „Das Geschlecht der Kentauren. Hans Henny Jahnns *Perrudja* und die ‚Metamorphosen zum Realen‘“, in: *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn*, hg. v. Hartmut Böhme und Uwe Schweikert, Stuttgart 1996, S.208.)

verhaftet ist, sondern der Magie des Wortes, die Jahn in der Namenssuche beschwört und damit dem magischen Enzyklopädismus folgt, den Joyce in *Ulysses* entfaltet. Zwar zählt Perrudja wie Wilhelm Meister zunächst zu den „lesenden Jünglingen“³⁴, doch seine Lektüre ist keinem Bildungsideal verschrieben, vielmehr ist Perrudja auf der Suche nach einem Namen für das Fohlen seines Pferdes. Die Namensgebungen sind in *Perrudja* anders als in *Ulysses* keine Wortschöpfungen, sondern Grabinschriften, die in katastrophischen Momenten lesbar werden. Der „emphatische Augenblick innerhalb der klassischen Moderne (Virginia Woolf, James Joyce, Robert Musil)“ kehrt sich bei Jahn in den „negativen Augenblick der ästhetischen Negativität“³⁵ um.

Wohlleben hat *Perrudja* im Licht seiner literarischen Anklänge interpretiert³⁶ – von den Nachklängen des deutschen Romans um 1800 über die Dekadenz bis zu Joyces *Ulysses*. Unser Anliegen ist es, diese Bezüge Jahnns nun wörtlich als das Projekt einer *Blütenlese* vorzustellen, in deren Zentrum das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ steht, das eine Topographie des Gelben markiert – von der Figur der „Gelben Glocke“ in den *Drei Sprüngen des Wang-lun* bis zu der gepressten gelben Blume in *Ulysses*. Die gelbe Blume avanciert in *Perrudja* zum Ort eines Selbstreflexes, an dem

³⁴ Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.84ff.

³⁵ Bohrer: *Ästhetische Negativität*, a.a.O., S.9.

³⁶ Es wäre unangemessen, wollte man ein so eigenständiges Werk wie den PERRUDJA romangeschichtlich einfach ‚verorten‘ durch ein Netz von plausibel erscheinenden Abhängigkeiten. Ich beschränke mich zunächst auf drei zeitgenössische Romane, die in solchem Zusammenhang Erwähnung verdienen. Hierbei treten diese Werke untereinander in keine andere Beziehung, als dass sie anregende Funktion bei der Konzeption des PERRUDJA hatten. Zwei deutsche Vorgänger tun dies eher durch inhaltliche Vorgaben, der englische wurde ein Modell des Stils. Zusammen verhalten sie Jahn zur Überwindung der konventionellen, nämlich psychologischen und erzählkontinuierlichen Romantradition, der er im ersten Entwurf zum Perrudjaroman – dem erhaltenen Manuskript von 1922 – 1926 – noch weitgehend angehangen hatte. Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘ (1910) hatten prägende Auswirkung eher auf den Beginn und die Gesamtanlage des PERRUDJA, Döblins ‚Die Drei Sprünge des Wang-lun‘ (1915) eher auf den geplanten Fort- und Ausgang, Joyces ‚Ulysses‘ (in der ersten deutschen Übersetzung von 1927) schließlich entband den PERRUDJA durch die Neuartigkeit seiner virtuos verwirklichten Erzählmittel zum wahrhaft avantgardistischen Roman.“ (Joachim Wohlleben: *Versuch über Perrudja. Literarhistorische Beobachtungen über Hans Henny Jahnns Beitrag zum modernen Roman*, Tübingen 1985, S.51)

sich die Apotheose der Poesie in *Heinrich von Ofterdingen* in die Gegenwart der Zwanziger Jahre übersetzt findet³⁷. Die Übersetzung setzt bei der Form des Fragments selbst an – auf die wir ebenso in Novalis Künstlernamen („der Rodende“) wie in den *Blütenstaub*-Fragmenten selbst sowie den Tonscherben des *Gilgamesch*-Epos stoßen. Ist die Apotheose der Poesie in der Allegorie der Suche nach der blauen Blume zum Leitmotiv einer Poetik geworden, wie Angelika Overath in ihrer Studie über *Das Andere Blau*³⁸ gezeigt hat, so geht der Farbwechsel von der blauen zur gelben Blume mit dem formalen Wechsel von der poetischen zur prosaischen Form einher. Gegenstand der prosaischen Form ist der Verlust poetischen Sprechens, die Joyce in eingeschobenen Musikstücken und Reimen parodiert. Der Ton der Parodie ist der von Jahn korrigierte. Der Bruch mit utopischen Entwürfen nimmt bei Jahn weder ironische (wie bei Joyce) noch elegische Züge (wie bei Rilke) an.

Jahns Prosa ist die Härte der Erkenntnis eines unüberwindbaren Abschieds einbeschrieben, der sich in Inschriften, genauer: Grabinschriften, materialisiert, die sich der Utopie eines poetischen Sprechens verweigern. Jahn übersetzt die Apotheose der Poesie in die Apotheose einer Schriftlichkeit, in der nicht verlorene Zustände beschworen, sondern zukünftige lesbar werden. Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“, von dem Wohlleben behauptet, dass es „überhaupt undeutbar“³⁹ sein könnte, ist Exponat einer „ästhetischen Negativität“⁴⁰, die sich in dem Leitmotiv manifestiert. Das Leitmotiv verkörpert das Prinzip, das das gesamte Werk bestimmt:

³⁷ „Denn es gilt der Satz: Wenn Übersetzung eine Form ist, so muss Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein.“ (Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972, Band IV.1, S.10.)

³⁸ Overath: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, a.a.O..

³⁹ Wohlleben: *Versuch über Perrudja*, a.a.O., S.163.

⁴⁰ Den von Karl Heinz Bohrer entwickelten Begriff „ästhetischer Negativität“ werden wir auf Jahns Romanfragment anwenden und dabei vor allem Bohrs Deutung von Kafkas „Zuständen“ folgen, die sich ähnlich wie bei Jahn dem Entwurf einer Zukunft im Verweis auf die Gegenwart verweigern. Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Ästhetische Negativität*, München / Wien 2002, S.229 ff.

„Zerschellen im Kulminieren“⁴¹ – und liefert somit en passant einen Gegenentwurf zu der verbindenden Funktion des Leitmotivs bei Wagner. In der Geröll-Landschaft Norwegens materialisiert sich ebenso wie in den Tonscherben des babylonischen *Gilgamesch*-Epos ein Zerschellen, dem der Zerfall und die Vergängnis der „gelben stinkenden Blume“ auf pflanzlicher Ebene entspricht. Ihr Gestank ist Kennzeichen ihres Zerfalls; der gelben Blüte ist das Vergilben und die Verwesung bereits einbeschrieben. Jahn nimmt das Zerschellen in *Blütenstaubfragmente* wörtlich.

Zu Stoff werden, heißt elementar werden, Dekomposition der degenerierten Individualität zugunsten ihrer Erfrischung aus dem Potential elementarer Energien, von Hormonen, dem Vegetativen und Animalischen in ihren Reduktionsformen, den anorganischen Bestandteilen in der Gestalt ihrer kristallinen Bausteine. Im Unterschied zum Gestaltendenken des klassizistischen Südens, einschließlich der Formen, die aus der Dekomposition dieser plastischen Welt der Goldenen Schnitte und zentralperspektivisch konzipierten Räume hervorgehen, bedeutet die Nordung des ästhetischen Kompasses, den Vorrang des Materials.⁴²

Bereits bei Novalis, der sich in Jena geographischen und mineralogischen Studien gewidmet hat, ist das Motiv der blauen Blume an eine steinerne Höhlen-Landschaft gebunden, die Jahn nun konkretisiert und historisch verortet. Die Zeitlichkeit des Augenblicks kehrt sich bei Jahn in eine katastrophische um. Dabei liefern die Werke der Dekadenz, allen voran Joris Huysmans Roman *A Rebours*, der das Prinzip der Umkehrung im Titel benennt, das Vorbild zu dem Entwurf eines „Palasts der fünf Sinne“⁴³ in der norwegischen Einöde, der von orientalischen Motiven durchzogen ist. Der doppelte Brennpunkt ist das bestimmende Moment des Leitmotivs, das in der Blüte bereits auf Vergängnis verweist.

⁴¹ Jahn zitiert nach Hans Mayer: *Einleitung*, in: *Werke und Tagebücher* 1, a.a.O., S.13.

⁴² Mattenklott: „Jahns Kompass. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahns“, a.a.O., S.274.

⁴³ Wohlleben stellt die Parallele zu Beckfords „Palast der fünf Sinne“ sowie das von Huysman in *A Rebours* entworfene Haus Des Esseintes in der Banlieue her, die Perrudja als Modell einer im Inneren seiner „Trutzburg“ entfaltenen Innerlichkeit dienen: „schroff nach außen, schmeichelnd nach innen“. (Wohlleben, *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.44)

Wir sind eine der gemeinen Blumen auf den Wiesen. Etliche sind gelb an Farbe, andere sind blau, andere sind rot. Die gelb an Farbe sind, stinken einen Gestank. Wir wissen nicht, weshalb es ihr Los ist, da doch andere herrlich duften. Die einen und die anderen fürchten sich, zertreten oder gemäht zu werden. Solange die Knospen geschlossen sind, sind sie grün, die einen und die anderen. Und duftlos. Wenn ihre Farbe aufbricht, verbirgt sich nicht länger der Gestank und der Duft. Das vorher Unentschiedene ist plötzlich entschieden: was ihnen vorbestimmt war. Und je schöner und größer die Farbe und Form der Blüte, desto größer ihr Gestank und ihr Duft.⁴⁴

Die Forderung Flauberts, nach größeren Blüten und stärkeren Düften, der Huysman in *A Rebours* nachgeht, findet sich hier bei Jahn wieder, nur dass die Blume keine gesuchte sondern eine bestimmte ist, die sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht nur ihren Duft steigert. Die Steigerung stellt Jahn als ein elliptisches Prinzip vor, dessen doppelter Brennpunkt (einerseits Duft, andererseits Gestank) das bestimmende Gestaltungsprinzip des Romans darstellt, das ebenso den Kuppelbau Perrudjas bestimmt, wie die historischen Bezüge. Der doppelte Brennpunkt ist das korrespondierende Charakteristikum der Farbe Gelb. Die hyperbolischen Gesten⁴⁵, die mit dem Bekenntnis, zu den Gelben zu gehören, einhergehen, laufen auf eine elliptische Struktur⁴⁶ hinaus, denn sie bewegen sich nicht nur in eine Richtung, sondern immer auch in die Gegenrichtung.

Perrudja changiert zwischen Exzess und planendem Vorgehen, Teil dessen sein architektonischer Entwurf des Kuppelbaus in der Einöde ist, den er in Parenthese daselbst als Ellipse⁴⁷ bezeichnet. Die Ellipse bietet die Struktur des Korrektivs, die

⁴⁴ Perrudja, S.217.

⁴⁵ Jochen Hengst hat das Korrektiv als eine Hyperbel vorgestellt, und dabei den „Exzess des Cogito“ verfolgt. Das elliptische Prinzip widerspricht dem nicht, ganz im Gegenteil, Hengst selbst weist auf die antithetische Struktur in Perrudja hin. Hengst geht von Derridas Reflektionen über die Hyperbel in den Meditationen Descartes aus. Vgl. Hengst: *Ansätze zu einer Archäologie der Literatur*, a.a.O., S. 259 ff.

⁴⁶ Anders als Wohlleben, der in den zwei Brennpunkten der „großgeschwungenen Ellipse“, die den Perrudja-Roman prägen, den Grund dafür sieht, dass der „ganze Romanbau zerreißen muss“ (Wohlleben, S.142) wollen wir diese elliptische Struktur als eine intendierte vorstellen, die Jahn durch das antithetische Prinzip des Gelben verfolgt.

⁴⁷ Perrudja, S.106.

das heilige Gelb des Orients ebenso erfährt wie das stigmatisierende Gelb westlicher Kulturen. Im Norden verortet Jahn seine Kritik an dem klassischen Orient-Bild der Sinnenfülle, das Goethes *West-Östlichen Diwan* ebenso wie die künstlichen Paradiese der Dekadenz prägt. Die Flucht in den Orient konfrontiert Jahn mit dem Verweis auf die Zeit der Kreuzzüge und setzt damit das Schlagwort der *Gelben Gefahr* umgekehrt als eine Bedrohung des Orients in Szene. In der Geröll-Landschaft Norwegens manifestieren sich die Abweichungen Jahns, die Novalis Korrektur des Bildungsromans fortsetzen.

1. Keine Marginalie: Das erste Wort ist gelb

*Sie wissen nicht,
dass dein erstes Wort gelb ist.
Und ist es nicht gleichgültig?
Wo denn nur hatte sich der
andere Hufschlag verloren?*⁴⁸

1928 hält Jahn in „Die Familie der Hippokampen“⁴⁹ fest, dass Pegasus derzeit aus Irland käme. Der Querverweis fällt in das Jahr, in dem Jahn das Erzählkontinuum in *Perrudja* durch Stilmittel wie dem der Leitmotivik aufbricht, die maßgeblich von Jahns Joyce-Lektüre beeinflusst sind. Breon Mitchell hat in seiner Studie „James Joyce and the German Novel 1922 – 1933“⁵⁰ den stilistischen Einfluss nachgewiesen, den die deutsche Übersetzung von *Ulysses* auf die Entwicklung der polyperspektivischen Erzähltechnik in *Perrudja* gehabt hat. Inwiefern die

⁴⁸ *Perrudja*, S. 46.

⁴⁹ Jahn: „Die Familie der Hippokampen“, in: *Werke und Tagebücher*, Bd. 6, a.a.O., S. 119.

⁵⁰ Breon Mitchell: „Joyce and Hans Henny Jahn: An elective Affinity“, in: *James Joyce and the German Novel 1922 – 1933*, Ohio 1976, S.107-130.

Polyperspektivik in *Perrudja* nicht nur formalästhetisch übernommen, sondern reflektiert verwendet und weiterentwickelt wurde, zeigt die Parallele zu dem Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“, nämlich eine gelbe gepresste Blume, die eine Odyssee innerhalb von *Ulysses* erfährt⁵¹. Die Beschränkung auf „Errungenschaften der Erzähltechnik und des Erzählstiles“⁵² – wie Wohlleben den Einfluss von Joyce zusammenfasst – erfährt damit sehr wohl eine inhaltliche Auseinandersetzung mit „Stoff und Ethos des ‚Ulysses‘“⁵³, denn das Leitmotiv der gelben Blume ist in *Perrudja* wie bereits in *Ulysses* Gegenstand ethischer Fragen.

Stoff und Ethos bestimmt die „sinnlich-sittliche Wirkung“⁵⁴ der Farbe Gelb, die Joyce im Lichte der Goetheschen Farbenlehre verfolgt. Die negativen Momente, in die das Gelbe umschlage, in die Farbe der Stigmata wie des Hahnrei, finden sich in *Ulysses* wieder, und zwar kontrastiert mit dem heiligen Gelb des Orients. Die heilige Bedeutung des Gelben in östlichen Kulturen wird zum Thema des *Lotus-Esser-*Kapitels, in dem Joyce das Aufeinanderstoßen beider Kulturen inszeniert. Die Frage aus Mignons Lied im *Wilhelm Meister* nach dem Land wo die Zitronenbäume blühen, wird abgeändert in Blooms Frage nach dem Land wo die Teeblüten blühen⁵⁵. Der Zitronenbaum, der zur gleichen Zeit reife Früchte wie Blüten trägt und damit die

⁵¹ Stuart Gilbert weist auf die „little Odyssey“ hin, die das Stück Zitronenseife erfährt, das durch die Figur Martha, mit der Bloom durch eine Affäre verwickelt ist, erlebt. Vgl. Stuart Gilbert: *Ulysses. A Study by Stuart Gilbert* (1930), New York 1958, S.152.

⁵² Wohlleben: *Versuch über Perrudja*, a.a.O., S.56.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ „Wenn die gelbe Farbe unreinen und unedlen Oberflächen mitgeteilt wird, wie dem gemeinen Tuch, dem Filz und dergleichen, worauf sie nicht mit ganzer Energie erscheint, entsteht eine solche unangenehme Wirkung. Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Missbehagens umgekehrt. Daher mögen die gelben Heute der Bankrottierer, die gelben Ringe auf den Mänteln der Juden entstanden sein; ja die sogenannte Hahnreifarbe ist eigentlich nur ein schmutziges Gelb.“ (Johann Wolfgang von Goethe: „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“, in: *Naturwissenschaftliche Schriften I*, Werke, Kommentare, Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 13, München 1989, S.496.)

⁵⁵ Stuart Gilbert verweist in seiner *Ulysses*-Studie darauf hin, wie die Teeblüten aus Ceylon, die von Buddhisten die „ferry to Nirvana“ darstellen, den Ton für die Atmosphäre des Lotus-Esser-Kapitels setzt: „Languor and far niente.“ (Stuart Gilbert: *Ulysses*. New York 1958, S.154.)

Sinnenfülle des Orients symbolisiert, wird bei Joyce nun dadurch parodiert, dass die Pflanze, aus deren Blättern Tee gewonnen wird, keine Früchte noch Blüten trägt, sondern nur mehr als getrocknetes Blatt begegnet. Andererseits taucht die Blüte in Gestalt der gepressten gelben Blume sowie in Form von einer Zitronenseife wieder auf, die den Weg in ein türkisches Bad weist, in dem das Geschlecht Blooms dann in einem orgiastischen Szenario aufblüht. Die ambivalenten Effekte des reinen und des unreinen Gelb, des heiligen Gelb des Orients und stigmatisierenden des Westens, sind das Movens der *Odyssee der Zitronenseife*, die Gilbert Stuart als Odyssee innerhalb der Odyssee beschrieben hat.

Dem Thema des Wanderns, das Joyce explizit in „the wandering rocks“ benennt, doch das auch in dem Wandern der gelben Blume wie der Zitronenseife wiederkehrt, bewegt sich auf das Motiv des „wandernden Juden“ zu, das Joyce durch den Protagonisten Bloom weiter verfolgt. Die Übersetzung seiner Blumensprache, die mit der Übersetzung des großväterlichen Namens *Virag* aus dem Ungarischen ins Englische einsetzt, verortet Joyce direkt in der Suche nach der blauen Blume: Novalis ist der Name der auf den ersten Seiten von *Ulysses* eingeführten Vater-Figur.

Das Leitmotiv der gelben Blume verkörpert in *Ulysses* das Episodische selbst. Die Blume kommt aus einer Episode im Leben Blooms hervor, und wird im Laufe des Romans Fragen von Marginalität aufwerfen, die von der gelben Farbe der Blume ausgelöst werden. Einerseits die Marginalie einer Affäre, die Bloom durch die gepresste gelbe Blume verfolgt, deren Farbe zugleich die des Hahnrei ist; andererseits fordert die jüdische Herkunft Blooms Themen der Stigmatisierung und

Marginalisierung⁵⁶ heraus. Gerade als Marginalie vorgestellt, unterlaufen die beiden Stigmata des Gelben (Hahnrei und Antisemitismus) die sinnliche Entfaltung der Episode mit Martha, deren eigene Marginalität die Auflösung in das Episodische erlaubt. Das Leitmotiv der gelben Blume, das fallen gelassen wird und wortwörtlich wieder auftaucht, bis es sich in einem Schaumbad auflöst, erfährt nicht nur seine eigene *Odyssee*, sondern avanciert zum Exponenten einer Wasser-Metaphorik, durch die Joyce einen Flux kreiert, in dem er en passant die großen ethischen und religiösen Fragen streift.

Hingegen führen Parallelstellen zum Leitmotiv der gelben Blume in *Perrudja* einen Prozess der Versteinerung vor Augen, mit dem Jahnn dem parodierenden Stil zu begegnen scheint, der *Ulysses* auszeichnet. Die Härte des Steins und seiner Inschriften sowie des Bekenntnisses Perrudjas, eine „gelbe stinkende Blume“ zu sein, sprengt den Verlauf der Geschichte in Episoden, die bei Jahnn nicht nur für die Narratio der gescheiterten Vereinigung von Perrudja und seiner Braut Signe, sondern für die Entwicklung der Menschheitsgeschichte schlechthin ins Gewicht fallen. Joyces Technik der Bewusstseinsströme, die nicht weniger Welt umfassende Themen hervorbringen, finden wir in *Perrudja* mit der Härte von Inschriften konfrontiert, in denen Jahnn die Gewalt von Bestimmungen vorstellt, die die Nonchalance der Zufälle in *Ulysses* nicht zulassen.

Während sich das Leitmotiv der gelben Blume in *Ulysses* in dem Schaumbad der Zitronenseife in einer orgiastischen Szene der Selbstbefriedigung auflöst, stoßen wir in *Perrudja* auf das Motiv der Verhärtung des Samens in gelbe Topasen, die bereits

⁵⁶ Neil R. Davison prägt den Begriff von „Jewish marginality“ in seiner Studie: *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity. Culture, Biography, and 'The Jew' in Modernist Europe*, Cambridge 1986.

auf Signes Unfruchtbarkeit verweisen Signes Abschluss-Monolog, der Mollys räsioniert, endet mit der Einsicht in das Prinzip der Fortpflanzung durch Spaltung Molly dagegen rekreiert die Welt am Ende von *Ulysses* in einem Bewusstseinsstrom, in dem sich die Episoden wie das Episodische in einem Endloszeichen auflösen, das das *s* am Anfang und Ende des Romans verkörpert. In dem Kapitel der *Lotus-Esser* knüpft Joyce das Leitmotiv der gelben Blume an das Vergessen und führt die Verflüssigungstechnik als eine Technik der Entleerung vor, die tiefer sinken lässt in Schichten, in denen Joyce nicht zuletzt mit der jüdischen Herkunft Blooms konfrontiert. Jahnn erklärt eben dieses Projekt zu vergessen, um tiefer zu sinken, im zentralen Kapitel des *Zirkels* als gescheitert. Die Verhärtungen laufen auf Konfrontationen mit der Vergangenheit hinaus, die bei Jahnn in Stein geschrieben begegnet und unmittelbar wirksam wird.

Er bekennt, dass er nicht zu den Auserwählten gehört, denen Vergessen nach vierundzwanzig Stunden geschenkt wird. Vergessen nach sieben Tagen. Vergessen nach einem Monat. Vergessen nach einem Jahre. Er hat sein Vergessen gestohlen. Vergessen des Gefolterten. Ihm wird das Erinnern zurückgegeben. Er hat keinen Anspruch auf Gnade. Er wird den Wirkungen der Vergangenheit ausgesetzt.⁵⁷

Das Ethos des Textes verweist auf die Schwachen und Ausgeschiedenen, die Jahnn durch die Farbe Gelb kennzeichnet, die er sowohl als Farbe der Auserwählten als auch der Stigmatisierten vorstellt. Die gelben Kleider Perrudjas leitet Jahnn ebenso aus dem heiligen Gelb des Ostens wie dem der Stigmata des Westens her. Die gegensätzliche Bedeutung des Gelben in Ost und West verwickelt Jahnn in eine Metamorphose, die Himmel und Erde umfasst, Ost und West, Oben und Unten:

Der Himmel ist safrangelb. Krokos. Violett, weiß. Safran ist Same. Weiß. Frankreichs unschuldige Königslilien. Verdecken die zeugende Kraft, welche gelb. Verdecken das Blut der Schlachtfelder, welches rot.

⁵⁷Perrudja, S.181.

Will nur noch gelbe Hemden tragen. Safranseide. China Wüsten aus Quarz und Korund. Hippokampen brüten ihre saphirblauen Eier. Safranseidenfalter. Schmetterlinge, Raupen, Wurmraupen, Wollewurmraupen. Wollewurmkriechraupen. Wollewurmkriechfressraupen. Wollewurmkriechfresskotvöllerraupen. Sind hässlich. Dick. Magen. Plump. Saftig. Wenn man sie zertritt. Nur Darm und Verdauung.⁵⁸

Safran, die Königin unter den Pflanzen des Orients, die im Arabischen nicht nur dem Gelben seinen Farbnamen gegeben hat, sondern zugleich Farbe schlechthin bedeutet, nimmt in *Perrudja* die Rolle der absoluten Farbe ein. Die Wortkomposita, die Safran, die Farbe der Farben, umkreisen, öffnen kosmische wie kreatürliche Dimensionen in einer absoluten Gelbfärbung. Blüte und Vergängnis bestimmt das Orientbild gleichermaßen, das Jahnn zum Zeitpunkt des Umschlags in den Untergang des Reichs der Sassaniden vor Augen führt. Die Vereinigung von Ost und West im Reich des Sonnengottes Alexander des Großen, der, wie wir noch sehen werden, den Namen für die einzige Szene sinnlicher Erfüllung in *Perrudja* liefert, zerfällt bei Jahnn.

Er konstruiert ein abgeschlossenes abgetanes Ganzes und statuiert das Ende einer Nationalentwicklung noch einmal genau da, wo auch Firdausis erhabenes Königsbuch das iranische Königreich hatte enden lassen. Das Schanameh schließt mit dem Untergang der Sassaniden als der letzten nationaliranischen Herrschaft. Es reicht von den mythischen Königen – unter denen auch Rustam lebte, der Reiter auf dem ‚berühmten Pferde iranischen Sage‘ – bis zu den letzten Sassaniden, deren bemerkenswertester eben Chosroe Parwiz ist.⁵⁹

Wohlleben legt dar, wie Jahnn den Akzent von dem altpersischen Reich, das das romantische Persienbild prägt und das Goethe im *West-östlichen Diwan* glorifiziert, zum mittelalterlichen, islamischen Persien verschiebt⁶⁰. „Jahnn's Geschichtspessimismus kommt zum Tragen. Islam, das ist gewissermaßen schon eine Form der Moderne. Der Islam ist dualistisch und deswegen wie das Christentum, so

⁵⁸ *Perrudja*, S. 52.

⁵⁹ Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.82.

⁶⁰ Jahnn dient das archäologischen Dokumentarwerk von Ernst Herzfeld: *Am Tor von Asien. Felsendenkmäler aus Irans Heldenzeit*, Berlin 1920, als Quelle.

glaubt Jahnn, vom Leben im ‚Fleisch‘ abgewandt.“⁶¹ Jahnn's Persienbild lässt sich in seiner Abwendung von der klassizistisch gestimmten Wahrnehmung Goethes weiter in die Dekadenz der Moderne verfolgen. Die Sinnenfülle, das Verlangen nach größeren Blumen und stärkeren Düften, das zur ausschließlichen Obsession Des Esseintes in *A Rebours* wird, reinszeniert Jahnn im Sassanidenreich, doch zum historischen Zeitpunkt seines Untergangs. Die scheiternde Beziehung Signes und Perrudjas parallelisiert Jahnn mit der Chosroes und Shirins. Der historischen Parallele ist dabei kein Fluch der Sinnenfülle einbeschrieben, sondern vielmehr die Zerstörung orientalischer Sinnlichkeit durch den Einzug der Dualismen der christlichen Religion, der die Ambivalenz des Gelben selbst bestimmt. Jahnn korrigiert die künstliche Glorifizierung des Orients im Verweis auf Brüche und Diskontinuitäten. Die Attribute der Dekadenz, gelbe Seiden⁶², Topase und Safran, die sich in *A Rebours* wieder finden, öffnen in Perrudja keine künstlichen Paradiese, sondern verschlagen die Braut in die Flucht.

Es wurde ihr schwer, sich zu entkleiden. Ohne Bewusstsein verrieb sie einige Riechwässer auf der Haut. Dann schlüpfte sie in ein Nachtgewand aus gelber Seide. Und stand wieder ohne Sehnsucht. Wie schläfrig. Geplagt nur durch einen Tropfen Angst; dessen Namen sie nicht wusste. Sie entschloss sich, die Tür nach Perrudjas Wohnung zu öffnen. Sie trat hastig hinüber. Sie fand auch ihn zaghaft. Träge an seinen Fingern putzend. Unausgekleidet, unverändert in dem Mantel aus Geopardenfell.⁶³

Das Hoch wird zum Tief, das Wilde schlägt in Trägheit um, die Schwere zieht nach unten und hinaus aus den künstlichen Paradiesen in die Stadt. Mit der scheiternden Hochzeitsnacht öffnet Jahnn die Perspektive auf Fragen der Fruchtbarkeit, die sich

⁶¹ Ebd. S.80.

⁶² Mit Safranseide ausgestattete „kirchengelbe Wände“ sollen in *A Rebours* sakrale Effekte vortäuschen. (Vgl. Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*, aus dem Französischen von Brigitta Restorff, Frankfurt am Main 1989, S.149). Genau das Moment der Täuschung ist das in *Perrudja* enttäuscht. Doch bereits in *A Rebours* steht dem Gelb des Orients, der Safranseiden, das „schweflige, gallige Gelb“ (ebd., S.59) gegenüber. Die Ambivalenz des Gelben wird in *A Rebours* zu einem der Schauplätze der Inversionen.

⁶³ *Perrudja*, S.408.

auch bei Joyce finden. Mit Joyce schlägt Jahnn den Bogen gleichsam zurück aus der Dekadenz in die Apotheose des fruchtbaren Augenblicks, der sich in *Ulysses* epiphanisch gestaltet. Die Vaterfigur Novalis führt in *Ulysses* die Frage der Vaterschaft ein, während Mollys Abschluss-Monolog dann von der Rekreation der Welt handelt. Die Weltschöpfung inszeniert Joyce in den Wortschöpfungen einer Blumensprache.

He tore the flower gravely from its pinhole, smelt its almost no smell and placed it in his heart pocket. Language of flowers. They like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down. Then, walking slowly forward, he read the letter again, murmuring here and there a word. Angry tulips with your darling manflower punish your cactus if you don't please poor forget-me-not how I long violets to dear roses when we soon anemone meet all naughty nightfall wife Martha's perfume.⁶⁴

Die Blumensprache läuft mit der gelben gepressten Blume, die Bloom verfolgt und eben nicht vergessen werden kann, auf eine Herzenssprache hinaus; in ihr konkretisiert sich die Symbolsprache der Blumen in *Ulysses*. Die Frage nach dem Parfum lässt die Eifersucht Marthas erkennen, und weist die gelbe Farbe zugleich als die des Betrugs, des Hahnreis⁶⁵ aus. "P.S. – Do tell me what kind of perfume your wife uses. I want to know."⁶⁶ Das Postscriptum ist Teil der Inszenierung des Episodischen bei Joyce. Die eine stinkende gelbe Blume, zu der sich Perrudja bekennt, steht den vielen Blumennamen bei Joyce gegenüber; das absolute Gelb steht dem Vielfarbigen entgegen. Bereits in *A Rebours* wird jedes Kapitel von einer anderen Farbe dominiert - ein Prinzip, das Joyce auch für *Ulysses* übernimmt, was Stuart Gilberts tabellarische Darstellung, die Jahnn in der Übersetzung vorlag, deutlich vor Augen führt. Gilbert stellt darin die Farben wie Körperteile heraus, die die einzelnen Kapitel in *Ulysses* bestimmen. Dabei fehlt jedoch die Farbangabe für das Kapitel der

⁶⁴ James Joyce: *Ulysses. The Corrected Text*, hg. v. Hans Walter Gabler, New York 1986, S.64.

⁶⁵ „Envy, jealousy, abnegation, equanimity.“ - lautet eine der Aufzählungen des Fragekatalogs am Ende von *Ulysses*, in dem Joyce die Hauptthemen und Leitmotive aufgreift und einordnet. (Ebd., S.602.)

⁶⁶ Ebd.

Lotus-Esser, in dem Gilbert lediglich auf die Topoi der Genitalien sowie der Botanik verweist, was umso erstaunlicher ist, da die gelbe gepresste Blume im Zentrum der botanischen Thematik des Kapitels steht, in dem am Ende Blooms Phallus in Gestalt einer flutenden Blume aufblüht. Joyces Parodie der Blütezeit des Orients kulminiert in diesem Akt der Selbstbefriedigung, durch den Joyce zudem die Technik des Bewusstseinsstroms allegorisiert, auf die sich Jahnn dann kontrapunktisch zu beziehen scheint, wenn er die Hochzeit Signes und Perrudjas in „gelben Topasen“ versteinern lässt. Die „gelben Topase“, die unmittelbar mit der Erinnerung an die gescheiterte Hochzeit verbunden sind, haben eine der gepressten gelben Blume in *Ulysses* vergleichbare Funktion. Während das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“, zu der sich Perrudja bekennt, heranwächst und vergeht, sind die Topase an Signe gebunden und werden für sie zum Zeichen ihrer Unfruchtbarkeit. Die immer wieder hervorgehobene Abgrenzung Jahnns von Joyces parodierendem Tonfall⁶⁷ materialisiert sich in der Härte der Erkenntnis, die Jahnn mit Signes Einsicht in ihre Unfruchtbarkeit vor Augen führt.

Die Flutwelle stieg in ihr an. In ihr Bewusstsein grub sich ein, aus allen Poren ihres Körpers tritt blanker Schweiß. Gelbliche Topase wie das Fruchtwasser aufgeschnittener schwangerer Rehweibchen. Im Kuppelrund der verschlossenen Zimmer im Hause Perrudjas schritten die Tiere um den Zodiak. Bei der Schildkröte hielten sie an. Es wurde ganz kühl über ihrer Haut. Und wie sie es gewahrte, ging ein Pfeil durch ihr Gehirn.⁶⁸

In den gelben Topasen versteinert der Same, der als Inschrift fruchtbar wird. Doch der Zyklus der Schriftlichkeit ist einer des Zerfalls. Während Joyce in Mollys Monolog lautmalerisch eine Hymne auf die Fruchtbarkeit inszeniert, wie wir gleich sehen werden, konfrontiert Jahnn in dem Abschluss-Monolog Signes mit der Härte der Inschriften, deren Verkörperung Signe, das *signum*, selber ist. Sie ist die

⁶⁷ „Ganz fern stand er auch dem Joyceschen Willen zur Satire.“ Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.60.

⁶⁸ *Perrudja*, S. 659.

Verkörperung der leeren Mitte, ein Androgyn, gespalten zwischen Zweien, verkörpert sie in *Perrudja* das Prinzip der Fortpflanzung durch Spaltung. Die Spaltung ist letztendlich eine des Steins, der unter Signes Schenkeln in Gestalt der in Stein gehauenen Stute König Chosroes wieder auflebt. Durch den Samen, den der Knecht am Ende des Monologs liefert, mit dem Signe fremdgeht (wie Shirin, die Frau Chosroes mit dem Steinmetz fremdgegangen ist, der Shabdez ein Monument gesetzt hat), konstruiert Jahn einen narrativen Rahmen, in dem der Stein als Same wirksam wird. Die Petrefaktion des Samens liefert das Medium der Überlieferung, in dem ein Pathos sich einschreibt, das sich in Flutwellen fortsetzt. Die Flutwelle verweist auf den Bildbereich der Odyssee und führt zu der Parallelstelle in *Ulysses*, in der sich das Stichwort der Flutwelle wieder findet und das Leitmotiv der gelben Blume in *Ulysses* orgiastisch auflöst.

Enjoy a bath now: clean trough of water, cool enamel, the gentle tepid stream. This is my body. He foresaw his pale body reclined in it at full, naked, in a womb of warmth oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs rip rippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower.⁶⁹

Die Szene, in der sich das Leitmotiv der gelben gepressten Blume in eine flutende Blume verwandelt, verlegt Joyce in ein türkisches Bad, in das Bloom geht, nachdem er eine Zitronenseife gekauft hat. Die gepresste gelbe Blume hat ihn zum Apotheker Sven geführt, dessen sandgelbe Erscheinung das Wüstenmotiv evoziert, das Joyce den Weg zu dem Motiv des wandernden Juden bahnt. Das Thema der Schuld der Schuldlosen findet sich bei Joyce zugleich profanisiert, wenn sich Bloom erinnert, dass er seine Schulden für die Zitronenseife nicht bezahlt habe. Die monetäre Schuld verbindet sich mit der moralischen des Fremdgehens mit Martha; letztere bringt das

⁶⁹ Joyce: *Ulysses*, a. a. O., S.71.

christliche Motiv des Reinwaschens von den Sünden in der Eucharistie-Feier mit sich Polyperspektivisch führt Joyce christliche Rituale, antisemitische Stigmata und orientalische Sinnenfülle in der Gelbfärbung der Zitronenseife vor Augen. Die schwarzen Locken des Vaters von Tausenden, die Joyce auf das Schamhaar Blooms („dark tangled curls of his bush“) projiziert, verweisen auf den Vater Abraham⁷⁰ und die jüdische Herkunft Blooms. Hier ist es nun seine Nacktheit, die seine jüdische Herkunft offen zu Tage kommen lässt. Das Motiv des Gelben vermischt sich mit der Lust des Orients (Zitronenblüten) wie mit dem Stigma der Juden und des Hahnrei. Die Farbe Gelb changiert zwischen dem aufblühenden Gelb einerseits, das das *Lotus-Esser*-Kapitel bestimmt, und den schmutzigen Gelbtönen der Stigmata andererseits, die im *Circe*-Kapitel den Ton angeben:

(Invests Bloom in a yellow habit with embroidery of painted flames and high pointed hat. He places a bag of gunpowder round his neck and hands him over to the civil power saying) Forgive him his trespasses.⁷¹

Die emblematische Gewalt des Gelben verweist bei Joyce auf die mittelalterliche Tradition, in der Juden durch dreieckige gelbe Hüte stigmatisiert wurden. Die explosive Gewalt der gelben Emblemata kommt im *Circe*-Kapitel nun eher gewaltsam an die Oberfläche. Durch die Parenthese markiert Joyce die stigmatisierende Gewalt im Text. Während sich die gepresste gelbe Blume im *Lotus-Eater*-Kapitel in dem Schaum aus Same und Zitronenseife auflöst, ist der gelbe Schaum im *Circe*-Kapitel kein genussvoll sich entfaltender, sondern krankhaftes Sekret des Epileptikers: „(profuse yellow spawn foaming over his bony epileptic lips)“⁷². Dem Akt des

⁷⁰ In seiner Studie *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity* entwickelt Neil Davison Joyces Empathie für „paradoxes of Jewish marginality“. Stigmata wie der „high pointed hat“ gehören ebenso wie die Inversion eines „German slander for the Jews“ zu Joyce's Mitteln der Marginalisierung. Vgl. dazu Neil R. Davison: *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity. Culture, Biography, and "the Jew" in Modernist Europe*, Cambridge 1996, S.255 ff.

⁷¹ Ebd., S.406.

⁷² Ebd., S.425.

Reinwaschens steht das Motiv des “wandering Jew” gegenüber, das sich im Kapitel der “wandering soap” angebahnt hat. Einmal führt die Gelbfärbung in das Delta der Lust, einmal das des Fluchs. In beide Richtungen bewegt sich die „language of flow“⁷³ – eben dadurch dass sie sich nicht verhärtet, sondern in Bewegung bleibt, kann sie sich zwischen den Extremen bewegen und die ewige Wanderung vor Augen führen. Joyces polyperspektivische Technik zeigt sich exemplarisch in der Verwendung der Farbe Gelb, die sich zwischen den Extremen bewegt, während sie sich bei Jahnn aus der Zweideutigkeit auf die eindeutige Bestimmung des Verfalls und Sterbens zu bewegt. Die Wanderung der Ausgestoßenen ist bei Jahnn wie bei Joyce an das Gelbmotiv gebunden. Doch während die gelben Stigmata bei Jahnn eingeschriebene sind, die sich im Laufe des Lebens wieder erhärten, tauchen sie bei Joyce auf und gehen unter, lösen sich in Lust wie in Kämpfe und Anfälle auf. Die Ambivalenz der Gelb motive löst die Wanderung zwischen den Polen aus, die Joyce weder in der einen noch der anderen Richtung enden lässt, sondern die Pluralität der Richtungen aufzeigt. Jahnn entfaltet dagegen die emblematische Gewalt des Gelben im Modus der Bestimmung. Die christliche Terminologie, die Jahnn in dem „Hohe lied“⁷⁴ engagiert, ist eine der Bestrafung nach dem Sündenfall. Der Pfeil, den Signe durch ihr Gehirn schießen spürt, beschreibt die eine Richtung, die sich als die unabänderliche Richtung darstellt. Signes Einsicht in ihre Unfruchtbarkeit steht als ein existentielles Moment der Marginalie der Selbstbefriedigung bei Joyce gegenüber. En passant kommt mit der Marginalie bei Joyce das gelbe Stigma des wandernden Juden hervor; en passant die nicht beglichenen Schulden sowie die gelben Kleidungsstücke. Gerade durch ihre Inszenierung als Marginalie kommt der Fluxus nicht zum Stillstand. Der bei Jahnn entwickelte Gestus der Monumentalisierung von

⁷³ Ebd., S.216.

⁷⁴ “Das Hohelied des Gesetzes” lautet der Titel des letzten Kapitels des ersten Teils, in dessen Zentrum der Abschluss-Monolog Signes steht. *Perrudja*, S. 623ff.

Inschriften, den Signe in erster Linie austrägt, ist dem kontrapunktisch entgegengesetzt.

Signe kann als Kontrapunkt zu Martha wie Molly gelesen werden. Signe, deren Name ihre Verkörperung von zeichenhafter Materie ausstellt, ist das Signum einer Fügung in Versen, Inschriften, die den Stein zum Blühen bringen – doch nicht durch Lust, sondern durch Leid. Jahnn eröffnet den Monolog Signes als ein Echo auf die Geschichte Chosroes, auf die der lesende Jüngling Perrudja gestoßen ist. Die gebe Wiese ist von ketzerischen Versen bestimmt, in denen die Parallelisierung von „Martha, Mary“ bei Joyce in den „Mariensternen“ anklingt.

Erregte Tage kamen wieder über sie: Sie wanderte an einer Wiese vorüber. Auf dieser Wiese blühten Blumen, gelbe zumeist, auch Mariensterne. An den sumpfigen Stellen verspätete Dotterblumen und Löwenzahn. Sie sah die Herrlichkeit und Verschwendung und Geilheit und das Zeugen und das Vermehren. Sie wiederholte Verse, die sie gelesen, ketzerische Verse, von jenem geschrieben, der den Gesang der Amsel übersetzt hatte: ‚Fick mich lieber Peter‘.⁷⁵

In den ketzerischen Versen Signes schlägt Jahnn den Bogen von der ‚blühenden goldgelben Wiese‘⁷⁶, auf der König Chosroe dreitausend Weiber geliebt habe, zu dem weiblichen Dreigestirn, das Signe Zerrissenheit in einer Blumensprache beschreibt: Die Mariensterne verweisen auf die Unschuld Marias, die Dotterblumen auf die weiblicher Fruchtbarkeit, der Löwenzahn auf die Wildheit sexueller Entfesselung. Was die Blumensprache hier von der in *Ulysses* unterscheidet, ist ihre Einfarbigkeit. In der absoluten Gelbfärbung der Blüten kommt das Diktum, in der Blüte bereits Vergängnis, zum Ausdruck. Signe ist die ‚buchstäbliche hyperbolische Verkörperung

⁷⁵ Perrudja, S. 641.

⁷⁶ „Er trat in die Gewissheit ewiger Jugend und ewiger Kraft ein. Dreitausend Weiber wählte er sich aus, dass sie die unermessliche Fülle seiner Lenden fassten. Für die Augenblicksregungen seiner sinnlichen Äußerungen gab es achttausend Mädchen. Er glich einer üppigen blühenden goldgelben Wiese, die dampfend mit dem Geruch ihres Paarens den Himmel füllt. Er wuchs heran zum Besitzer der zwölf unvergleichlichen Kleinodien, der Attribute und Machtrequisite.“ (Perrudja, S.87.)

des Schriftzeichens⁷⁷. Sie geht mit der Grabinschrift des Dareios schwanger, die sie gebärt.

Du der du diese Inschrift lesen wirst, glaube was durch mich getan worden ist, halte es nicht für Lüge! Nach dem Willen Ahuramazdas ist durch mich auch vieles andere getan worden. Das ist in dieser Inschrift nicht beschrieben. Deshalb ist es nicht beschrieben, damit nicht dem, der später diese Inschrift liest, das zu viel scheine, was von mir getan worden ist, er dieses nicht glaube, für Lüge halte! (Wo es notwendig ist zu lügen, da lüge!)⁷⁸

Die Grabinschrift nimmt paradoxerweise zurück, was sie setzt. Jahnn öffnet den Weg ausgehend von der Inschrift in entgegengesetzte Richtungen und verdeutlicht damit die spaltende Wirkung der Inschriften selbst. Signes „Hohelied des Gesetzes“ verortet Jahnn in der Nähe des Bergs Bistun, wo er auch Chosroes Untergang verortet und wo Chosroes den die „Ordnung der Unterwelt“ beschwörenden Gesang der 12. Tonscherbe des *Gilgamesch* Epos vernommen hat. Wohlleben weist darauf hin, dass Jahnn seinem prospektiven Verleger erklärt habe, dass Gilgamesch und Chosroes beide ihr Schicksal „auf demselben Erdstrich“ erfahren hätten. Jahnn dramatisiert die Wiederkehr in dem Monolog Signes als einen Ursprung, den er als einen Ursprung der Schrift vorstellt, einer „Ursprungsschrift“⁷⁹, die Jahnn an Grabinschriften bindet. Das „Hohelied des Gesetzes“ beschwört die Fruchtbarkeit der Schrift durch die Trennung, die Spaltung. Anders als die Gesetzestafeln, die Moses auf dem Berg Sinai empfängt, verortet Jahnn den Erhalt der Gesetzestafeln in der Nähe des Bergs Bistun; anders als die zehn Gebote, die auf das Zusammenleben gerichtet sind, handeln die „Gesetze des Hohenliedes“ in *Perrudja* von Unfruchtbarkeit, Geilheit, Tod und Lüge. Mythischer Beginn, legendenhaftes Ende und gegenwärtige Erschöpfung der abendländischen Kultur entschlüsseln sich in Inschriften im Moment des Untergangs.

⁷⁷ Hengst: *Ansätze zu einer Archäologie der Literatur*. a.a.O., S.439.

⁷⁸ *Perrudja*, S.675.

⁷⁹ „Ursprungsschrift, Schrift, die den Ursprung nachzeichnet, die die Zeichen seines Verschwindens umzingelt, den Ursprung ersennende Schrift.“ *Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz*, aus dem Französischen übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1994, S.444.

Nicht auf adamitische, sondern auf babylonische Zustände läuft Jahnns Ursprungsmythos hinaus. Den „Gesang der gelben Blume“ koppelt Jahn somit an das biblische Motiv der Sprachverwirrung im Turmbau zu Babel⁸⁰.

[...] ein ungekanntes Wachsein verdeutlichte seinen Herzschlag. Er ritt talwärts. Der Pferderücken war eine Schaukel. Es strömte gegen ihn von der Haut der Kreatur. Der Wald zwischen den Bäumen war warm. Wie frischgemolkene Milch. Wie Harn, der dem Manne versehentlich über die Hand rinnt. Aber nicht nur lau und milde war die Luft, fast schwül vor Süßigkeit. Sie schwelte im gelben Duft blühender Lupinen. Im Tal musste ein Feld sein, das heraufdampfte. Prangende Kerzen. Ein Schall von Geruch breitete sich aus. Und ihm war, als verstünde er deutlich den Gesang. Der Gesang war, wenn man sich ihm ganz hingab, ein Bild. Tausend Bilder. Ein Wort enthüllte sie. Das Wort vom riesenhaften Tempel. Kilometerhoch.⁸¹

Der Gesang ist ein Instrumentalstück, eine Vertonung der 12. Tonscherbe, doch der Text kann nicht gesungen werden. Die Materialität der Scherben ist wie die des Zerschellens an den Stein gebunden, der dann fruchtbar wird, wenn er zerfällt. Die Ordnung des Zerfalls ist die in der 12.Tonscherbe beschworene Ordnung der Unterwelt. In der Musik, so sagt Jahn, offenbart sich ‚ein wenig abgebröckelter

⁸⁰ Franz Marcs „Turm blauer Pferde“, der der Ausstellung des „Blauen Reiters“ ihren Namen gegeben hat, stellt eine interessante Parallele zu dem Bildbereich dar, den Jahn hier mit dem „Gesang der gelben Blume“ evoziert. Auch Marc nimmt das Motiv des Turmbaus zu Babel zum Ausgangspunkt seines Bildes, das er dann jedoch mit der Blausymbolik zugleich an das romantische Motiv der Apotheose der Poesie bindet, und damit zurück auf adamitische Sprachzustände verweist. Die Blausymbolik verweist auf den Zustand vor der Sprachverwirrung, auf die Einheit von Bild, Wort und Klang, deren Zerfall Jahn im „Gesang der gelben Blume“ beschwört. Dass Jahn die Ausstellung des „Blauen Reiters“ sowie den gleichnamigen von Marc und Kandinsky herausgegebenen Almanach gekannt hat, ist nahe liegend. Kandinskys Bühnenkomposition „Der Gelbe Klang“, die er gleichsam als das Manifest in dem Almanach des „Blauen Reiters“ veröffentlicht hat, legt eine unmittelbare Parallele zu dem „Gesang der gelben Blume“ nahe. Der „reine Klang“ und die „großen Abstraktionen“, die Kandinskys Reflexionen zu Farbe und Klang prägen (Kandinsky, in: *Dokumente der modernen Malerei*, hg. v. Walter Hess, Reinbek 1960, S.87), finden sich in kontrapunktischer Form bei Jahn wieder, wenn der Klang aus dem Unreinen, den Exkrementen, Tod und Zerfall her vorkommt. Jahnns Abstraktionen sind solche der Ausscheidungen in die kleinsten Partikel und Mikrokosmen. Jürgen Soering stellt Kandinskys Reflexionen zu abstrakter Kunst in den Kontext von dem Abstraktionsprozess, den Rilke mit der Verwandlung vom Sichtbaren ins Unsichtbare vollzieht. Wir werden im dritten Teil unseres Kapitel auf Jahnns Auseinandersetzung mit Rilke näher eingehen. Doch an dieser Stelle ist Soerings Diskussion der „großen Abstraktionen“ Kandinskys auch im Vergleich von Jahnns Abstraktionen von Interesse, die nicht wie bei Rilke auf Gegenständlichkeit beharren, sondern auf Zerfall und Auflösung. Vgl. dazu Jürgen Soering: „Rilke als Autor der Moderne“, in: *Rilke und die Weltliteratur*, hg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf 1999, S.202.

⁸¹ Perrudja, S.522 ff.

Staub nur des Absoluten.“⁸² Musik versteht Jahn nicht nur wie Schopenhauer als Maske des chaotischen Seins⁸³, sondern darüberhinaus in unmittelbarer Bindung an das Pathos der Freundschaft und des Eros. Die Fuge, genauer die *fuga contraria*⁸⁴, hat Jahn als das ihm adäquate Medium des Ausdrucks bezeichnet, in dem er die verbindenden wie die unüberwindbar trennenden, die destruktiven und die schöpferischen Kräfte ins Spiel bringen kann. Den Zerfall in den „Staub des Absoluten“ beschreibt Jahn dabei als einen Übersetzungsprozess: „Meine inwendige Aufgabe scheint es von jeher gewesen zu sein, die Äußerungen meiner Existenz ins Abstrakte, nicht ins Pathetische zu übersetzen“⁸⁵ Jahnns Vertonung des Texts der 12.Tonscherbe in einem Doppelkanon führt die Übersetzung des Gesangs in die vom Gesang abstrahierende Form der Fuge vor Augen. In der *Niederschrift* erforscht Jahn die „Bandbreite der menschlichen Stimme in allen Nuancen“⁸⁶, des Heulens und Krähens, die den Gesang „gezielt demontieren“⁸⁷. In *Perrudja* bewegt sich die Demontage des Gesangs noch auf der Folie der Apotheose der Poesie. Während die Poesie bei Novalis aus einer „blauen Lichtflüssigkeit“ hervorkommt, ergießt sich der Gesang bei Jahn mit den Exkrementen und schallt in einem Geruch wider. Der von Novalis in *Heinrich von Ofterdingen* beschworenen Erwachensmythologie setzt Jahn die Notwendigkeit des Absterbens, des Ausscheidens entgegen. Das Hervorkommen des Gesangs ist wie das der Schrift an den Tod, den Untergang gebunden.

⁸² Jahn: *Niederschriften II*, a.a.O., S.278.

⁸³ Vgl. dazu Rüdiger Wagner: *Hans Henny Jahnns Roman Perrudja. Sprache und Stil*, München 1965, S.31.

⁸⁴ Wagner verfolgt den Zusammenhang von Musik und Freundschaft in der Form der Fuge, die Jahn in der *Niederschrift* selbst im erweis auf die *Fuga contraria* hervorhebt. Vgl. dazu *Niederschriften II*, a.a.O., S.679.

⁸⁵ Jahn: *Niederschrift II*, a.a.O., S.674.

⁸⁶ Marion Boennighausen: *Musik als Utopie. Zu Hans Henny Jahnns 'Die Niederschrift des Gustav Anias Horn' und Thomas Manns 'Doktor Faustus'*, Opladen 1997, S.123.

⁸⁷ Ebd.

In der *Niederschrift* wird Jahn „Arien des reinen Gesangs“ dadurch konterkarieren, dass sie „den Part der babylonischen Hure abgeben“⁸⁸. In *Perrudja* suggerieren die gelben Lupinen in ihrer phallischen Form eine Parallele zu der Geilheit, die Signe auf der gelben Wiese erfährt. Auf der feuchten, gelben Wiese, auf der Signe die ketzerischen Verse Petes vernimmt, erlöscht das Leitmotiv der gelben Blume: „Die erotische Bindung ist gleichsam Äquivalent und unablässige Voraussetzung für die Musik, für die Fuga, für den ‚Schimmer‘ der ‚Erlösung im Fleisch und im Geist‘.“⁸⁹ Urinieren und Masturbieren sind die Sinnbilder der Erlösung, die den „Gesang der gelben Blume“ einleiten. Die Gelbfärbung der Blume, die in dem Instrumentalstück besungen wird, ist die eines absoluten Zerfalls, dessen Geruch zum Klingen kommt. Die Gelbfärbung schreibt das Gesetz des Zerfalls in den Stein, die Topase, ein. Fortpflanzung folgt damit nicht dem Prinzip der Vereinigung, sondern der Spaltung. Signe ist die Verkörperung des Zeichens der Spaltung. Am Ende hin- und her gerissen zwischen dem „Nichthelden“⁹⁰ Perrudja und dem Knecht Ragnvald, sieht sie den Hufabdruck Perrudjas im Sand und Tränen rinnen durch ihre Finger. Was sich löst, sind die Exkremate und Sekrete; sie beschreiben den Fluss einer Fortsetzung durch Verwesen, Zerfall und Tod, der sich in Grabinschriften manifestiert. Was sich in *Perrudja* fortsetzt, ist die Geschichte der Pferde, in der Gestalt des potenten Hengstes wie des Dichterrosses Pegasus⁹¹ – eine ästhetische Opposition von Prosaik und

⁸⁸ Marion Boennighausen: *Musik als Utopie*. a.a.O., S.113. Marion Boennighausen arbeitet den „Widerpart von Instrumentalität und Vokalität“ heraus, der in Perrudja bereits den Gesang der gelben Blume bestimmt, dann in der Niederschrift jedoch zum zentralen Thema wird. Der Prozess der Abstraktion, der bei Jahn vom Organischen ausgeht, von der unreinen Materie abstrahiert, steht den „reinen Abstraktionen“ Kandinskys diametral entgegen.

⁸⁹ Rüdiger Wagner: *Hans Henny Jahns Roman Perrudja*, a.a.O., S.30. Wagner zitiert aus der *Niederschrift* II, a.a.O., S.679.

⁹⁰ *Perrudja*, S.675.

⁹¹ „Im Bild des Pferdes laufen beide ästhetischen Oppositionen Jahns zusammen: das Erhabene vermischt sich mit der grotesk übersteigerten Betonung der geschlechtlichen Potenz des sprichwörtlichen Hengstes.“ Detlef Kremer: „Das Geschlecht der Kentauren. Hans Henny Jahns Perrudja und die „Metamorphose zum Realen“, in: *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn*, a.a.O., S.208.

Poesie, die ebenso das Leitmotiv der gelben Blume prägt. Der Hufabdruck suggeriert das *D* des Dareios, das Perrudja auf der Suche nach einem Namen für sein Fohlen mit der Hand in den Sand schreibt: „Wie ein Verbrannter leben. Wenn ich nichts denke, male ich den Buchstaben *D*. Schöne Kurven“⁹². Der Buchstabe erhält nicht zuletzt dadurch erotische Qualitäten, dass Jahnn ihn handgeschrieben in seinem Roman abdrucken lässt. Das *D* des Dareios ist wie die gelben Topase Petrefakt einer Schrift, die sich in einem Tal der Tränen einbrennt, einätzt. Es bildet den Kontrapunkt zu dem Delta der Lust, das Joyce durch den Buchstaben *M* inszeniert. Nicht nur sind es „sweet sins“⁹³, die in *Ulysses* an das Leitmotiv der gelben Blume geknüpft sind, sondern es stiftet ausgehend von Mignons Lied von den Zitronenbäumen eine Lautmalerei des *M*, die sich über *Molly* in *Martha* fortsetzt:

Then?
He kissed the plump mellow yellow smellow melons of her rump, on each plum melonous hemisphere, in their mellow yellow furrow, with obscure prolonged provocative melonsmellonous osculation.⁹⁴

In der Lautmalerei des *M*, die um das Wortpaar *mellow / yellow* kreist, erfüllt sich die am Anfang von *Ulysses* durch den Vater Novalis beschworene Apotheose der Poesie, wenn auch in parodierendem Tonfall. Während Mollys Körper am Ende die Gestalt gelblicher Früchte annimmt, löst sich die gepresste gelbe Blume Marthas in einer orgiastischen Szene auf. Die Fruchtbarkeit Mollys liefert die Parodie einer Sphärenharmonie; Martha hingegen unterbricht den Lauf der Dinge wiederholt:

Martha it is. Coincidence. Just going to write. Lionel's song. Lovely name you have. Can't write. Accept my little pres s. Play on her heartstrings purse strings too. She's a. I called you naughty boy. Still the name: Martha. How strange! Today.⁹⁵

⁹² Perrudja, S. 174.

⁹³ Ebd., S. 563.

⁹⁴ Joyce: *Ulysses*, a.a.O., S. 604.

⁹⁵ Ebd., S. 226.

Der verführerische Gesang der Sirenen kommt hier in einer Lautmalerei zum Ausdruck, die Joyce unter dem Hinweis auf den Zufall als ein Lied aus der Oper namens *Martha* vorstellt. „The voice sweet as the honeycomb and having joy thereof, will go on his way the wiser.“⁹⁶ Parodiert wird das Süße der Sünden (Honig, Melone), das den Kontrapunkt zu dem Sauren innerhalb des Gelben (Zitrone, Hahnrei, Stigma) in *Ulysses* bildet. Die Verbindung der Lieder aus der Oper „Martha“ mit der Affäre mit Martha liefert eine Parodie der den Liedern zugeschriebenen verbindenden Funktion selbst. Der Zufall der Verbindungen läuft in einem der epiphanischen Momente des Romans auf die Wortschöpfung einer *soap opera* hinaus, in der die gelbe Blume (Farbe des Hahnreis) sowie die Zitronenseife (Gegenmotiv des Reinwaschens von den Sünden) aufgehen.

Bei Jahn stößt Wagner auf den „äußersten Punkt“ seines Widerwillens: Jahn hat Wagners Anspruch des Gesamtkunstwerks als „grässlich“⁹⁷ bezeichnet und die ihm innewohnende „Verlogenheit“⁹⁸ auf die Niederlegung der Grenze zwischen Wort und Musik bezogen. Jahns Leitmotivik wohnt ebenso wenig wie seinen musikalischen Einspielungen eine verbindende Funktion inne, sondern im Gegenteil eine das gesamte Werk sprengende. Wo sich Joyce im *Sirenen*-Kapitel auf die *Fuga per canonem* wie die Wagnersche Oper bezieht, ohne die eine musikalische Form gegen die andere auszuspielen, da übernimmt Jahn die kontrapunktische Technik der Fuge, die er gegen die verbindende Funktion setzt, die das Leitmotiv im Wagnerschen Gesamtkunstwerk inne hat. Das Leitmotiv der „stinkenden Blume“ ist den

⁹⁶ Ebd., S.257.

⁹⁷ Jahn: *Schriften und Tagebücher. Werke und Tagebücher*, Bd.7, a.a.O., S.279.

⁹⁸ Ebd.

Leitmotiven der Wagnerschen Oper nicht ähnlich⁹⁹, sondern kann nur kontrapunktisch verstanden werden. Wo Joyce das leitmotivische Prinzip der melodischen Verbindung bei Wagner parodiert, da stoßen wir bei Jahn auf die Dramatik katastrophischer Momente, die im Zerschellen kulminieren. Die Versteinerung des Leitmotivs der „gelben stinkenden Blume“ in den „gelben Topasen“ kann als Kontrapunkt zu Joyces Technik der Auflösung in Bewusstseinsströme gelesen werden; dem parodierenden Stil, der die Marginalien einer Affäre zu einer *soap opera* verbindet, steht bei Jahn die Härte der Einsicht in das Unausweichliche eines absoluten Endes entgegen. Im „Zerschellen zu Kulminieren“ haben wir dagegen als Jahns Prinzip der Steigerung in die Tiefe und den Zerfall kennen gelernt. Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ zerschellt auf der sumpfigen Wiese, auf der Signe unbefruchtet bleibt. Denn gerade stilistisch manifestiert Jahn mit dem Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ ein Moment des Zerfalls und der Auflösung, das dem „motif wagnerienne“¹⁰⁰ in seiner Wort und Musik verbindenden Funktion diametral entgegengesetzt ist¹⁰¹. Der Zerfall und die Zerstörung schafft die Negation des Gesamtkunstwerks in einer Polyphonie der Stimmen, die im Zerschellen kulminiert. Doch dieses Zerschellen ist eben nicht als ein Ereignis in der Zeitlichkeit des emphatischen Augenblicks vorzustellen, diese Augenblicke sind vielmehr von einer Bestimmung

⁹⁹ Berenike Jürgens kommt in ihrer Untersuchung der Musikrezeption Jahns in *Fluss ohne Ufer* zu dem Schluss, dass Jahns leitmotivischen Romane und Wagners „Opern mit Leitmotiven“ auf ein Ähnliches Ergebnis hinauslaufen. Vgl. Berenike Jürgens: „Verweisende Musikrezeption in Hans Henny Jahnns Fluss ohne Ufer“, in: „*Orgelbauer bin ich auch*“. *Hans Henny Jahn und die Musik*, hg. v. Uwe Schweikert, Paderborn 1994, S.156.

¹⁰⁰ Wohlleben stellt den Einfluss Edouard Dujardins, des Herausgebers der „Revue Wagnerienne“, auf Joyces leitmotivisches Erzählen heraus. Dabei wird Joyces ironischer Umgang mit der leitmotivischen Technik ebenso übersehen, wie die negative Bestimmung des Leitmotivs bei Jahn ignoriert wird.

¹⁰¹ Die Schlussfolgerung, die Wohlleben in der Nachfolge von Bar-David zieht, dass „Jahn als Romanstilist Wagnerianer ist, als Musiktheoretiker sich aber uneingeschränkt gegen Wagner ausspricht“ (Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.151) kann kaum aufrechterhalten werden. Allenfalls als Folie wird die Idee des Gesamtkunstwerks ex negativo wirksam.

eingeschlossen¹⁰², die dem Gelben von vornherein einbeschrieben ist. Gelb ist durch „künftige Ereignisse“¹⁰³ bestimmt, wohingegen das mythische Gold bei Wagner aus der Zeitlichkeit des Vergänglichen in der Form des Ringes erlöst. Mit dem Verweis auf den Zauberring Perrudjas erfährt Wagners *Ring der Nibelungen* in dem Moment eine Anspielung, in dem Perrudja in das Tal reitet, in dem er den „Gesang der gelben Blume“ vernimmt.

An den Fingern zwei Ringe. Einen weißen, der einen Amethyst trug. Sie glaubten, er sei aus Goldgehärtetem Platin. Aber er war nur aus Silber, das den Minen von Guanajuato entstammte. Wie der Amethyst. Einen goldenen. Nur ein gelbblasser Metallschein. Der Zauberring.¹⁰⁴

Das verfluchte Gold bei Wagner, das durch das mythische Gold ersetzt wird, scheint in dem Platin eine Steigerung zu erfahren sowie der Verweis nach Brasilien zugleich über das Terrain des nordischen Helden-Epos hinausweist¹⁰⁵. Jahnn sprengt nicht nur

¹⁰² Bohrer hebt die „Eingeschlossenheit“ des negativen Augenblicks bei Kafka hervor: „Das primäre Schreckliche des Kafkaschen Augenblicks, seine eigentliche Negativität, liegt in seiner totalen Eingeschlossenheit. Die Eingeschlossenheit oder Herausgehobenheit kennt auch der emphatische Augenblick. Aber ein solcher ist Kafkas eben nicht, sondern gerade die Umkehr davon.“ Bohrer: *Negative Ästhetik*, a.a.O., S.269.

¹⁰³ Vogt: Hans Henny Jahnn. ‚Fluss ohne Ufer‘, a.a.O., S.137.

¹⁰⁴ *Perrudja*, S.595.

¹⁰⁵ Eine Weiterverarbeitung des Ring-Motivs findet sich in den *Mysterien* Knut Hamsuns. In seinem Vortrag über „Die Aufgabe des Dichters“ geht Jahnn auf den magischen Realismus Hamsuns ein, den er in der schroffen Landschaft Norwegens inszeniert. Jahnn liefert in eben dieser Landschaft einen Gegenentwurf zu Hamsuns Verfahren der Verdichtung. Doch die Landschaft Norwegens wie das äußere Erscheinungsbild Perrudjas liefert zunächst die Folie: Perrudja ist wie der Protagonist Nagel in den *Mysterien* Agronom, ein Fremdling der in das Leben der Einheimischen eindringt, durch gelbe Kleider sowie einen Ring auffällt, der bei Hamsun nun ein eiserner ist: „und weiß Gott, du musst sehr verrückt sein, wenn du es fertig bringst, dich an einem Ort wie diesem niederzulassen und dich Agronom zu nennen. Hat man denn schon so was gehört! Und du hast immer noch den Eisenring am Finger und trägst unablässig diese schreiend gelbe Kluft, die kein anderer als du am Leibe haben möchte.“ (Knut Hamsun: *Mysterien*, aus dem Norwegischen übersetzt von Siegfried Weibel, München 1994, S.174).

Die abschreckende Wirkung der gelben Kluft, die hier die von dem Agronom Nagel verführte Pfarrerstochter beschreibt, ist der verführerischen Wirkung der gelben Seide, in die sich Perrudja wie seine Braut Signe und der schwarze Diener Oful kleiden, diametral entgegengesetzt. Die Gelbfärbung figuriert als ein orientalisches Motiv in der Geröll-Landschaft Norwegens, in der Jahnn ein künstliches Paradies im Inneren seines Kuppelrunds schafft. Die elliptische Struktur des Steinbaus sowie die Doppelrolle des Dekadent einerseits und des Agronom andererseits sprengen nun die Verdichtung, die Hamsun vor Augen führt. Wo sich bei Hamsun die Kreise schließen, die der Eisenring symbolisiert, da sprengt Jahnn die Verdichtungen. Der Name Nagel korrespondiert mit dem Metall des Eisens, das in dem Eisenring wiederkehrt, der eben kein Goldring ist, das Gold wird vielmehr entwertet und ersetzt durch den gelben Mantel (Stigma der Prostituierten). Die metonymischen Verschiebungen gehen mit einem Prozess der Entwertung einher, der sich solange fortsetzt, bis sich der Kreis schließt, und zwar

den Rahmen des Nibelungen-Rings, sondern erklärt den Ring schließlich als ganz und gar überflüssig. Auch „ohne die Bemühung des Ringes an seinem Finger“¹⁰⁶ vernimmt Perrudja den Gesang der gelben Blume in einem Moment, das weder vereinigt noch von steigender Funktion ist, vielmehr schafft der doppelte Brennpunkt der Ellipse einen Kosmos ex negativo. Weder die geometrische Form des Rings noch des Dreiecks schließen sich, sondern verweisen jeweils in den Verfall. Ebenso erfahren Joyces algebraischen Berechnungen eine Umkehrung darin, dass sie nicht die Pluralität der Geburtsjahre und Herkünfte parodieren, sondern mit dem Massenhaften der Ausscheidungen konfrontieren.

(Jewish era five thousand six hundred and sixty-four, mohamedan era one thousand three hundred and twenty-two), golden number 5, epact 13, solar cycle 9, dominical letters CB, Roman indication 2, Julian period 6617, MCMIV.¹⁰⁷

Die zahlenmäßigen Berechnungen übernimmt Jahnn wie die musikalischen Einspielungen von Joyce, jedoch nicht ohne das Verfahren kontrapunktisch umzukehren und auf das Profane der Ausscheidungen zu richten.

73 000 Küsse hat unser Mund geküsst, ehe wir sterben. 210900000000
Samenzellen haben unsere Lenden abgesondert; in 3650 Malen ist es von uns

mit dem Selbstmord Nagels, den er in eine weiße Weste gekleidet begeht. Mit dem Sprung ins Wasser verwandelt er sich in einen Aal. In Gestalt des Aals begegnet die phallische Form des Nagels verlebendigt. Nagel stellt am Ende nur mehr eine Synekdoche seines Phallus dar. Wo Hamsun mit den Mitteln des magischen Realismus die Individuation eines Einzelgängers darstellt, sprengt Jahnn den sich schließenden Kreislauf. Der Zauberring, ein Hochzeitsgeschenk Signes, die aus der Hochzeitsnacht entflohen ist, schließt den Kreis nicht, Jahnn wird ihn in der nächsten Passage vielmehr als überflüssig bezeichnen. Die Aufhebung der magischen Wirkung ist Kennzeichen der elliptischen Struktur, die Jahnn in der Ring-Szene in nuce entwirft: Die zwei Ringe, deren einer weder aus goldgehärtetem Platin noch aus Eisen besteht, sondern aus Silber, und dabei nicht - wie das Eisen - der schroffen nördlichen Landschaft entspricht, sondern brasilianischer Herkunft ist. Die Doppelungen schaffen dabei keinen Gegensatz, sondern lösen die Verdichtung in sich schließenden Kreisen ganz und gar auf. Die Kreisform nimmt in *Perrudja* die Form einer Null an. Jahnn's Topographie des Gelben führt ein Schreiben vor Augen, das auf den Nullpunkt zuläuft. Liest man die Verwandlung des Agronom Nagel in einen Aal als eine Parodie des sich schließenden Nibelungen-Rings, so heben sich die Zeichenallegorien der Suche nach dem Stein der Weisen bei Jahnn in der absoluten Negation der Wirkung des Zauberrings auf. Das Gelbmotiv verwandelt sich weder in Gold noch verdichtet es sich in einem Zeichen, wie in das phallische Zeichen bei Hamsun, sondern sprengt den Rahmen in dem dreistimmigen Instrumentalstück über die „Ordnung der Unterwelt“.

¹⁰⁶ *Perrudja*, S.524.

¹⁰⁷ Joyce: *Ulysses*, a.a.O., S.668f.

geflossen. 160 Male zuvor ist das Fleisch an uns mittels Nahrungsaufnahme erneuert worden, außer den Knochen, bis der Tod das Dahinschwindende nicht wiedergab. Wir sind diese 160 Male zuvor verwest in den verwesenden Speisen. Ausgeatmet in den Wind. Verbrannt zu Harn, zu Tränen, zu Speichel. Es ist kein Wunder, dass wir stinken. Es könnte erwiesen sein, wir müssen übel riechen. Wir sind Nachkommen. Wir sind eine Wiederkehr.¹⁰⁸

Die Berechnungen laufen nicht auf Wiedergeburt, sondern auf die Wiederkehr des Endes hinaus. Die Kreise schließen sich nicht in Endloszeichen (Mollys S), sondern spalten sich, zersetzen sich und schreiben dabei die Gesetze der Zersetzung und des Zerfalls ein, die bei Jahnn paradoxer Weise das Prinzip der Fortpflanzung bestimmen. Jahnn bestimmt Nachkommen durch eine Wiederkehr, die nicht der Idee der Wiedergeburt folgt, sondern im Gegenteil der des Verfalls und der Spaltung. Die Parallelen, die sich zwischen den gelben Topasen bei Jahnn und der gepressten gelben Blume bei Joyce auftun, verweisen in die einander entgegen gesetzten Richtungen der Petrefaktion einerseits und des Aufblühens andererseits. In der Formel, den Stein zum Blühen zu bringen, fasst Jahnn das Prinzip seiner Blütenlese, die den Zerfall voraussetzt, zusammen. Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ verbindet nicht, die leitmotivische Funktion wird vielmehr in der Manifestation von Zerfall, Tod, Sterblichkeit wirksam. Petrefaktion und Schriftlichkeit verwickelt Jahnn in den Prozess einer Abstraktion, der musikalische Formen hervorbringt, die im Modus der Entsprechung verharren, während die synästhetischen Entwürfe Wagners auf melodische Verschmelzung der Medien setzen. In seiner „großen Confessio über die Musik am Ende der Niederschrift“¹⁰⁹ sagt Jahnn:

Ich träumte, ein besserer Rameau zu werden, ein Meister, der das unabänderliche Gesetz der Abstraktion in der Harmonie zu einer Äußerung zwingt, die, unerhört und klar, eine Entsprechung des Ewigen ist [...]. Meine

¹⁰⁸ Perrudja, S. 218.

¹⁰⁹ Bernd Sponheuer: „'Sie ist vieldeutig und autonom.' Zum Bild der Musik in Hans Henny Jahnn's Roman Fluss ohne Ufer“, in: *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn*, hg. v. Hartmut Boehme und Uwe Schweikert, Stuttgart 1996, S.244.

inwendige Aufgabe scheint es von jeher gewesen zu sein, die Äußerungen meiner Existenz ins Abstrakte, nicht ins Pathetische, zu übersetzen.¹¹⁰

Die Abstraktion in die Buchstäblichkeit wie die „Polyphonie“ steht einem „pathetischen Gesang“ gegenüber, von dem sich Jahnn in der *Niederschrift* in musiktheoretischen Reflexionen distanziert. In *Perrudja* entwickelt Jahnn seine Konfessionen entlang des Bekenntnisses Perrudjas, eine „gelbe stinkende Blume“ zu sein, in einer literarischen *Blütenlese*, in der die musikalischen Einspielungen einen Prozess der Abstraktion vor Augen führen, der das „Unausweichliche“, wie Jahnn eine seiner Kompositionen betitelt hat, des Verfalls verfolgt. Das Leitmotiv der „gelben Blume“ wird als das zerstörerische Zentrum wirksam; die musikalischen Einspielungen führen das Zerschellen des Romans vor Augen. „Wenn ich von Musik spreche“, so wird Horn seine Beziehung zur Musik in der *Niederschrift* rechtfertigen, „dann meine ich die gearbeitete Musik, die kontrapunktische, nicht die tönend ausschreitende Trauer, die unbewusste Erlösung der Seele.“¹¹¹ Kontrapunktisch verhält sich Jahnn in *Perrudja* zu seinen literarischen Vorbildern: Die Technik des Bewusstseinsstroms finden wir in *Perrudja* mit Strategien der Verhärtung konfrontiert, mit denen sich Jahnn von den Rausch-Zuständen¹¹² in *Ulysses* absetzt; utopische Entwürfe, wie Döblins Auseinandersetzung mit den Lehren des Taoismus in den *Drei Sprüngen des Wang-lun*, werden durch despotische und destruktive Elemente herausgefordert.

¹¹⁰ Jahnn: *Werke und Tagebücher* IV, a.a.O., 638f.

¹¹¹ Jahnn: *Werke und Tagebücher*, III, a.a.O., S.682.

¹¹² Während Ulysses vornehmlich zur Tageszeit spielt, sind es Momente des Sich Vergessens und in Trance oder am Ende in den Schläffallens, ist *Finnegans's Wake* ein Buch über die Nacht: „Inviting us to be unconscious, or, in its own idiom, wakening the dead, *Finnegan's Wake* wakes us up to the dark third of us that never comes to light.“ John Bishop: *Joyce's Book of the Dark. Finnegans's Wake*, Wisconsin 1986, S.23.

2. Kein Reich der Mitte: Die gelbe Sintflut

Die Glocke, deren Guss und Form den literarischen Topos von Lebensentwürfen prägt, stellt Jahnn in *Perrudja* als Petrefakt von Ausscheidungen vor. Das Modell eines Gegenentwurfs bildet die Petrefaktion der Exkreme in einer Glockenform, die Parallelen zu der in den *Drei Sprüngen des Wang-lun* entwickelten Figur der „Gelben Glocke“ aufzeigt. Kontrapunktisch zu der Reinheit der Figur der „Gelben Glocke“, die Döblin am Ende seines Epos in Gestalt einer weißen Lilie aufsteigen lässt, verhält sich der unreine, aus dem Exkrementösen hervorkommende Klang der Glocke, mit der Jahnn konfrontiert. Döblins Auseinandersetzung mit dem taoistischen Ethos des Nichthandelns erfährt bei Jahnn eine Umkehrung in der aktiven Zerstörung und Gewalt, die durch Gbckenszenen eingeleitet werden. Den religiösen Lehren Döblins stehen bei Jahnn musikalische Reflexionen „natürlicher Zahlenverhältnisse“ gegenüber, die er aus Notdürften ableitet:

Eine Glocke über mir. Bronzene Kirchenglocke. Siebentausend Kilogramm. Ich kann sie nicht heben. Ein Kubikmeter Metall. Ersticken oder verhungern. Wenn man verhungert, Kot von sich geben, Widerspruch. Wenn man verdurstet, Harn, Widerspruch. Gelb ist das Wort, wenn man uns fragt: Farbe. Warum? Ich sage gelb. Vielleicht sagen andere rot. Oder grün. Oder blau.¹¹³

Jahnn kehrt den Topos des Glocken-Gusses als Allegorie von Lebensentwürfen in den Entwurf einer Negativität, die sich in erster Linie als eine Negation utopischer Entwürfe schlechthin darstellt. Das Massenhafte der Ausscheidungen sowie die Massenbewegungen der Ausgestoßenen formieren sich bei Jahnn zu Vereinigungen, die auf Not und Notwendigkeit, nicht aber auf Idealismus, basieren. Auch wenn die Utopien in Döblins Epos der *Drei Sprünge des Wang-lun* unerfüllt bleiben, sowie die Massenszenen sich an keiner Stelle in Gewaltlosigkeit auflösen, sondern gewalttätig

¹¹³ *Perrudja*, S.46.

sich entfalten, der Gegenstand der Auseinandersetzung ist das Moment der Umkehr und Bekehrung, das auf einem Idealismus gründet, dem sich Jahnn grundsätzlich verweigert. Auf den „reinen Geschmack einer Notwendigkeit“¹¹⁴ läuft die Beziehung hinaus, die Jahnn zwischen Perrudja und Hein inszeniert. Der Kampf für die Schwachen und Unterdrückten, den Hein in *Perrudja* anführt, bildet eine unmittelbare Parallele zu der Wu-Wie Sekte der „Wahrhaft Schwachen“. Das Dogma der „Wahrhaft Schwachen“, nicht zu handeln, sondern „wie das weiße Wasser schwach und folgsam [zu] sein“¹¹⁵, erfährt in *Perrudja* einen Kontrapunkt in Kriegsplanung und gewaltsamer Gegenwehr. Das Motiv der Glocke scheint ganz konkret als Gegenentwurf zu der Figur der „Gelben Glocke“ in Döblins Massenroman der *Drei Sprünge des Wang-lun* zu fungieren. Darin wohnt der Figur der „Gelben Glocke“ ebenso wie der Heins in *Perrudja* die Rolle des Freundes inne, auch wenn die Freundschaft zu den Titelhelden jeweils unerfüllt bleibt. Zu der durch den Freund „Gelbe Glocke“ inszenierten Bewegung der „Gebrochenen Melone“ findet sich in *Perrudja* das Pendant der durch Hein angeführten Bewegung des „Goldenen Siebensterns“ (die zahlenmäßig mit dem Gewicht der siebentausend Kilogramm schweren Glocke verbunden ist). Die von der Lehre des Taoismus beeinflusste Massenbewegung bei Döblin, die der Frage des Nichthandelns nachgeht, der „Lehre der wahrhaft Schwachen“, und auf eine Utopie des Weltfriedens gerichtet ist, erfährt bei Jahnn in der Bewegung des „Goldenen Siebensterns“ eine Umkehrung in der gewalttätigen Entfaltung von Ekstasen, die nicht Passivität sondern den Kampf der Schwachen und Unterdrückten wie der unterdrückten Triebnatur gewaltsam verfolgen.

¹¹⁴ *Perrudja*, S.438.

¹¹⁵ Döblin: *Die Drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, Olten / Freiburg im Breisgau 1960, S.80.

Perrudja steht zwischen den Geschwistern Hein und Signe; weder die Zweisamkeit mit Signe noch die Dreisamkeit mit Hein und Signe lässt sich verwirklichen; der „Dreiergestalt“¹¹⁶, die Wang-luns Leben wie Wirken bestimmt, und in die offene Frage nach dem dritten Sprung mündet, spiegelt sich in der von Hein angestrebten Dreiecksbeziehung zwischen ihm, seiner Schwester und Perrudja, die Jahnn von vornherein auf den Gewaltakt, der Ermordung des Nebenbuhlers, gründet. In Heins bekenntnishaftem Monolog, der eine Parallele zu Signes Abschluss-Monolog darstellt, thematisiert Jahnn das Scheitern der Dreiecksbeziehung. Hein kommt darin die Rolle des Dritten zu, durch den sich Abgründe öffnen. Den Freundschaften mit Perrudja ist nicht etwa die fruchtbare Kraft eines Wechselverhältnisses eigen, sie führen vielmehr in den sicheren Tod und Abgrund katastrophischer Momente.

Er saß ab, lief vorwärts auf tauben Füßen. Leer, mit verzagten Lippen. Maske. Vertarntes Herz. Die Strasse verbreiterte sich zu einer Lichtung. Ein Mensch eilte ihm entgegen. Hein war es nicht. Der Schatten der gelben Sintflut. Suchte Deckung hinter den verstreuten Felsbrocken.¹¹⁷

Diese katastrophischen Momente zeichnet Jahnn durch das biblische Motiv der Sintflut aus, die er als „gelbe Sintflut“ vorstellt und damit die Negativität des Gelben ausweist, die im Gegensatz zu dem heiligen Gelb des Orients auf christliche Kulturkreise zurückgeht. Der erste Teil *Perrudjas* ist wie die *Drei Sprünge des Wang-lun* von eben der Zeitlosigkeit geprägt, die Döblin an den Bildbereich des Steins knüpft. Döblin hat die Autonomie moderner Poesie, die „wie ein sachliches Steingebilde, an das man nicht heran kann“¹¹⁸, dastehen müsse, betont. Das Werk

¹¹⁶ Klaus Mueller-Saget: *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonn 1988, S.142. Mueller-Saget entwickelt die „Dreiergestalt“ Wang-luns, auf die sich Jahnn im Entwurf der Hein-Figur zu beziehen scheint.

¹¹⁷ *Perrudja*, S.349.

¹¹⁸ Alfred Döblin: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, hg. v. H. Graber, Olten / Freiburg i. Br. 1972, S.347.

müsse sein „Steingebiss“¹¹⁹ zeigen. Die eigentliche Gefahr gehe von Bezügen zur Welt aus, die viel gefährlicher seien als es die sinnstiftenden Diskurse sein könnten¹²⁰. So versetzen die *Drei Sprünge des Wang-lun* in die Zeit der chinesischen Dynastie, die Parallelen zu den Boxeraufständen der Jahrhundertwende zeigt¹²¹, doch gerade dadurch, dass das Werk der unmittelbaren Gegenwart den Rücken kehrt, versucht es, eine Gegenwelt zu schaffen.

In die Zeit des Boxeraufstands fällt auch das von Wilhelm II. in Umlauf gebrachte Schlagwort der *Gelben Gefahr*, das bei Döblin jedoch allenfalls zu dem Gegenentwurf führt, in dem das stigmatisierende Gelb des Westens die Inszenierung des heiligen Gelb des Orients motiviert haben könnte. Die Zwiespältigkeit, mit der sich Döblin auseinandersetzt, ist die Zwiespältigkeit, in die die Anhänger der taoistischen Lehre geraten¹²². Das heilige Gelb ist Emblem dieser Lehre, das die „Gelben Springer“ wie die „Gelbe Glocke“ gleichermaßen auszeichnet. Döblin thematisiert die Spannung zwischen dem Gelb des Westens und des Ostens nicht, sondern liefert vielmehr das Gegenmodell der östlichen Gesellschaft. Während Jahn die Ambivalenz des Gelben in Ost und West herausarbeitet, indem er seinen Protagonisten ebenso durch das heilige Gelb des Orients wie das stigmatisierende Gelb westlicher Kulturen auszeichnet. Im zweiten Teil *Perrudjas* öffnet Jahn das Thema der drohenden „gelben Sintflut“ auf die aktuellen Themen der Zeit hin, wenn er eines der letzten

¹¹⁹ Alfred Döblin: *Berge, Meere und Giganten*, Olten / Freiburg i. Br. 1977, S.296.

¹²⁰ Vgl. Dietmar Voss: *Ströme und Steine. Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*, Würzburg 2000, S. 231.

¹²¹ „Dieses Buch, geschrieben am Vorabend der ersten großen Katastrophe, in der Atmosphäre einer allmählich tobsüchtig werdenden nationalen Überheblichkeit, erschien mitten im Wüten des Weltkriegs, legte einen stillen Protest ein, - indem es sich abwandte. Man darf vermuten, dass nicht allein die Zeitungsnotiz über das Elend chinesischer Goldwäscher in Sibirien den Anstoß zu diesem Werk gab (Vgl. WI 481), sondern auch der Boxeraufstand von 1900 und das Ende der Mandschuherrschaft im Jahre 1911; wesentlich war gleichwohl nicht die chinesische Historie, sondern die Lehre vom Tao, und einem ihrer Denker, dem Philosophen Lie-tse, ist der Roman ja auch gewidmet.“ Klaus Mueller-Salget: *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonn 1988, S.162.

¹²² Vgl. ebd. S.163.

Kapitelüberschreibt: „Parteien, Schlagworte, Zettelkleber“¹²³. Die Kapitelüberschrift legt das Schlagwort der *Gelben Gefahr* nahe, das umgekehrt das Leitmotiv der „gelben Blume“ aktualisiert. Der in den zwanziger Jahren beschworene „Untergang des Abendlandes“ eröffnet Jahn nicht den Orient als Zufluchtsort, sondern bringt vielmehr die Negation der vier Himmelsrichtungen insgesamt¹²⁴ mit sich

Über Kabul ist ein Weg. Khaiberpass nennen sie die Straße. Indien. König Porus. Schlacht. Sieg. Heiliger Fluss. Menschen, die ich nicht kenne, nicht verstehe. Auf dem gelben Fluss segeln. Eure Lenden sind müde, müder als eure Schwerter. Habe ich gesiegt? Ich habe ein Land gesehen. Wächst mein Erbe? Nein, nein, nein, nein.¹²⁵

Die Flucht der erschöpften westlichen Kultur in die östliche verwirft Jahn hier mit einem vierfachen Nein, das jede der vier Himmelsrichtungen zu negieren scheint. Jahn verweist auf einen Ort Nirgendwo, der jedoch keinen positiven sondern einen destruktiven Entwurf liefert. Die vierfache Negation nimmt das Motiv der „gelben Sintflut“ wörtlich, die Ost wie West bedroht. Der Versuch Döblins wird dagegen von der Utopie eines Weltfriedens bestimmt, den das heilige Gelb des Orients auszeichnet. Döblins „Gelbe Glocke“ verkörpert den Weltentwurf der taoistischen Religion, auch wenn der dritte Sprung Wang-luns am Ende des Romans offen lässt, ob er in den Frieden oder den Untergang führen wird. Die „Gelbe Glocke“, die in der sich anschließenden Kampfszene sterben wird, realisiert, dass die Freundschaft zu Wang-lun in diesem Leben ihre „blumige Mitte“ nicht erreichen wird:

¹²³ Perrudja, S.719.

¹²⁴ In Andrej Belys symbolistischem Roman Petersburg, der etwa zeitgleich mit Döblins *Drei Sprünge des Wang-lun* erschienen ist, findet sich das erweiterte Verständnis der *Gelben Gefahr*, das Ost wie West gleichermaßen bedroht. Bely löst die Antithese von Ost und West, die sich in gelb eingeschrieben hat, in einer spiralenförmigen Bewegung auf, die ähnlich wie in Perrudja in die totale Katastrophe führt: „Even the most significant antithesis in the novel, East and West, is not really that, all appearances to the contrary. To be sure, the details associated with Mongolism in the novel are specifically Eastern (the color yellow, the Japanese, the Oriental face on the wall of Dudkin’s room, among others), but by 1912 the concept was no longer strictly Eastern as far as Bely was concerned.“ Robert A. Maguire and John E. Malmstad, „Petersburg“, in: *Andrej Bely. Spirit of Symbolism*, hg.v. John E. Malmstad, Ithaca / London 1987, S.116.

¹²⁵ Perrudja, S.674.

Er hob sich im dritten Sprung über das Wasserlein: ‚Wo bin ich? Auf Nanku wieder, bei dir, gelbe, Gelbe Glocke. Der Wink war gut. Die Verbrecher waren gut. Ich bin wieder zurückgekehrt aus dem Hia-ho, ich bin wieder zu Hause, in Tschì-li. Komm zu mir herüber, lieber, lieber Bruder: bringe meinen Gelben Springer mit, denn hier muss gekämpft werden.‘ Die Gelbe Glocke stand neben ihm. Sie umschlangen einander die Schultern, sahen in das rieselnde, flinkernde Wasserlein. ‚Der Nai-ho‘, lachte die Gelbe Glocke. Beide hielten sich fester. Wang senkte den Kopf, seufzte leise: ‚Der N ai-ho. Es kann anders nicht kommen.‘ Auch die Gelbe Glocke zitterte leicht: ‚Ich hatte ein gutes Schicksal gehofft für uns. Die blumige Mitte muss ich ungenügend verlassen.‘¹²⁶

Ob das stille sein und nicht zu widerstreben durchzuhalten ist, steht als offene Frage am Ende der *Drei Sprünge des Wang-lun*. Das offene Ende stellt Döblin darin aus, dass Wang-lun mit dem zweiten Sprung zum Schwert zurückkehrt, während der dritte Sprung an das Ufer der Gewaltlosigkeit führt, jedoch nicht ohne um den „Gelben Springer“ zu bitten, denn um die Gewaltlosigkeit müsse gekämpft werden. Die Frage, ob das „stille sein“¹²⁷ und nicht zu widerstreben, möglich ist, pointiert Döblin am Schluss des Romans. Die „Gelbe Glocke“ spielt dagegen, ähnlich wie Hein in *Perrudja*, eine eindeutigeren Rolle im Romangeschehen; sie kann als die Verkörperung der taoistischen Lehre verstanden werden, was in dem Tod der „Gelben Glocke“ am deutlichsten wird. Die „Gelbe Glocke“ empfängt den Speer in „tiefer Seelenruhe“ und entsteigt „gegen eine weiße schöne Wolke zärtlich aufwallend“¹²⁸ den Dualismen in der Hoffnung auf die „blumige Mitte“ in einem anderen Leben. Die Utopie einer „blumigen Mitte“ ist die, mit der Jahnn in seiner Blütenlese zu brechen scheint. „Ich ging sehr einsam einen schwarzen Weg“¹²⁹, fasst Hein sein Traumgeschehen zusammen, das als Kontrapunkt zu dem Aufwallen der „Gelben Glocke“ in Gestalt von einer weißen Wolke gelesen werden kann. Die schwarzen Wege, so resümiert Hein, seien die Wege ins Unendliche und die seien „immer schwarz, nicht

¹²⁶ Alfred Döblin: *Die Drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, a.a.O., S.465f.

¹²⁷ Ebd. S.480.

¹²⁸ Ebd. S.477.

¹²⁹ *Perrudja*, S.572 f.

lichtvoll“.¹³⁰ Heins Einsicht in das absolute Ende geht in den Text der 12.Tonscherbe des *Gilgamesch*-Epos über, den Jahnn in kanonischer Form präsentiert, um die unüberwindbare Trennung der Freunde vorzustellen. Während die Dreizahl bei Döblin an eine potentielle Utopie geknüpft ist, wird in Perrudja der utopische Entwurf Heins enttäuscht, den Jahnn ebenso wie Döblin in den *Drei Sprüngen des Wang-lun* an die Dreierkonstellation bindet. Hein erklärt in seiner abschließenden Rede, dass die Dreiecksbeziehung zwischen ihm, seiner Schwester Signe und Perrudja, die sein Ideal gewesen sei, gescheitert ist. Jahnn ordnet Hein die irdischen Zahlen der Zwei (der zweistimmige Kanon) und Vier (Vierbeiner) zu, die durch einander teilbaren Zahlen, die von den Ausscheidungen, dem Zerfall abstrahieren. Heins Augen würden nicht müde

[...] immer nur vier feiste Schenkel zweier Pferde vor sich zu sehen. [...] Kot, der sich dampfend und gelb aus rosiger Öffnung ausgestoßen zur Erde senkte.¹³¹

Während die Zahl Sieben des „Goldenen Siebensterns“ an die Schöpfung gebunden ist, bewegen sich die Zahlen Zwei und Vier nun auf den Untergang zu, den Jahnn mit dem Verweis auf den Realismus einer sich fortsetzenden Spaltung von Zweien, Vieren vor Augen führt, der der Stallknecht Hein ausgeliefert ist. Kein utopischer Entwurf, sondern eher naturalistische Entwürfe, die an die Ausscheidungen einerseits, andererseits an pansexuelle Szenarien des „Goldenen Siebensterns“ gebunden sind. Hein gehört zu den „Aufgerufenen, der nichts weiß“¹³². Nicht zu wissen, sondern derjenige zu sein, der höre, fühle, ist Hein der *unio mystica* mit der Natur am nächsten. Den Gesang der 12.Tonscherbe vernimmt Hein in der Form des Kanons und

¹³⁰ Perrudja, S.573.

¹³¹ Perrudja, S.576.

¹³² Perrudja, S.574.

steht damit dem romantischen Ideal des Gesangs am nächsten, das Horn dann in *Fluss ohne Ufer* als unwiederbringlich verloren vorstellen wird.

[...] mein Geist ist der Harmonie, gemeinhin verstanden, nicht nur abgewandt, er enträt ihr völlig. Ich habe einmal geäußert, dass ich einer älteren und härteren Schicht zugeteilt sein [...]. Darum verstehe ich mich auf die Harmonie allenfalls übereinkunftsmäßig, doch nicht fundamental.¹³³

Jahns Auseinandersetzung mit Döblins Massenroman in *Perrudja* weist bereits auf die musiktheoretischen Reflexionen, die *Fluss ohne Ufer* prägen werden, voraus. Das Potential einer harmonischen Auflösung von Konflikten ist das bei Jahn dementierte. Die Zahl Drei, die den Dreiklang im Zentrum der Harmonienlehren verkörpert, allegorisiert Jahn in einer Glockenszene, die von dem harmonisch sich entfaltenden Ritual einer Prozession in die Dissonanz des totalen Untergangs umschlägt. Der dreifache Glockenschlag, der das im Kuppelrund *Perrudjas* sich dann entfaltende Ritual einläutet, ist in Ton und Atmosphäre den Massenszenen in Döblins *Drei Sprüngen des Wang-lun* verwandt. Nur dass die Dreizahl nicht utopische Potentiale eröffnet, sondern wiederum auf den Nullpunkt einer von *Perrudja* ausgelösten Sintflut zuläuft.

Im Hofe, über den Arkadenwölbungen, in einem steinernen Glockenstuhl, war eine Glocke aufgehängt worden. Dreimal schlug der Negerbursche den schweren Klöppel gegen das bronzene Gerät. Tiefer Ton. Das Maul voll Metall. Dumpf, zitternd, krachend wie nadelfeine Blitze in der Luft. Der Schall stob in alle Buchtungen des Hauses. Auf dem runden Wandelgang bildete sich eine Prozession. Die Bewohner des unteren Stockwerkes traten aus ihren Stuben hervor. Wie Oful, der Neger, in orientalische Gewänder gehüllt. Dunkel geschminkt. Sie bewegten sich, geführt durch die Kreisbahn, und kamen immer wieder zum gleichen Punkt zurück.¹³⁴

Keine der magischen Zahlen, sondern die kreisende Bewegung um einen Nullpunkt, wird durch den dreifachen Glockenschlag des Afrikaners namens Oful eingeleitet,

¹³³ Jahn: *Fluss ohne Ufer. Werke und Tagebücher in sieben Bänden*, B d. 2, a.a.O., S.503.

¹³⁴ *Perrudja*, S.254.

dessen Initiale bereits die Null verkörpert. Während Hein für die Arbeit im Stall verantwortlich ist, sorgt Oful für das leibliche Wohl Perrudjas. In gelbe Seide gekleidet schläft er in seinem Bett, umkreist Perrudja; Oful löst den dreifachen Glockenschlag im Glockenstuhl aus; Hein, der Stallknecht im Untergeschoss der Trutzburg Perrudjas, träumt den Traum der Dreierkonstellation. Beider Kreisen um Perrudja lässt Jahnn auf den Nullpunkt zulaufen. Jahnn inszeniert eine von Perrudja ausgelöste Sintflut, in die sich die Prozession auflöst. Das Aufblühen in Früchten und Kerzenlicht indiziert wie schon in der Chosroe-Szene das Aufblüheneines bevorstehenden Untergangs, in den die „Augenblicksregungen“ umschlagen. Das Kreisen um Perrudja kulminiert in einer Zerschellen, das Jahnn auch nicht als einen negativen Höhepunkt, sondern als eine Entleerung vorstellt.

Leer, leer. Da war nur noch die Nachbarschaft von Kerzen und Feuer, von Teppichen und Farben, von Hölzern, Steinen, Metall. Am Morgen war im Hohlweg das Wasser zu Eis geronnen. Eingemauert die Burg. Perrudja grinste. Er ließ das ungeronnene Nass ab.¹³⁵

Das Summen der Glocke nimmt das Geräusch der Totenglocke an, deren Metall sich wieder in ihren Guss auflöst, wenn Perrudja die Pumpwerke anlässt; Töne lösen sich nicht in Licht auf, wodurch sich Wagners synästhetischen Übergänge auszeichnen, vielmehr materialisieren sich bei Jahnn umgekehrt klangliche Momente in tintiger Schwärze. In dem sintflutartigen Ereignis kehrt Jahnn das biblische Motiv der Arche um: Die Arche Noah ist kein Ort des Überlebens sondern von ihr geht die Destruktion aus, die dem schriftstellerischen Erguss – und von seiner Errettung handelt das apokalyptische Szenario - notwendig vorausgeht.

¹³⁵ Perrudja, S.257f.

Die Wiederkehr der Höhepunkte und Katastrophen entbehrt der ‚blumigen Mitte‘, nach der sich die ‚Gelbe Glocke‘ sehnt; im Kreisen um den Nullpunkt konfrontiert Jahnn vielmehr mit dem Verlust der Mitte. Die Schattenwürfe sind keine des Lichts, sondern der Ausscheidungen, die die Quelle der Untergänge sowie Neuanfänge bilden. Die Ausscheidungen, die sich zur Glocke verhärten, sowie die tintigen Bäche, liefern das Material der zahlenmäßigen Abstraktionen. Mit der Materialität der Ausscheidungen erschöpft sich das Werk im Untergang, das aus dem ‚einen Geschmack einer Notwendigkeit‘¹³⁶ geboren wird.

Diese Notwendigkeit stellt Jahnn durch die Rolle der beiden Knechte aus, die zugleich als Repräsentanten der miteinander konkurrierenden ästhetischen Konzepte des ausgehenden 19. Jahrhunderts gelesen werden können: Einerseits Oful, der für die künstlichen Paradiese oben in dem Kuppelrund zuständig ist, als Vertreter eines auf Huysman und Wilde zurückgehenden Ästhetizismus. Hein steht dagegen in der Tradition der Heinrich-Figuren, ausgehend von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* über Gottfried Kellers *Grünen Heinrich* zu Gerhart Hauptmanns *Armen Heinrich*. Wohlleben hat auf die Parallele zum *Grünen Heinrich* in der Jugendgeschichte des *Zirkel*-Kapitels hingewiesen¹³⁷, die sich fortsetzen ließe in einer Topographie der *Heinrich*-Gestalten, die uns auch zu dem Glockengießer Heinrich in dem Künstlerdrama *Der versunkenen Glocke* führen, in dem Hauptmann das doppelte Scheitern seines Helden thematisiert. Das Ringen Heinrichs um ein ‚utopisches Kunstideal‘, das er im ‚Zusammensein mit dem heidnisch-dämonischen Naturwesen ‚Rautendelein‘ als die wahre Kunstreligion erkannt hat‘¹³⁸, stellt eine Parallele zu

¹³⁶ Perrudja, S. 438.

¹³⁷ Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.124 f.

¹³⁸ Jörg Platiel: *Mythos und Mysterium. Die Rezeption des Mittelalters im Werk Gerhart Hauptmanns*, Frankfurt am Main 1993, S.103.

dem Scheitern der Utopie des „Goldenen Siebensterns“ dar¹³⁹. Die Referenzen weisen auf die Nebenfiguren, während sich Perrudja durch die Formel, „der Mensch sei bloßer Schauplatz von Ereignissen“¹⁴⁰, auszeichnet, die Jahn in *Fluss ohne Ufer* formulieren wird. Der Knecht, der Diener, die Braut, der Geldgeber, sie bilden die Koordinaten in einem Bezugssystem, das Jahn in Form einer *Blütenlese* konfiguriert. Perrudja ist Schauplatz der Beziehungen sowie stilistischen Verweise; er verkörpert den magischen Realismus Hauptmanns, den Realismus Kellers, die *Décadence* Wildes *ex negativo*. Die *Blütenlese* Jahns wird von Kontrapunkten bestimmt, in denen die Stilrichtungen sich in den Stoffen erschöpfen. Die Materialität der Exkremente bestimmt den Nominalstil in *Perrudja*, den Jahn Döblins Darstellungen von Massenszenen entlehnt. Exotische wie heimische Materialien häufen sich in Perrudja zu verwesender Materie an, sowohl Safranseide wie „stinkender Käse“; sie unterliegen an keiner Stelle der Illusion des Anderen¹⁴¹, an die die Exotismen Döblins gebunden sind, sondern sind in jedem Fall der Bestimmung des Vergilbens und Verwesens ausgeliefert.

Die Grundstoffe kann man untermischen. Zehntausend Suppen. Zehntausend Fleischspeisen. Zehntausend Fischspeisen, getrüffeltes Leckerbissen. Zehntausend Süßigkeiten. Gelees von Weinen mit fettem Rahm. Am Ende essen sie stinkenden Käse.¹⁴²

¹³⁹ Der Einfluss der „Versunkenen Glocke“ sowie des „Armen Heinrichs“ auf Perrudja lässt sich hinsichtlich des Glockenmotivs weiterverfolgen, das bei Hauptmann auf den Legende vom Sebaldußgrab zurückgeht, das Peter Vischer dargestellt hat und das auf die Legende eines Nürnberger Erzgießers zurückgeht. Vgl. ebd. S.102ff.

¹⁴⁰ Wohlleben: *Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.119.

¹⁴¹ „Wo keine Illusion ist, kann es keine Desillusionierung geben“, so lautet die Formel, auf die Bohrer Kafkas Zeitbewusstsein bringt, das keine Lebenserfahrung, sondern nur mehr das Nichts in Aussicht stellt. „Die einzige Zeitlichkeit, die sich aus den Zuständen reiner physisch-*tautologischer* Präsenz heraushebt, ist die der literarischen Produktion.“ Bohrer: *Ästhetische Negativität*, a.a.O., S.259. Auch wenn Kafkas minimalistischer Schreibstil mit dem monumentalisierenden Jahns nicht zu vergleichen ist, der Schreibakt hebt sich beiden als emphatischer Augenblick aus der absoluten Negativität heraus. Die literarische Produktion ist bei Jahn an die Materialität der Ausscheidungen gebunden.

¹⁴² *Perrudja*, S.53.

Die Akkumulation schafft bei Jahn nicht die Topographie einer exotischen, viel versprechenden Landschaft und ihrer religiösen Riten; das Prinzip der Akkumulation ist das von Grundstoffen, denen, ganz gleich ob östlicher oder westlicher Herkunft, das Exkrementelle einbeschrieben ist, das in Form der Glocke kulminiert, die - aus Exkrementen geformt - Untergänge einläutet. Die Glocke, weltweites Symbol von Lebensentwürfen, allegorisiert bei Jahn das Konstrukt von Weltuntergängen, die er als Notdurft und Notwendigkeit darstellt. Die Feststellung: „Gelb steht gut zu meiner Haut“¹⁴³ verweist auf die Mode der Dekadenz sowie auf das heilige Gelb des Orients. Das Gelb der Stigmata des Westens und das heilige Gelb des Orients konfrontiert Jahn in der einen Figur Perrudja, den das Schicksal eine „gelbe stinkende Blume“ zu sein, auszeichnet; sowohl Duft als auch Gestank, sowohl dekadent als auch naturalistisch; ein Androgyn, in Gelb stigmatisiert; Opfer westlicher Dualismen, jedoch in „Augenblicksregungen“¹⁴⁴ in Gelb aufblühend. Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“, das zwischen Ost und West angesiedelt ist, öffnet den Spalt des elliptischen Konstrukts, das die Polarität des Gelben auszeichnet und den Weg in den Untergang weist. Das Schicksal ist in *Perrudja* ein vorher bestimmtes, dessen zwangsläufiges Wirken Jahn durch die Tyrannei algebraischer Berechnungen darstellt, die auf das Ergebnis der absoluten Gelbfärbung hinauslaufen. Bei Döblin stoßen wir dagegen auf ein modernes Schicksal, das keinen Schicksalshunger mehr befriedigt, sondern in den Strömen und Steinen den „phallischen Schrecken der Fluten“¹⁴⁵ darstellt, das überkommt, sei es religiöser, politischer oder triebhafter Natur.

¹⁴³ *Perrudja*, S.54.

¹⁴⁴ *Perrudja*, S. 87.

¹⁴⁵ „In Döblins Bildernetz der Ströme zeichnet sich eine Welt der Grenzüberschreitung ab. In ihr ringen mütterlich-thalassale und phallische Signifikanten miteinander: Während bei Dominanz jener die transgressiven Impulse mit dem Bestreben zur Hingabe (ans Endliche) untrennbar verbunden sind, der Sog der Ströme gleichsam einen strukturalen Appell zur Hingabe impliziert, hat bei den Strömen unter

Letztere ist Gegenstand der *Ermordung der Butterblume*, der Kurzgeschichte, die Döblins Sammlung von Kurzgeschichten den Titel gegeben hat und nahe legt, dass sie das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ bei Jahn nachhaltig beeinflusst hat. Döblin bricht darin mit der romantischen Utopie eines erotischen Erwachens adamitischer Zustände. Die Temporalität des Plötzlichen schlägt von der des Erwachens in die des Mordens um.

Plötzlich sah Herr Michael Fischer, während sein Blick über den Wegrand strich, wie eine untersetzte Gestalt, er selbst, von dem Rasen zurücktrat, auf die Blumen stürzte und einer Butterblume den Kopf glatt abschlug. Greifbar geschah vor ihm, was sich vorhin begeben hatte an dem dunklen Weg. Diese Blume dort glich den andern auf ein Haar. Diese eine lockte seinen Blick, seine Hand, seinen Stock. Sein Arm hob sich, das Stöckchen sauste, wupp, flog der Kopf ab. Der Kopf überstürzte sich in der Luft, verschwand im Gras. Wild schlug das Herz des Kaufmanns. Plump sank jetzt der gelöste Pflanzenkopf und wühlte sich in das Gras. Tiefer, immer tiefer, durch die Grasdecke hindurch, in den Boden hinein. Jetzt fing er an zu sausen, in das Erdinnere, dass keine Hände ihn mehr halten konnten. Und von oben, aus dem Körperstumpf, tropfte es, quoll aus dem Hals weißes Blut, nach in das Loch, erst wenig, wie einem Gelähmten, dem der Speichel aus dem Mundwinkel läuft, dann in dickem Strom, rann schleimig, mit gelbem Schaum auf Herrn Michael zu, der vergeblich zu entfliehen suchte, nach rechts hüpfte, nach links hüpfte, der darüber Wegspringen wollte, gegen dessen Fresse es schon anbrandete.¹⁴⁶

Döblins parodierender Stil führt den Stil selbst als *stylus*, als Griffel, in der phallischen Form der Kommata, des Blumenstiels, des Stocks, der Nase vor Augen. Die gelbe Butterblume bestimmt das Schicksal des Buchhalters Michael Fischer, schickt ihn gleichsam gemäß seines Namens hinaus auf das Meer der unterdrückten

Vorherrschaft der phallischen Signifikanten das Streben das Streben nach Grenzüberschreitung jede Bereitschaft zur Hingabe verdrängt, sich selbst maßlos entfesselt, ganz dem Unendlichen und der Macht verschrieben, und auch, ohne es zu wissen, einem tiefen ‚Todesverlangen‘ (BM 106).“ Voss: *Ströme und Steine*, a.a.O., S.72.

¹⁴⁶ Döblin: „Die Ermordung einer Butterblume“, in: *Die Ermordung einer Butterblume. Sämtliche Erzählungen*, hg. v. Christina Altheim, Düsseldorf / Zürich 2001, S.57f..

Leidenschaften, in das Döblin die „ozeanische Moderne“¹⁴⁷ aufbrechen sieht. Döblins literarischen Phantasien von Strömen, in der „Brandung der Großstadt“¹⁴⁸, in „flutendem Kapital“¹⁴⁹, „Geröllströmen“¹⁵⁰, im „ziellosen Fluktuieren der Weltgeschichte“¹⁵¹, das in dem Gleiten einer Sprachströmung Gestalt annimmt, bestimmt einen Bildbereich, mit dem Döblin schicksalhafte Mächte in der Individuation des Einzelnen, wie Herrn Michael Fischers, oder später dann in der Bewegung der Massen, auf der Spur ist. Die in der *Ermordung der Butterblume* hervorspritzende gelbe Brandung liefert das Material einer atemlosen Prosa von Reihungen, in der das Komma mit phallischen Formen korrespondiert, aus denen der Strom der Exkremente hervorkommt. Die Satzteile kommen wie die Körperteile in einen Fluss, der am Ende der Kurzgeschichte erst dadurch zum Stillstand gebracht wird, dass Herr Fischer seine Schuld durch eine andere Pflanze in einem „goldprunkenen Porzellantopf“¹⁵² kompensiert. Das Substitut allegorisiert die Technik der Verschiebung, die Döblin durch einen Paragraphen, mit dem der Kaufmann den Topf beschriftet, karikiert. Im Hintergrund der metonymischen Verschiebungen steht der farbliche Umschlag von der „blauen Lichtflüssigkeit“, in deren Fluidum Heinrich von Ofterdingen sein erotisches Erwachen sowie das Erwachen seiner poetischen Stimme erlebt, in den „gelben stinkenden Matsch“ einer Mordszene, in der sich das Versprechen eines *Goldenes Zeitalter* in die Konfrontation mit moderner Bürokratie verkehrt. Die Parodie auf den Stil, die Döblin durch den Stock, das Komma, die Nase,

¹⁴⁷ Dietmar Voss: *Ströme und Steine*, a.a.O., S.72. Der Bildbereich der Steine, den Dietmar Voss bei Döblin herausarbeitet, liefert unmittelbare Parallelen zu der in Perrudja inszenierten Geröll-Landschaft, was auf den Einfluss der Topographie der Steine in der deutschen Romantik auf Döblin wie Jahnn zurückzuführen ist.

¹⁴⁸ Ebd. S.74.

¹⁴⁹ Ebd. S.83.

¹⁵⁰ Ebd. S.238.

¹⁵¹ Ebd. S.90.

¹⁵² Ebd. S.66.

den Phallus als eine Parodie der Apotheose der Poesie vor Augen führt, ist von einer Schicksalsmacht bestimmt, die bei Döblin in der Parodie eines Stilbruchs kulminiert.

Während Döblin Stil als eine blinde Kraft¹⁵³ verstanden wissen will, nehmen die Rohstoffe bei Jahn in einem „Akt historischer Solidarität“¹⁵⁴ Einfluss auf eine Schreibweise, die weder durch epiphanische noch ekstatische Momente des Sichergießens zu charakterisieren wäre, sondern durch das Moment einer Erfüllung von Vorschriften und Gesetzmäßigkeiten, die Jahn durch die Gewalt zahlenmäßiger Konstellationen sowie geometrischer Formationen bestimmt. Das erste Wort, das Gelb gewesen sei¹⁵⁵, liefert das Sprachmaterial, das nie aufgehört habe, Rohstoff zu sein: „Ich [...] bin also gerade das Gegenteil von einem Schöngest“¹⁵⁶, lautet eine der einleitenden Konfessionen in *Fluss ohne Ufer*. In dem Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ übernimmt die Bestimmung, zu vergehen, die der Blüte bereits einbeschrieben ist, die Inszenierung der Materialität der Exkremente jenseits der stilistischen Versuche, und seien es solche des Stilbruchs. Jahns Materialismus ist „abstrakt organisch“¹⁵⁷; weder Anfang noch Ende soll der Bau haben, den Jahn den Architekten Perrudja in der norwegischen Einöde entwerfen lässt. Jahns Bau ist Zufluchtsort, doch kein utopischer Gegenentwurf, vielmehr aus Not gebaut, wie die Glocke aus Notdürften hervorkommt.

Der Zirkel gab ihm die Anleitung zu einfachen und erhabenen Formen. Der Kreis war eine Festung. Ein Kreis war ohne Eingang und Ausgang. Ohne

¹⁵³ „Langue et style sont des forces aveugles“, schreibt Barthes in *Le degré zéro de l'écriture* und unterscheidet dann die Schreibweise („l'écriture“) von Sprache und Stil: „l'écriture est un acte de solidarité historique.“ Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953, S.24. Jahns Verweigerung der stilistischen Operation in einer Emphase der Materie ist an eben das Ethos gebunden, das Barthes als „historische Solidarität“ in der Schreibweise herausarbeitet.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ „Gelb ist das erste Wort [...].“ (*Perrudja*, S. 46.)

¹⁵⁶ Jahn: *Fluss ohne Ufer, Werke und Tagebücher*, Bd. 2, a.a.O., S.12.

¹⁵⁷ Mattenklott: „Jahns Kompass. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahns“, a.a.O., S.275.

Anfang und Ende. Er wünschte sich eine Wohnstatt ohne Türen. Mit einem Tor, das verrammelt, überflutet werden konnte.¹⁵⁸

Jahnn umkreist den Entwurf eines Nullpunkts – und damit die Negation des Entwurfs selbst. Anstatt dessen folgt er dem Diktat der Rohstoffe, die die Schreib- und Bauweise bestimmen: „Gelb ist das Wort“¹⁵⁹, das „erste Wort“¹⁶⁰ Perrudjas, das am Anfang wie am Ende von Spaltungen steht, die in dem totalen Zerfall kulminieren. Der Sprung im Ursprung der gelben Blume, die in der Verwesung aufblüht, führt zu der elliptischen Grundform des doppelten Brennpunkts, der als reflexives Zentrum der Architektur des Prosafragments wirksam wird.

Ich lernte einen Fundamentalsatz der archaischen Lebensweise: dass die Baukunst, ja jede Kunst eine Massenkunst ist [...] Dass der Raum überhaupt nur das Ergebnis ausgesparter Masse ist und kein Eigenleben besitzt, dass er nur ein Mittel ist, um die Materie rhythmisch zu gliedern.¹⁶¹

Die „Ströme und Steine“ enthalten bei Jahnn nicht mehr wie bei Novalis Energien, „kraft derer die Natur ein lebendiges ‚Ganzes‘ ist“¹⁶², noch verkörpern sie eine schicksalhafte Macht wie bei Döblin, sondern kraft des Steins und der Versteinerung formieren sich die destruktiven Kräfte der Natur an dem Nullpunkt einer Architektur wie Sprache, die von Grabformen wie Grabinschriften bestimmt wird. „In der phantasmagorischen Welt Jahnn ist der Tod die restlose Passage der individuierten Form durch die Materie. Zu Stoff werden, heißt elementar werden [...]“¹⁶³ Jahnn manifestiert Zerschellen und Zerfall in Grabinschriften sowie in einer Grabarchitektur, die sich den Lebensentwürfen nicht nur verweigert, sondern Leben

¹⁵⁸ Perrudja, S.127.

¹⁵⁹ Perrudja, S.46.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Jahnn, zitiert nach Elsbeth Wolfheim: *H.H. Jahnn*, Reinbek 1989, S.40.

¹⁶² Dietmar Voss: *Ströme und Steine*, a.a.O., S.671. Voss' Exkurs über den Topos des Steins in der Romantik führt deutlich den Unterschied der Verarbeitung des Stein-Motivs bei Döblin und Jahnn vor Augen. Wo bei Döblin Steine an ein schicksalhaftes Strömen entfaltet, ist der Stein bei Jahnn an Formen der Schriftlichkeit und Überlieferung gebunden.

¹⁶³ Mattenklott: „Jahnn's Kompass. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahnn's“, a.a.O., S.274.

durch den Tod bestimmt sieht. Die Notzustände in *Perrudja* sind den Zuständen Kafkas darin verwandt, dass sie sich einer Emphasisierung des Zustands ganz und gar verweigern: „das Unglück des fortwährenden Anfangs“¹⁶⁴ läuft auf die Abwesenheit zeitlicher Präsenz hinaus, auf einen „negativen Augenblick“¹⁶⁵, den Jahnns in den Spalten elliptischer Architektur verräumlicht. Jahnns kontrapunktische Technik entfaltet ihre Wirksamkeit am deutlichsten in den Umkehrungen, die Malte Laurids Brigges tödlichen Verstärkungen in Rilkes *Aufzeichnungen* erfahren.

3. Zuviel Sonne drin: Drinnen und Draußen¹⁶⁶

Die Namensverwandtschaft, die Jahnns zwischen Brigge und Grigg nahe legt, ist nun eine des Zuviels: Grigg macht das elternlose Weltenkind Perrudja zum reichsten Mann der Welt. Das hyperbolische Konstrukt spaltet die Rolle Perrudjas einerseits in die des Nicht-Helden und andererseits in die des Welterlösers. Perrudja ist einerseits der Stigmatisierte, der das Feuermal auf der Stirn trage, doch anders als Malte Laurids Brigge verbrennt er nicht an diesem Feuer, sondern entwickelt Gegenstrategien entwickelt, die von eisalter Kriegsplanung bestimmt sind. Jahnns entfaltet in *Perrudja* eine Thermodynamik, die den Brand, der sich in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* im Inneren des Hauses wie der Körper entfacht, nach außen trägt. Die

¹⁶⁴ Bohrer: *Ästhetische Negativität*. S.295. „Denn der Abstürzende“, so führt Bohrer den Zustand des „Andauernden Nichtpräsenten“ weiter aus, „wird immer wieder auf die Spitze des Berges kommen und sich immer wieder dort nicht halten können.“ Diese negativen Augenblicke sind bei Jahnns nun an die Materie selbst gebunden, an den Rhythmus von Werden und Vergehen. Der Schmerz, den Bohrer bei Kafka als den „Zustand' *par excellence*“ herausstellt, nimmt bei Jahnns die Dimension eines Weltschmerzes an; in beiden Fällen ist die Unabänderlichkeit des Zustandes entscheidend.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Gaston Bachelard hat sein zentrales Kapitel in der Poetik des Raumes „Die Dialektik des Draußen und Drinnen“ überschrieben: Bachelard: *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen übersetzt von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 1987, S.210 ff. Eben diese Dialektik bestimmt Jahnns Auseinandersetzung mit Rilkes Entwurf eines „Weltinnenraums“, auf den auch Bachelard eingetret, wie wir gleich sehen werden.

Verwüstungen innen verräumlicht Jahnn in offen sich erstreckenden Wüstenlandschaften sowie in Kältezoneneisiger Berechnung, denen Perrudja am Ende selbst zum Opfer fällt. Der Kampf für die Schwachen und Ausgestoßenen wird zum erklärten Projekt, das Jahnn namentlich durch den Geldgeber Perrudjas auszeichnet, Grigg, in dessen Namen *Brigge* mitschwingt. Malte Laurids Brigge, der von der Armut und dem Grauen der Stadt überwältigt wird, doch auch auf dem Landsitz den Krankheiten und dem Sterben seiner Familie ausgesetzt ist, liefert die Folie, auf der Jahnn Perrudja durch den Sponsor Grigg mit Reichtum sowie Macht ausstattet. Während Malte in seinem Familiensitz Zuflucht sucht, wo der Versuch, seinen Ängsten Ausdruck zu verleihen, sich gegen ihn selbst richtet, was dann zu einer Fuge der Angst gerät, da zieht Perrudja zu Versammlungen in die Stadt, die von der Kälte der Berechnung und Kriegsplanung gezeichnet sind. Die Stadt bleibt in *Perrudja* nicht außen vor, sie ermöglicht vielmehr das Leben in der Einöde.

Den Norden, den Herder als „Metapher für ein kulturell noch ungeschriebenes Blatt“¹⁶⁷ vorstellt, hat Baudelaire als Koloristen¹⁶⁸ bezeichnet, und die Brauntöne der niederländischen Schule heraus gestellt, die Rilke in dem Namen *Malte* aufzugreifen scheint, der an die Färbung von Malz, von malzigem Braun, erinnert. Rilkes Farbkonzeption in *Malte Laurids Brigge* ist eine des Zuviel, mit der er auf das Prinzip der Säfte theorie Bezug nimmt, an der sich die „Symboliken der Himmelsrose“¹⁶⁹ schon von alters her orientiert haben. Der Versuch, den Überschuss des Zuviel in das

¹⁶⁷ Mattenklott: „Jahnn's Kompass. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahnn's“, a.a.O., S.268.

¹⁶⁸ „Le romantisme est fils du Nord, et le Nord, est coloriste; les rêves et les féeries sont enfants de la brume.“ Charles Baudelaire : Salon de 1846, in: *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris 1968, S.230.

¹⁶⁹ Ebd., S.267. Mattenklott weist auf die Erneuerung des Zusammenhangs von Säftetheorie und Symbolik der Himmelsrose im 18.Jahrhundert „von Montesquieu über Rousseau bis Herder“ hin. Rilke scheint Baudelaire in diese Tradition einzuordnen.

Herrliche einer Dichtung zu verwandeln, scheitert jedoch. Die gelblich-grünen Gallensäfte schlagen in die Schwärze der Melancholie um¹⁷⁰, dem bevorzugten Zustand literarischer Produktion, der sich bei Malte nicht einstellen will. Der Exzess gerät außer Kontrolle; das Haus wird zu einem bodenlosen Haus „und kann weder den Tod ausschließen noch sich gegen den Tod verschließen“¹⁷¹. Jahn nimmt dieses Zuviel als das *mos majoris* in dem „großen Programm“ Griggs auf, wie wir gleich sehen werden¹⁷². Das Übermaß, das „Große“, das Malte überkommt und vernichtet, gestaltet sich bei Jahn als Herausforderung einer prosaischen Großform.

Den Ausgangspunkt liefert die Schublade eines Schreibrucks, die bereits in den *Aufzeichnungen* den Topos des Schreibens auszeichnet; sie sind mit geblühtem Lackpapier ausgelegt, dessen Gelbfärbung als Verweis darauf dient, dass es „zuviel Sonne“ enthalte. Die Schubladen gehören wie die Kästchen¹⁷³ in den *Aufzeichnungen* zu den geheimen Orten, die Rilke als verschlossen und unbefahrbar beschreibt. Damit installiert Rilke, wie Gaston Bachelard in der *Poetik des Raumes* hervorhebt, eine „Dialektik des Draußen und Drinnen“¹⁷⁴, die Jahns Auseinandersetzung mit den *Aufzeichnungen* bestimmt. Die verschlossenen Geheimnisse eröffnen Rilke hingegen die Dimension auf Weltinnenräume, die sich im Falle der Schublade zu einem tödlichen Brandherd auswächst.

¹⁷⁰ „Wenn das Verhältnis der Säfte untereinander unausgewogen ist, und die Gallensäfte dominieren, so wird deren Feuer zur Feuersbrunst: ihre fermentierenden Säfte vergiften das Blut, verbrennen und verfärben Organe: sie werden schwarz.“ (Annette Schwarz: *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*, Wien 1996, S.112.

¹⁷¹ Ebd., S.127.

¹⁷² Wohlleben weist darauf hin wie nachhaltig Rilkes *Aufzeichnungen* auf Jahns Schaffen ausgewirkt haben. Das „Norwegische Tagebuch“ lese sich selbst „streckenweise wie ein in Jahns Lebensthemen versetztes Echo des ‚Malte‘“. Wohlleben: *Ein Versuch über ‚Perrudja‘*, a.a.O., S.52.

¹⁷³ Gaston Bachelard geht den Schubladen, Kästchen und Schränken in den *Aufzeichnungen* nach, in denen Geheimnisse verschlossen sind. Dass sie sich einerseits öffnen lassen andererseits aber nicht geöffnet werden können, eröffnet diese Dialektik von „Drinnen und Draußen“ die Dimension der Unendlichkeit. Vgl. Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S.98ff.

¹⁷⁴ Ebd., S.226.

Zu den Geheimnissen, die die Bücher, Schubladen und Schöb e in sich bergen, finden sich in *Perrudja* nun Parallelstellen, die Jahnns Gegenstrategie markieren, das Geheimnis offen zu legen. Die im Inneren wirksam werdenden Brandherde und Verwüstungen kehrt Jahn in Eis- und Wüstenlandschaften nach draußen, deren Weite und Offenheit zur Allegorie einer Prosaform avanciert. Das Stichwort des Geheimnisses greift Jahn in den „geheimen Sitzungen“ Griggs auf, die Jahn als Schauplatz einer Kriegsplanung vorstellt.

An einem unnatürlich langen, hufeisenförmigen Tisch, dessen Schenkel in der Nähe der Säule zusammengelogen waren, saßen Herren, die einige Tage zuvor Perrudja empfangen. Auf Ledergepolsterten Stühlen. Dieser Tisch, im Gegensatz zu den berüchtigten grünen Tischen, war mit gelbem Tuch bespannt. Wüstensandähnlich. Auf den Schlag einer runden Stunde, mitteleuropäischer Zeit, traten Perrudja, Hein, Grigg und Pujol hinter einem der Teppiche, die die geschichteten Bronzesklaven aller Rassen berührten, hervor. Eine plötzliche, schmerzende Stille schlug ihnen entgegen. Ein gedämpftes Flüstern hatte zuvor die Luft des Saales locker gemacht. Nun fiel es wie Rauhereif gegen die bleichen Herzen der Eintretenden.¹⁷⁵

Grigg ist die Gegenfigur zu Malte Laurids Brigge, was Malte innen verbrennt, das verbündet Grigg in „eiskalten Reden“¹⁷⁶ zum Entschluss, Krieg zu führen. Zu der gewalttätigen Figur Pujols - des Lupos, des Wolfs - der mit Gasprojektilen, dreißigtausend Mann und Maschinengewehren vorgehen will, um die Welt zu erobern, findet sich eine entsprechende Figur in *Malte Laurids Brigge* namens Lupi, dort jedoch wiederum in gegenteiliger Rolle, nämlich in der des Arztes, der einen eingefrorenen Leichnam aus dem See birgt¹⁷⁷. Die Figur Lupi ist Teil der

¹⁷⁵ *Perrudja*, S.594f.

¹⁷⁶ *Perrudja*, S.598.

¹⁷⁷ „Aber das Gesicht war eingefroren, und da man es aus dem Eis herauszerre, schälte sich die eine Wange dünn und spröde ab, und es zeigte sich, dass die andere von Hunden oder Wölfen herausgerissen war, und das Ganze war von einer großen Wunde gespalten, so dass von einem Gesicht keine Rede sein konnte.“ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Werke in drei Bänden*. Dritter Band. Prosa, Frankfurt am Main / Leipzig 1991, S.289.

Geschichte¹⁷⁸, die von dem Tod durch Erfrieren handelt, mit dem auch die Idee erfriere, „so hart wurde sie“¹⁷⁹. Kehrt Rilke die Rolle des Wolfes in die des Samariters um, so findet sich bei Jahn die Umkehrung der Umkehrung, die die Kälte der Berechnung und Mordlust dem Namen wieder einschreibt, nur mit der entscheidenden Wendung, dass die Kriege im Namen der schwachen und unterdrückten Kreatur geführt werden. Die Inschriften, die sich in den *Aufzeichnungen* im Inneren abspielen, kehrt Jahn in Kriegsszenarien nach außen. In der Erläuterung der Kriegspläne durch Hein, Grigg und Perrudja, „die Rache der gequälten Kreatur. Den gerechten Krieg“¹⁸⁰ zu führen, kehren sich die geheimen Zeichen der Umwälzung noch einmal um. Jahn verweist damit die Verwüstung die Malte im Innern seines Hauses und seines Körpers erlebt, in die Wüste als einem offenen Kampfschauplatz, der sich von den Szenarien der nach innen verlegten Verdunkelung und Unklarheit absetzt, den die Tante Maltes zum Opfer fällt.

An diesem niederen Schreibrack, der mit einer Platte sich vor ihr aufschlug, saß sie wie an einem Instrument. ‚Es ist wohl zuviel Sonne drin‘, sagte sie, und wirklich, das Innere war merkwürdig hell, von altem gelben Lack, auf dem Blumen gemalt waren, immer eine rote und eine blaue. Und wo drei nebeneinander standen, gab es eine violette zwischen ihnen, die die beiden anderen trennte. Diese Farben und das Grün des schmalen, waagerechten Rankenwerks waren ebenso verdunkelt in sich, wie der Grund strahlend war, ohne eigentlich klar zu sein. Das ergab ein seltsam gedämpftes Verhältnis von Tönen, die in innerlichen gegenseitigen Beziehungen standen, ohne sich über sie auszusprechen.

Maman zog die kleinen Laden heraus, die alle leer waren.

‚Ach, Rosen‘, und hielt sich ein wenig vor in den trüben Geruch hinein, der nicht alle wurde.¹⁸¹

¹⁷⁸ Diese Geschichte stammt aus dem „grünen Buchs“ Maltes, das an der Topographie der unlösbaren Geheimnisse Teil hat. Wir werden es mit der Topographie des *yellow book* konfrontieren, die Jahn als Kontrapunkt zu installieren scheint.

¹⁷⁹ Ebd. S.287.

¹⁸⁰ Perrudja, S.597.

¹⁸¹ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Werke in drei Bänden*. Dritter Band. Prosa, Frankfurt am Main / Leipzig 1991, S.188f.

Die Schubladen verweisen in den *Aufzeichnungen* anders als das Hufeisen in *Perrudja* nicht nach draußen (in die Wüste), sondern nach innen; sie sind von innen mit einem geblühten Papier ausgelegt, in das sich die Todesursache bereits eingebrannt hat. Das Haar der Tante fängt Feuer, wenn sie sich eine lila Blume anstecken will. Die lila Blume (liturgische Farbe des Karfreitags) trennt auch die andersfarbigen Blumen in der Schublade auf dem gelben Lackpapier. Das „Zuviel an Sonne“ setzt die zerstörerische Energie eines Brandes im Inneren der Schublade frei, während der „Leuchterspiegel“ auf dem Schreibrack das verbrennende Feuer innenspiegelt. Die zerstörerischen Kräfte des Flammengelben lassen das Schreibprojekt Maltes in Flammen aufgehen. Die Nadeln, die die Tante buchstäblich angesteckt haben, hat Rilke bereits durch die Angst, die Malte wie seine Mutter vor Nadeln empfinden, als vernichtende Instrumente vorgestellt. Diese Nadeln gehören wie der Schreibrack in den Metaphernbereich des Schreibens, der Malte überfordert. Auch der Mutter versetzen die von der Tante hinterlassenen Schriftstücke einen Stich; sie überwältigen die Mutter, die sie nicht lesen kann, da sie ohnehin zu kompliziert für sie seien. Das Zuviel an Komplexität, an dem die Schreib- wie Leseversuche in den *Aufzeichnungen* Rilkes scheitern, figuriert in der Rede Griggs, in der er sein „großes Programm“¹⁸² entwirft. Der Entwurf dieses Programms nimmt in den Mund, wovor Malte sich fürchtet, was ihn „zermalmt“ und verbrennt. Das Große, das Ungeheure, das Monströse, schlägt ihn in die Flucht nach Innen. In der für den Schreibtisch unnatürlichen Form des Hufeisens kehrt sich die niedrige Höhe des Schreibrackes in das „große Programm“ einer Umwälzung um – in Griggs „soziale Utopie“:

Soziale Arbeit, verfluchter Kompromiss. Nichts vermöchten sie über das Gesetz der Potenz. Denn sie sei nicht Gold, kein Ding, das man ins Meer versinken könne. Sie sei das Zuviel an Neuland, an Schrei nach Existenz. Zuviel Hände. Zuviel Frauenschöße, die gebären. Zuviel an Untertänigkeit.

¹⁸² *Perrudja*, S.597.

Zuviel an Tandsehnsucht. Zuviel an blindem Glauben. Zuviel an unfertigen Bedürfnissen. Er nähre den vermessenen Traum, er könne den Strom spalten, in Rinnsale verschlechtern, einen Kampf der vermessenen Bedürfnisse gegeneinander entfachen. Oder ein Bedürfnis übersteigern, dass die übrigen verdorren, und das eine, überfett, zerplatzt. Was man Krieg nennen könne. Krieg der Maschinen. Gewiss, sagte Grigg, zurückkehrend zum Anlass seiner Rede, könnten mit dem Gewinn, der aus vieler Menschen Fleisch flösse, ein paar private Pyramiden gebaut werden.¹⁸³

Dem „Zuviel an Sonne“ bei Rilke entspricht das „Zuviel an Frauenschößen“ bei Jahn. Das „Zuviel“ liefert das Stichwort einer „Negativität der Moderne“¹⁸⁴, die Malte in den *Aufzeichnungen* überwältigt. Das Zuviel wird bei Jahn als eine Frage der Form diskutiert, die Rilke in die lyrische Form der Elegie und der Sonette überführt, während Jahn den Gegenentwurf prosaischer Formen liefert. Der Schoß und die Pyramide liefern die zentralen Begriffe der *Elegien*, die Jahn in der Rede Griggs ebenso aufgreift wie den Begriff der „Übersteigerung“ aus den *Sonetten an Orpheus*.

Das Stichwort des Schoßes, das Grigg an dieser Stelle liefert, und das, wie wir gleich sehen werden, vielfach in *Perrudja* weiterentwickelt wird, eröffnet in den *Aufzeichnungen* den an die Mutter gebundenen Bildbereich einer diffusen und dunklen Macht. Die Mutter ist in den *Aufzeichnungen* kein Urbild des „immer schon Dagewesenen“, sie ist „nicht ursprünglich und identisch mit sich, sondern von Anfang an eine uneinheitliche und gebrochene Person.“¹⁸⁵ Das Mutterbild ist wie die Schreibversuche durch einen Prozess der Auflösung gekennzeichnet, dem Rilke in den *Elegien* entgegenwirkt. Die Assoziation der „organischen Welt mit der Mutter,

¹⁸³ *Perrudja*, S.593f.

¹⁸⁴ Birgit Haustedt: „Das Amt der Engel“. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Grigg“, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Band 21 / 1995, hg. v. der Rilke-Gesellschaft, Redaktion: Hansgeorg Schmidt-Bermann, Sigmaringen 1997, S.37.

¹⁸⁵ Ebd., S.36.

der mechanischen mit dem kommandierenden Vater¹⁸⁶ nimmt in den *Elegien* Rilkes in phallischen Konstrukten, „der Phallus in der Mitte des Leibes [wird] durch einen Maschinenstampfer ersetzt“¹⁸⁷, Gestalt an. Dahingegen wird die Welt der Mütter in den *Elegien* als Ort einer Schriftlichkeit beschworen:

Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster.
Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern
Einer gesegneten Hand, das klar erglänzende ‚M‘,
das die Mütter bedeutet [...]¹⁸⁸

Das „M“ der Mütter schafft als eine Reversion des Sternbilds Kassiopeia, das die Form eines „W“ hat, eine Konstellation, die mit Handlinien verglichen wird¹⁸⁹. Hieroglyphen spielen eine besondere Rolle in den von ägyptischer Landschaft geprägten *Elegien*, in denen Rilke die Repräsentation von Lauten (wie im römischen und griechischen Alphabet) durch visuelle Bilder ersetzt. Der ägyptische Totenkult eröffnet Rilke eine Gegenwelt zu dem überwältigenden Zuviel, das die über Malte einbrechende Moderne bestimmt. Die Pyramiden stellt Rilke als Orte der Verwandlung vor, an denen sich tödliche Kräfte mit dem Leben verbinden: „die Pyramide als metaphorischer Ort der Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare, ist der Schauplatz für eine klassische Aufhebung, mit der ein Körper abstirbt, seine Seele jedoch wiederaufersteht und als solche bewahrt bleibt.“¹⁹⁰ Die Pyramiden liefern Rilke das Gegenmodell zu dem „Ort der Zersetzung“ in den *Aufzeichnungen*, der zum „Zentrum des Stoffwechsels“ wird. „Mit der Figur Maltes, die schon von ihrer Namengebung auf das Spiel der Farben verweist, wird uns Rilke zeigen, dass die farbigen ‚Niederschläge‘ jeden Konturierungsversuch einer idealisierenden

¹⁸⁶ Mattenklott: „Rainer Maria Rilke: Die fünfte Duineser Elegie. Hinweise zum Verständnis“, in: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, a.a.O., S.205.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Rilke: „Fünfte Elegie“, in: *Werke in drei Bänden*, Einleitung von Beda Allemann, Erster Band, Gedicht-Zyklen, Frankfurt am Main / Leipzig 1991, S.457.

¹⁸⁹ Vgl. Ryan, S.179.

¹⁹⁰ Annette Schwarz: *Melancholie*, a.a.O., S.106.

Subjektivitätsabotieren“¹⁹¹, schreibt Annette Schwarz in ihrer Analyse „Melancholischer Monumente“ und fährt damit fort, dass es genau Maltes erfolglos bleibenden Versuche seien, „sich als Subjekt und Körper zu umreißen und zu definieren“¹⁹², die Rilke die *Aufzeichnungen* als ein fehlgeschlagenes Projekt betrachten ließen. Für Jahn dagegen gehören die *Aufzeichnungen* zu den Werken, die er wieder und wieder gelesen habe, und die auch die *Niederschrift* nachhaltig beeinflusst haben. Das „Große“, das Malte in Exzessen¹⁹³ überkommt, hat auf Jahn die Faszination der großen Prosaform ausgeübt, von der sich Rilke in den *Elegien* und *Sonetten* verabschiedet. Die Reise, die Rilke 1911 nach Ägypten führt, liefert das Material für die erhabenen dichterischen Formen, die sich Malte verschließen. Die Pyramiden als Ort der Verwandlung vom Sichtbaren in das Unsichtbare¹⁹⁴ führen in die „Tiefendimension unseres Inneren“¹⁹⁵, die Jahn in der Rede Griggs in das kriegerisch inszenierte Draußen umkehrt. Mit dem Wüten des Krieges zerfällt die Sprache in Substantiva, Halbsätze, schließlich unlesbare Buchstabenreihen, wenn Grigg den Krieg einläutet. Perrudja selbst wird verkauft und verraten, begleitet von dem Hämmern des Kriegsgeräusches, das Jahn durch das Thema des Opfergesangs „(O du mein Lamm Gottes)“ aus „der Komposition Samuel Scheidts“¹⁹⁶ anklingen lässt.

CXPETUCUP-LE SIFIPERISU KILUSHCIMA ELARAMNITO
POMELOCXZW ENOSHIEISU – Und die Maschinen des Herrn von Kryha

¹⁹¹ Ebd., S.107.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Naht aber Nacht, so wandeln sie leiser, und bald
mondets empor, das über Alles
wachende Grab-Mal. Brüderlich jenem am Nil,
der erhabene Sphinx -: der verschwiegenen Kammer
Antlitz.

Rilke: „Zehnte Elegie“, in: *Werke in drei Bänden*, Erster Band, Gedicht-Zyklen a.a.O., S.480.

¹⁹⁵ Rilke in einem Brief an Hulewicz, zitiert nach Schwarz, a.a.O., S.105.

¹⁹⁶ Rüdiger Wagner: *Hans Henny Jahns Roman Perrudja. Sprache und Stil*, München 1965, S.54.

spieen den Sinn aus. Und die Erde seufzte. Und war gierig nach Blut.
Unersättlich wie immer.¹⁹⁷

Gegen die Dichte und Konstruktion der lyrischen Form setzt Jahn die ausufernden Großformen. Wie die Symphonie so muss die Romanstruktur, wie Horn in der *Niederschrift* erklären wird, „abendfüllend“¹⁹⁸ sein. Das Zuviel in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nimmt Jahn als den Ausgangspunkt einer epischen Großform, die der Roman erfüllt, in dem musikalische Einspielungen ebenso wie Inschriften, Lyrismen und Massenszenen zu einer Architektur führen, die im Kulminieren zerschellt. Jahn scheint den lyrischen Neuanfang Rilkes als Herausforderung eines prosaischen Gegenentwurfs verstanden zu haben. Malte verbrennt an dem Verlangen nach einer dichterischen Sprache; ein verlorener Sohn¹⁹⁹ wie auch Perrudja, doch Jahn entwickelt gegen das, was zermalmt und verbrennt, Strategien, die sich als Schreibstrategien zu erkennen geben.

Sein Blut flammte. Er verbrannte an dieser Flamme. Die Stimmen aller Selbstkritik ertranken an dem Wunsch nach einem Weibe. Seine Sinne berannten den Leib. Forderten gebieterisch bedingungslose Übergabe der unterwühlten Festung. Apfelgleiche weiße Brüste dufteten ihm entgegen aus allen Wölbungen seines Hauses.²⁰⁰

Gegen das phallische Prinzip der „Übersteigerung“, mit dem Rilke die *Sonette an Orpheus* eröffnet, setzt Jahn auf das weibliche Prinzip der doppelten Brüste. Perrudja nimmt in der Rolle des Architekten den Versuch auf, den Bau gegen die

¹⁹⁷ Perrudja, S.621.

¹⁹⁸ Jahn: *Fluss ohne Ufer*, a.a.O., S.177. Vgl. dazu: Jürgens: „Verweisende Musikrezeption in Hans Henny Jahn“, a.a.O., S.149.

¹⁹⁹ Ulrich Fülleborn: „Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne“, in: *Rilke heute. Der Ort des Dichtens in der Moderne*, hg.v. Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main 1997, S.172. Fülleborn vergleicht die Rolle Maltes sowie die des Zurückgekehrten in Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten* mit der des verlorenen Sohnes, die auch für Perrudja bestimmend ist. Manfred Engel weist darauf hin, dass Rilke bewusst offen lasse, ob „die Lebensgeschichte des Verlorenen Sohnes auch als Künstlerbiographie gelesen werden kann“. Vgl. Manfred Engel: „Weder Seiende noch Schauspieler“. Zum Subjektivitätentwurf in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘, in: *Rilke heute*, a.a.O., S.193.

²⁰⁰ Perrudja, S.259.

Malte bedrohende Unterwelt abzuriegeln²⁰¹, die von unten in den Landsitz aufsteigt. Gegen die Angst Perrudjas vor Bränden, mit der Jahnn unmittelbar auf Maltes Brände anzuspielen scheint, entwickelt er ein „steinernes rundes Gewölbe“²⁰², dessen elliptische Form Jahnn in Parenthese hervorhebt. Weder das phallische Prinzip noch das weibliche des Schoßes, sondern der Verweis auf die Brüste sowie auf das Doppelte des Bisexuellen findet sich in der Architektur wie in dem Geschlechterprinzip Jahnn verwirklicht; sowie Jahnn den doppelten Brennpunkt der Ellipse gegen die als hyperbolisch ausgewiesenen Versuche der lyrischen Form setzt.

Perrudja will sowohl ägyptische Pyramiden bauen (die exklusive lyrische Form) als auch Bastarde züchten (die Prosaform als Mixtur der Genre und Medien): „Ich möchte beides“, Perrudja sagte es unüberlegt, herausgestoßen aus Bildern und Gedankengängen.“²⁰³ Jahnn präsentiert Perrudja selbst als den Gespaltenen, der aus dem, was Malte vernichtet, ein Programm macht. Die Beschimpfung Maltes als „Bastardsohn“²⁰⁴, der frauig aufschau, wird in *Perrudja* zum Programm einer Bi- oder genauer Präsexualität²⁰⁵. Perrudja bestimmt Bastarde als die „auserwählt Fremden“²⁰⁶, die keiner begreife. Esel und Pferd, Löwe und Tiger, sie pflanzen sich

²⁰¹ *Perrudja*, S.766.

²⁰² *Perrudja*, S.172.

²⁰³ *Perrudja*, S.592.

²⁰⁴ „Nicht die Nacht zwischen gestern und heute: eine Nacht. Nacht. Beau Sire Dieu, und dann die Auferstehung. Kaum dass in solche Stunden die Berührung um eine Geliebte hineinreichte: sie waren alle verstellt in Tagliedern und Dienstgedichten; unbegreiflich geworden unter langen nachschleppenden Prunknamen. Höchstens, im Dunkel, wie das volle, frauige Aufschauen eines Bastardsohns.“ Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S.319.

²⁰⁵ Hans Mayer hat darauf hingewiesen, dass die Welt Jahnn viel eher eine der Präsexualität denn der Homoerotik sei. Vgl. dazu Hans Mayer in seiner Einleitung zu der Gesamtausgabe von Jahnn's Werken: Hans Henny Jahnn: *Werke und Tagebücher in sieben Bänden*, a.a.O., S.41.

²⁰⁶ *Perrudja*, S.296.

nicht durch Vereinigung fort; Jahnn favorisiert das pflanzliche Prinzip der Fortpflanzung durch Spaltung²⁰⁷:

Und dass die Nächte tiefer werden und lang, deshalb webt einen Saum aus Lotosblumen, aus Knospen, aus Lotosblumenknospen, Dreigespaltenen, Fünfgespaltenen, Siebengespaltenen. Der Knospen zweie. Es sind die Brüste, schöner als der Schoß.²⁰⁸

Der Bevorzugung der Brüste, „apfelgleicher Brüste“, wohnt der Verweis auf eine pflanzliche Form der Fortpflanzung durch Spaltung inne, wohingegen der Schoß der Mutter als zerstückelt²⁰⁹ vorgestellt wird. Jahnn inszeniert formal wie inhaltlich die Bewegung auf eine Pluralität zu, in der die Korrektur dem Einen (Phallus) wie den Innenräumen (Schoß) gilt, die Jahnn in das Viele aufspaltet. Die ungeheure Wirkung, die Perrudjas Rede über die „armselige Eins, an der man die Schreckziffer des vergeudeteten Samens“²¹⁰ erkenne, ausgeübt habe, bringt die Hinwendung zum Pluralen auf den Begriff. Die Zerstückelung des Schoßes inszeniert Jahnn in den Spalten der norwegischen Landschaft, in denen sich Tote und Lebende nicht vereinen wie in den Pyramiden Rilkes; Jahnn verwendet vielmehr die heimische Materie des Eichenholzes für einen gelben Sarg, in dem die Frühgeburt begraben wird.

Dieser Schneefall. Der Gestank am Wege. Die Tote. (Eichenholzsarg, gelb, verwest, unfertige Mutter, Fleischbündel, genannt Kind.)²¹¹

Wo Rilke Tote und Lebende in Zwischenreichen vereint, wie die zu früh Gestorbenen in den *Elegien*, da öffnet Jahnn den Spalt in einen Prozess der sich fortsetzenden

²⁰⁷ Jahnn's ersten beiden musikalischen Einspielungen können als Reflex auf Rilkes Installation des mütterlichen Schosses in den *Elegien* gelesen werden, denn handelt der erste Kanon von dem Abgesang auf die Mutter Ninazus, so handelt der zweite Kanon von der Ordnung der Unterwelt. Während der erste Kanon das Schoss-Motiv der *Elegien* aufnimmt, nimmt der zweite das orphische Motiv der Sonette auf. Jahnn's Polyphonie der klanglichen, poetischen, prosaischen Formen kann als Kontrapunkt zu Rilkes lyrischen Formen verstanden werden.

²⁰⁸ Perrudja, S.92.

²⁰⁹ „[...] die verlorene Beziehung zur intimen Ordnung der Dinge bildet damit den gemeinsamen Hintergrund für die Zerstückelung des weiblichen Schosses.“ Jochen Hengst: *Ansätze zu einer Archäologie der Literatur. Mit einem Versuch über Jahnn's Prosa*, a.a.O., S. 405.

²¹⁰ Perrudja, S.508.

²¹¹ Perrudja, S.337.

Spaltung. Den statischen Leitmotiven („apfelgleiche Brüste“, „gelbe Topase“²¹²) wohnt eine spaltende Funktion inne, die Jahn in Perrudjas Bekenntnis zur „gelben stinkenden Blume“ manifestiert.

Ich bin ein Lügner. Ich bin eine gelbe Blume auf einer großen Wiese. Ich stinke. Gelb, gelb, gelb. Die Andersfarbigen kenne ich nicht. Nur dies nackte Gelb. Ich werde gemäht, auch wenn ich vorgebe, eine Knospe zu sein. – [...] Die Entscheide der Edelmütigen sind meine Dichtung. Sie sind aufgeputzte Lügen, deren Wahrheit meine armseligen Erlebnisse. Neben mir prangt es nur gelb. Die Gelben verdammen mich nicht. Die Blauen verdammen mich; die Roten, die Weißen, von denen man sagt, dass sie unschuldig und fromm seien. Kniete vor dem gelben Gott nieder, der dich gelb gemacht hat! Ich habe gelogen. Ich habe gelogen. Haokoon, ich liebe dich nicht mehr. Eystein, ich liebe dich nicht mehr. Signe, dich liebe ich. An dich denke ich. Weib mit Brüsten.²¹³

In dem dreifachen Bekenntnis, zu den Gelben zu gehören, stellt Jahn die Idee der Vereinigung schlechthin als Lüge dar. Weder die eingeschlechtliche Liebe (mit Haokoon, Eystein) noch die Dreisamkeit (mit Hein und Signe), sondern der doppelte Brennpunkt der Brüste liefert das erklärte Ideal, das die androgyne Figur Signe verkörpert. Mit dem Bekenntnis zu Signe bekennt sich Perrudja zu dem Doppelten, das dem Androgyn Signe wie auch dem Gelben eigen ist. In Jahnns Auseinandersetzung mit dem Topos der Verbindung *par excellence*, dem Topos des Teppichs des Lebens, wird deutlich, wie Jahn auf „gelbem Grund“ die Struktur des Doppelten in seiner Unvereinbarkeit vorstellt.

Der Afrikaner verschwand auf Augenblicke und kam mit immer neuen Kerzen in metallenen Leuchtern zurück. Der runde Raum erstrahlte. Die Verwirrtesten Muster auf den Wandteppichen entschleierten sich ganz. Da gab es einen, der war einer persischen Zeichnung nachgebildet, die um die Zeit der Kreuzzüge

²¹² Rüdiger Wagner listet die einzelnen Leitmotive wie „Gelbe Blume“ und „Mörder – Kindsverführer“ sowie die Nebenleitmotive wie „100 Jungfrauen“ und „24 Stunden“, ohne sie miteinander zu verbinden. Dabei scheint die Beziehung der Vielzahl der Motive zu dem Hauptleitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ gerade für Wagners Interpretation von Vorausdeutung und Rückdeutung zu sein: Leitmotivtechnik und Vorausnahme, die Wagner eng miteinander verbunden sind, führen zu den apokalyptischen Visionen, die Jahn in einem absoluten Gelb vorstellt. Die „Musik als Wiedergabe des Absoluten“ findet in der Farbe Gelb eine Parallele, die die stilistischen Mittel und ihre inhaltliche Bestimmung miteinander verbindet. Vgl. Rüdiger Wagner: *Hans Henny Jahnns Roman ‚Perrudja‘. Sprache und Stil*, München 1965, S.50ff.

²¹³ Perrudja, S.221.

nach Europa gekommen. Auf den ersten Anblick blitzartige Linien durch alle Farbtöne. Sah man länger darauf, erkannte man, dass eine Herde Hirsche über die zumeist grüne Fläche dahinjagte. Diesen Teppich liebte Perrudja am meisten. Ein zweites Stück war das Schreiten des Steinbocks auf gelbem Grund. Hundertmal schritt er vor, hundertmal schritt er wider. Er trug den Kopf senkrecht über den gespreizten Vorderbeinen; und über dem Kopf, nur in schwarzen Umrissen, das mächtige Gehörn. Die wie zwei riesige Schneckengehäusesse anzuschauen war. [...] All die starken Zeichnungen verloren sich schwarz auf dem gelben Grunde, der wie Wüstenluft hinter der Bewegung stand.²¹⁴

In der gelben Wüstenlandschaft entfalten sich die Bewegungen der Herden und ihre Triebe offen und unbehindert in ähnlicher Manier, wie Jahnn bereits das Offenlegen der Strategien auf dem mit gelbem Tuch bespannten, Wüstensand ähnlichen Schreibtisch hervorgehoben hat. Die kriegerische und männliche Potenz führt Jahnn in einem „runden Raum“ vor, in dem er das weibliche Geschlecht als einen Nullpunkt zu verräumlichen scheint. Die Bewegung „Hundertmal schritt er vor, hundertmal schritt er wider“ führt die Vergeudung vor Augen, die Perrudja dann in seiner Rede über die „armselige Eins“ beschwören wird. Zu dem Einhorn in den *Aufzeichnungen* findet sich der Kontrapunkt in dem zweigeteilten Gehörn, das wiederum den doppelten Brennpunkt betont, sowie das Vor- und Widerschreiten den Nullpunkt beschwört, der kein Ort der Verweigerung ist, sondern der vergeudeteten Kraft, der Lust, des Herdentriebs. Jahnn öffnet die Enge des Schoßes auf ein Zuviel an männlicher Potenz, die sich vergeudet und damit einen Kontrapunkt zu dem „zuviel an Frauenschößen“ liefert, das Grigg beklagt.

Der Schoß, der bei Rilke zu einem der Orte eines „Weltinnenraums“ avanciert, verkörpert bei Jahnn den Nullpunkt. Wo der innere Raum bei Rilke die Struktur der

²¹⁴ Perrudja, S.255.

Einbildungskraft spiegelt²¹⁵, da entfaltet sich bei Jahn die Prosaik einer Triebkraft, die auf Verwüstung hinausläuft. Die Wüstenlandschaft Jahnns liefert den Gegenentwurf zu der verworrenen labyrinthischen Struktur, in der Malte verloren geht. Die Wandteppiche sind in den *Aufzeichnungen* zunächst als Verlobungsgeschenk für Abelone gedacht, und schildern auf den ersten Blick eine „Bebilderung der Logik der Liebe“, die Rilke zugleich zurücknimmt, wenn sich das Tier, auf das er verweist, als das Einhorn herausstellt, von dem er in den *Sonetten* sagen wird, dass es das Tier sei, „das es nicht gibt“²¹⁶.

Man könnte meinen eine Monstranz. Aber sie neigt den anderen Arm gegen das Einhorn hin, und das Tier bäumt sich geschmeichelt auf und steigt und stützt sich auf ihren Schoss. Es ist ein Spiegel, was sie hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild -. Abelone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abelone? Ich denke, du musst begreifen.²¹⁷

Durch das phantastische Wesen des Einhorns nimmt Rilke ebenso das Symbol des Phallischen zurück, wie er den Schoß Abelones durch den Spiegel-Effekt seiner Realität beraubt. Die Verneinungen der potentiellen sexuellen Vereinigung (Einhorn – Schoß) führt in die unlösbaren Geheimnisse eines Spiegelkabinetts, das ähnlich wie schon der Leuchtspiegel nicht den „Teppich des Lebens“²¹⁸ sondern des Todes webt.

²¹⁵ Vgl. dazu Jeremy Adler: „Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes Deutungsgedichte“, in: *Rilke und die Moderne*. Londoner Symposium, hg. v. Adrian Stevens und Fred Wagner, München 2000, S.114. Jeremy Adler verfolgt die Entwicklungen vom imaginären Raum zum „Weltinnenraum“, die in den Neuen Gedichten einsetzt.

²¹⁶ Birgit Haustedt interpretiert das Spiegelbild als Symbol einer objektlosen Liebe: „Die Bedeutung der Teppiche liegt für Malte nicht in der Feier der Liebe oder im Erzählen einer Liebesgeschichte, einer Liebe ohne Wirklichkeit. Nimmt man das Einhorn als Symbol des schönen Scheins und der Kunst, so kommt diese Nichtexistenz der Liebe im Spiegel der Kunst zum Bild. Gegenstand der Kunst wäre also eine Liebe ohne Objekt und ohne Adressaten, was umgekehrt auch bedeutet, dass die Kunst eigentlich keinen Gegenstand mehr hat bzw. dass ihr Gegenstand die Tatsache der Nichtexistenz (der Liebe, des Liebesobjekts, der Wirklichkeit) ist. Das Einhorn steht somit für ein poetisches Prinzip der Leere und Aussparung von Referentialität.“ Birgit Haustedt: „Das Amt der Engel“. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den *Aufzeichnungen* des Malte Laurids Brigge“, a.a.O., S.44.

²¹⁷ Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S.229.

²¹⁸ In der Post-Malte-Periode Rilkes wird das Motiv des „Teppichs des Lebens“ in den Elegien produktiv, die deutliche Parallelen zu Stefan Georges Gedicht „Teppich des Lebens“ (1899) aufzeigen. Vgl. dazu: Judith Ryan: *Rilke, Modernism and poetic tradition*, Cambridge 1999, S.113.

Dagegen ist der Steinbock, der sich bei Jahnn mit zweifachen Hörnern hervortut, nicht das Requisite eines phantastischen Tieres, sowenig wie der Spiegelraum ein unbetreibar ist, sondern in der tretenden Herde inszeniert Jahnn die Entfesselung von Trieben in einer gelben Wüstenlandschaft, die als verwüsteter Schoß vorgestellt werden kann. Die Gelbfärbung umschattet den weiblichen Körper als Ort des Sterbens anstelle von Geburt.

Wie eines Maultiers Nüsternweich sind deine Schenkel
Des Safrans Übergelb umschattet deine Brüste.²¹⁹

Das Gelb, das die Brüste umschattet, weist auf den doppelten Brennpunkt der Ellipse, den Jahnn ebenso in der androgynen Form der Körper Signes und Perrudjas wie in anthropomorpher Landschaftsform vorstellt. Dem Reiz und der Verlockung der apfelgleichen Brüste stehen die Spalten als Form der Vulva und zugleich als tödlicher Ort entgegen. Sie bilden keinen „Weltinnenraum“, sondern liefern das Szenario für den Fall zwischen die beiden Brennpunkte, die zu der Konfiguration eines negativen Ganzen führen, das durch lyrische wie musikalische Einsprengsel nicht zusammengehalten, sondern gesprengt wird.

Wo sich Rilke in seinen lyrischen Formen in die Vertikale der Übersteigung bewegt, da entwickelt Jahnn den doppelten Brennpunkt sowohl in der von Perrudja verfolgten Architektur wie Sexualität, die sich durch die Abwendung von Schoß und Phallus auszeichnet, sowie durch die Hinwendung zu männlicher Vergeudung und zum Doppelten der weiblichen Brüste. Bei Rilke avancieren Schoß und Phallus dagegen zu den Sinnbildern des Prinzips der „Übersteigung“, das in den *Sonetten an Orpheus* den Tod sowie die wilden Tiere betört.

²¹⁹ Perrudja, S. 97.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.²²⁰

Mit dem dynamischen Bild des Baums, der aufsteigt, kehrt Rilke das Niederbeugen der Bäume in Ovids *Metamorphosen* um. Die Transformation der Natur stellt Rilke als einen Aufstieg dar und indiziert damit, dass er den Vorstellungen des alten Ägyptens näher steht als denen der klassischen Antike²²¹. Ins Krypt des Verschweigens, ins Innere des Ohres, weist die steigende Bewegung der ersten Strophe der *Sonette an Orpheus*, deren erhabener Gestus sich in *Perrudja* in einen gewaltsamen Akt verkehrt. Die leidenschaftliche Entfesselung, nicht die Bändigung der wilden Tiere durch Orpheus' Lyra, setzt in *Perrudja* den Liebes- wie Schreibakt frei; Mord- und Liebesakt sind in der einzig entfe sselten Liebesszene *Perrudjas* nicht voneinander zu trennen

Gemeißelt, nicht gewachsen dies Fleisch! Kein Fehl in den Linien. Blut darunter. Schwerer Atem. Schweres Herzschiagen. Augen auf! Eine Welt ging in ihnen unter. Die Lippen sprosst und fanden Wurzeln an den tausend Stellen des Entkleideten. Kein Mordplan mehr. Nicht zu sterben rüstete sich der Leib, zu säen. Sonnenblume mit fetten Körnern, über denen dicke Hummeln strotzten. (Sie ist gelb. Gelb und schwarz die Tiere.) In *Perrudja* schmeckte der Augenblick hinein, die Zeitlosigkeit der starken Gegenwart, die noch keiner besiegte. Ganz sündlos. Ganz wissend. Ganz dumm.²²²

Die Fruchtbarkeit, die die fetten Körner der Sonnenblume suggerieren, das Üppige und die Fülle der Lust, entfaltet Jahn, um dann im nächsten Moment ihren trügerischen Schein²²³ zu entlarven, wenn *Perrudja* erfährt, dass Alexander sich als

²²⁰ Rilke: Die Sonette an Orpheus, in: *Werke in drei Bänden*, Erster Band, Gedicht-Zyklen a.a.O., S.487.

²²¹ Vgl. dazu Ryan: *Rilke, Modernism and poetic tradition*, a.a.O., S.173.

²²² *Perrudja*, S.244.

²²³ In der Entlarvung des Scheins räsoniert die Scheinfrucht als die Rilke die Rose in der fünften Elegie beschreibt:

„Ach, und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauens:
Blüht und entblättert. Um diesen

Prostituierter hingegeben hat. Das Umschlagen der Augenblicksregung in die Enttäuschung und den Zerfall entspricht Jahnns Orient-Bild, das er mit dem Untergang der Sassaniden vor Augen führt. Der Name Alexander spielt zudem auf den Sonnengott Alexander²²⁴ an, dessen Geschichte ebenso durch die Freundschaft zu seinem Freund²²⁵ sowie zu seinem Pferd mit den Leitthemen *Perrudjas* korrespondiert. Die Öffnung der Liebesszene auf die historische Figur folgt dem Diktum Chosroes, den Stein zum Blühen zu bringen. Die männliche Liebe ist dem Tod darin ähnlich, dass sie unüberwindlich ist wie der Tod und damit eine „Stellung gegen das Leben“²²⁶ einnimmt. Der Liebesakt ist wie der Schreibakt nicht auf Fruchtbarkeit durch Vereinigung gerichtet, sondern bringt durch Teilung und Spaltung zum Blühen. Anders als der „blühende Staub“²²⁷, mit dem Rilke in der *Fünften Elegie* auf Novalis

Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
Blühenden Staub getroffenen, zur Scheinfrucht
Wieder der Unlust befruchteten, ihrer
Niemals bewussten, - glänzend mit dünnster
Oberfläche leicht Scheinlächelnden Unlust.“ (Rilke: „Die Fünfte Elegie“, in: *Werke in drei Bänden*. Erster Band, Gedicht-Zyklen, a.a.O., S.457f. Der Sonderstellung, die die Rose in Rilkes Werk einnimmt, stehen die fetten Körner der Sonnenblume gegenüber – der Exklusivität der Rose die Lust und Geilheit bei Jahn. Entscheidend ist jedoch beider Bezug auf Novalis Blütenstaubfragmente in der Betonung des Akts der Bestäubung.

²²⁴ „[...] The adult Alexander, like his father, did have both male and female lovers. Bisexuality among men was common in Greek society, and the love felt by Alexander’s great role model Achilles for his companion Patroclus reflected the king’s feelings for his own lifelong partner Hephaestion. Although there is no direct evidence that Alexander and Hephaestion’s relationship was sexual, the couple’s visit to the Trojan’s grave of the two Homeric heroes deserved to publicly underline the nature and depth of their feelings for each other.“ Alan Fildes, Joann Fletcher: *Alexander the Great. Son of the Gods*, Los Angeles 2002, S.96.

²²⁵ Vgl. dazu Thomas O. Freeman: „Gay Studies and Jahn“, in: *The Case of Hans Henny Jahn. Criticism of a Literary Outsider*, New York 2001, S.160ff.

²²⁶ „[...] die Liebe zum Freund steht außerhalb des Kreislaufs von Zeugen, Gebären und Absterben, d.h. sie hat nicht zu tun mit Verfall und Sterben, denn sie ist kein Teil des Lebens als fleischliches Kontinuums. Sie ist der Sonderstatus, etwas Absolutes und nimmt insofern eine Stellung gegen das Leben ein. Sie ist eine verwirklichte Vorwegnahme des Nichtlebens, weil sie, ein geistiges Ereignis, als Zeitentoben gedacht wird. Sie ist unter all diesen Aspekten etwas dem Tode Ähnliches, sie ist ein Pair des Todes. Insofern sie sich dem Tod an die Seite stellt, kann sie aber auch seine Überwindung herbeiführen, denn sie hebt den Tod in dem Sinn auf, dass sie Absolutheit mit ihm teilt. Sie so verstandene Liebe und der so verstandene Tod gehen ineinander über.“ Wohlleben: *Versuch über Perrudja*, a.a.O., S.109f.

²²⁷ „Ach und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauens:
Blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
Blühenden Staub getroffenen, zur Scheinfrucht
Wieder der Unlust befruchteten, ihrer

Blütenstaubfragmente anspielt, findet bei Jahn keine Selbstbefruchtung im Inneren statt, sondern in der Wendung nach Draußen zu historischen, literarischen Figurationen, konfrontiert Jahn mit Tod und Untergang. Rilkes Blumensprache verlangt danach, schauerlicher und riechender zu werden; die Blume öffnet im Werk Rilkes „Weltinnenräume“: Auch wenn die „Blaue Hortensie“ zunächst in gelben Blütenpapieren vergeht, am Ende wird der Zerfallsprozess in der Ablösung eines abstrakten Blaus überkommen

Diesen Abstraktionsprozess erfährt in den *Aufzeichnungen* bereits das „grüne Buch“, das sich aus dem Geschehen ablöst, und doch eine prozedurale Einheit bildet, in der ein Geheimnis verborgen liegt. Der Topos des Buchs ist in *Perrudja* hingegen wie auch die Blumensprache Jahns an eine Schuld gebunden, die es offen zu legen gilt. Der Aufbruch in eine Farbe, der bei Rilke den Prozess der Abstraktion in einer abgeschlossenen Welt initiiert, öffnet sich bei Jahn gerade umgekehrt auf die Welt hin, die bei Jahn als eine Welt in Gelb vorgestellt wird.

Ich bin in diesem Jahr aus dem Grün aufgebrochen zu einer Farbe. Das ist geschehen. Und es schmerzt mich, weil ich die Ahnung habe, ich gehöre zu den Gelben. Ich fühle eine Schuld, wiewohl ich schließen müsste, die gelbe Blüte ist schuldlos. Doch ich bin ein Mensch. Und es wird gesprochen: Es lebt der Mensch mit der Fähigkeit zu erkennen. Er erkennt gut und böse. Es ist ein göttlicher Stoff in ihm. Nichts Triftiges kann ich gegen die Meinung ins Feld führen, dass es so sei. In Augenblicken doch vermisse ich das Buch, das die Menschen in ihrer Buntheit beschreibt und in ihrer unterschiedlichen Existenz. Eystein, die Dichter haben es nicht vermocht, einen Tag eines Einfarbigem zu beschreiben.²²⁸

Eystein ist der sprechende Name des Zeugen, der Perrudjas Bekenntnis zum Dichter vernimmt, in dem das Projekt des Novalis, ein Buch ganz in Blau zu schreiben,

Niemals bewussten, - glänzend mit dünnster Oberfläche leicht Scheinlächelnden Unlust.“ (Rilke: „Fünfte Elegie“, in: *Werke in Drei Bänden*, Erster Band, Gedicht-Zyklen, a.a.O., S.45ff.)

²²⁸ *Perrudja*, S.217.

anklingt, das auch Rilke aufnimmt. Doch das gelbe Buch enthält anders als das „grüne Buch“²²⁹, das zu den zentralen Topoi der *Aufzeichnungen* zählt, kein Geheimnis, sondern bildet den Kontrapunkt zum Geheimhalten. Während das „grüne Buch“ in den *Aufzeichnungen* in die Spiegelung einer unbetretbaren Spiegelwelt²³⁰ führt, setzt Jahnn den Topos des Buchs in *Perrudja* einer Szene des Richtens und Urteilens aus.

Ein Buch. Die Buchstaben tot. Kirchhof der Worte. Kein Richter. Leere
Gefängnisse. Der letzte Gerichtete ist zum Himmel eingegangen.²³¹

Die Verbindung von Geheimnis und Buch legt schon bei Rilke den Verweis auf den Topos des *Yellow Book* aus dem Fin de siècle Englands nahe, der in *The Picture of Dorian Gray* seinen Ausgangspunkt nimmt. Dorian Gray nimmt nach dem Mord an Basil (dem einzigen Geheimnis, das Oscar Wilde in *Dorian Gray*²³² hütet) ein gelbes Buch auf und sieht alle Sündender Welt vor seinem inneren Auge vorbeiziehen²³³. In dem gelben Buch Dorian Grays liegt wie in dem grünen Buch Malte Laurids Brigges ein Geheimnis verschlossen. Mit dem Impetus, den Liebes- wie Mordakt offen zu

²²⁹ „Diese Nacht ist mir das kleine grüne Buch wieder eingefallen, das ich als Knabe einmal besessen haben muss; und ich weiß nicht, warum ich mir einbilde, dass es von Mathilde Brage stammte. Es interessierte mich nicht, da ich es bekam, und ich las es erst mehrere Jahre später, ich glaube in der Ferienzeit auf Ulsgaard. Aber wichtig war es mir vom ersten Augenblick an. Es war durch und durch voller Bezug, auch äußerlich betrachtet. Das Grün des Einbands bedeutete etwas, und man sah sofort ein, dass es innen so sein müsste, wie es war. [...] Jedenfalls hatte ich eine Scheu vor den beiden Seiten, wie vor einem Spiegel, vor dem jemand steht. Ich habe sie nie gelesen.“ Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S.280f.

²³⁰ In den *Aufzeichnungen* bindet Rilke den Topos des Buchs an Inschriften, die Malte in Abelones Hand als Stigmata vorführt: „Ja, ja, das gibt es alles noch“, bestand er in befehlendem Tone, „es gibt alles, Komtesse Abel.“ Er nahm Abelones Hände und schlug sie auf wie ein Buch. „Sie hatte die Stigmata“, sagte er, „hier und hier.“ Und er tippte mit seinem kalten Finger hart und kurz in ihre beiden Handflächen.“ (Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S.251.) Jahnn scheint mit dem Verweis auf das gelbe Buch jedoch ganz konkret auf den Topos des *Yellow Book* Bezug zu nehmen. Die Stigmata sind in *Perrudja* unmittelbar an die Farbe gelb gebunden.

²³¹ *Perrudja*, S.245.

²³² Wohlleben verweist in seinem Kapitel über Homoerotik in *Perrudja* auf die „Darstellung des Nichtdargestellten“ in *The Picture of Dorian Gray*, während Jahnn sich mit „unerhörter Verdeutlichung“ dem Thema nähert. Vgl. Wohlleben: *Versuch über 'Perrudja'*, S.98.

²³³ “His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. What was it, he wondered. He went to the little pearl-coloured octagonal stand, that had always looked to him like the work of some strange Egyptian bees that wrought in silver, and taking up the volume, flung himself into an arm-chair, and began to turn over the leaves. After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing by in a dumb show before him.” Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, in: *Complete Works of Oscar Wilde. With an introduction by Vyvyan Holland*, New York 1989, S.101.

legen, leitet Jahnn hingegen die Alexander-Szene ein, die bekenntnishaften Charakter trägt.

Er riss sich das Hemd auf, das die Brust frei unter dem Sieger lag. [...] Mörder werden war ein Leichtes in dieser Einsamkeit. Das Herz ausreißen. Man hält in der Hand, Es schlägt. Zu solchem Mord trägt das Opfer keine Kleider.²³⁴

Das Offenlegen kennzeichnet die das Buch umkreisende Strategie. Die Bezüge sind im Liebes- wie im Schreibakt auf das Thema der Schuld gerichtet, die als eine vorher bestimmte vorgestellt wird. Jahnn's *Blütenlese* führt aus der Zeit der Dekadenz heraus, doch das Fin de siècle bildet das Zentrum, von dem aus der Topos der gelben Blume wie des gelben Buchs sich entwickelt. Letzterer scheint auf das von Harland und Beardsley herausgegebene *Yellow Book. A Quarterly* anzuspielen, wenn am Ende der Alexander-Szene das Szenario von Wildes Verhaftung mit dem *Yellow Book* (wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen) anklingt: „Ein Buch. Die Buchstaben tot. Kirchhof der Worte. Kein Richter. Leere Gefängnisse.“²³⁵

Gelb figuriert in *Perrudja* als Bestimmung; *Perrudja* ist von dem Stigma der Heiligen und der Ausgestoßenen zugleich gezeichnet. Hingegen dient das Stigma, das Malte in den Händen Abelones deutet, als ein offenes Buch²³⁶. *Perrudja*'s Untergang stellt Jahnn als vorherbestimmt dar: „Er musste stinken. (Gelbe Blume, die krankt und vergeht.)“²³⁷. In Parenthese erscheint das Leitmotiv, das die Ausgestoßenen im

²³⁴ *Perrudja*, S.244.

²³⁵ *Perrudja*, S.245.

²³⁶ „Er nahm Abelones Hände und schlug sie auf wie ein Buch. ‚Sie hatte Stigmata‘, sagte er, ‚hier und hier.‘“ Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S.251.

²³⁷ *Perrudja*, S. 438. Jahnn verwendet an dieser Stelle auf Notwendigkeit im Sinne von körperlicher Notdurft: „Der Waldbesitzer hatte unbewusst einer Forderung seines Körpers nachgegeben. Die Verwesung und das Leben stinken allüberall. Er musste stinken. (Gelbe Blume, die krankt und vergeht.) Die Luft über ihm wurde wieder etwas Himmel. [...] Seine Gemeinschaft mit Hein bekam den reinen Geschmack der Notwendigkeit. Er vermochte in den Arm en des Freundes auszuruhen.“ (*Perrudja*, S. 438)

Prozess der Vergängnis und des Verfalls miteinander verbindet: „Er hoffte, Signe mochte eine der Gelben sein, dass sie ihn verstände.“²³⁸

Die Dialektik von draußen und drinnen, die Rilkes *Aufzeichnungen* sowie seine Elegien und Sonette bestimmen, erfährt bei Jahnn in der Zeitlichkeit des Katastrophischen Sprengungen, in denen sich Säfte und Exkremente sintflutartig in absolut gelben Landschaften ausbreiten. Drinnen und Draußen gehören in *Perrudja* zu den beiden Brennpunkten eines Taumels in den Abgrund wie ihn Henri Michaux in *L'espace aux ombres* beschreibt: „Der Raum, aber ihr könnt nicht begreifen, dieses fürchterliche Drinnen- und Draußen, das der wahre Raum ist.“²³⁹ Das absolute Gelb verräumtlicht die katastrophischen Momente, in denen die Grenze zwischen Drinnen und Draußen explosionsartig überschritten wird. Im „Raum des Drinnen“ realisiert Rilke hingegen die Enge, „wo alles nach dem Maß des inneren Seins gemacht ist“²⁴⁰:

O Nacht ohne Gegenstände. O stumpfes Fenster hinaus, o sorgsam verschlossene Türen; Einrichtungen von alters her, übernommen, beglaubigt, nie ganz verstanden. O Stille im Stiegenhaus, Stille aus den Nebenzimmern, Stille hoch oben an der Decke. O Mutter: o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit.²⁴¹

Aus dem Innenraum, so suggeriert Bachelard, fließt hier in *Malte Laurids Brigge* „die Substanz des Daseins“²⁴². Die elliptischen Konstrukte, die Rilke in der Konzentration auf engste Räume, wie den Mutterleib, entwirft, nehmen bei Jahnn ein monumentales Ausmaß an, das die Prosa ins Fragmentarische aufsprengt.

²³⁸ *Perrudja*, S.221.

²³⁹ Henri Michaux: *L'espace aux ombres*, zitiert nach Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S.215.

²⁴⁰ Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S.227.

²⁴¹ Rilke zitiert nach Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S.227.

²⁴² Ebd., S.227.

Jahnn greift korrigierend in seine *Blütenlese* ein. Mit seinem Versuch, eine Blumensprache zu entwickeln, die von dem Kreislauf von Werden und Vergehen bestimmt wird, steht Jahnn dabei keineswegs allein. Georges Bataille wird 1932 in seinem Aufsatz „Langage des Fleurs“ von der Blüte, dem „kultivierten Vorzeigeteil der Pflanze“, auf die zweite Dimension der Fäulnis und Geilheit im Wurzelreich verweisen: „Diese Doppelung von Profanität und Heiligkeit ist für Bataille der Grund der allegorischen Zitierbarkeit von Pflanzen. Blume der Liebe ist die Rose, indem ihre Wurzeln in die Verwesung verliebt sind, während ihr gerader hoher Wuchs und die symmetrische Abspreizung der Blätter die sphärische Ordnung einer subtilen Vernunft errichten.“²⁴³ Innerhalb der *Documents* steht Batailles Verweis auf die Zweideutigkeit von Kultiviertheit und Unzucht im Kontext eines „élan vital“²⁴⁴, der sich nicht nur archaischen Formen und primitiven Riten zuwendet, sondern sich ebenso entschieden von der „optischen Hygiene“ abstrakter Kunstentwicklungen wie der des Bauhaus abwendet²⁴⁵. Das Auge fungiert darin als „kannibalistischer Leckerbissen“²⁴⁶, wie Bataille mit Verweis auf Grandville und auf den berühmten Schnitt durch den Augapfel in *Un chien andalou* konstatiert. In *Perrudja* ist das sinnliche Ereignis des Sehens an keiner Stelle thematisch; das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ entfaltet seine Gewalt als Inschrift. Unter umgekehrten

²⁴³ Gert Mattenklott: „Blossfeldt illustriert Bataille“, in: *Karl Blossfeldt 1865-1932. Das Fotografische Werk*. Mit einem Text von Gert Mattenklott. Botanische Bearbeitung von Harald Kilius, München 1981, S.43.

²⁴⁴ *Élan Vital oder das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miro, Calder*, lautet der Titel des Katalogs, herausgegeben von Hubertus Gassner (München 1994), die eine Auswahl der Beiträge aus den *Documents* wiederabdruckt.

²⁴⁵ Carl Einstein, einer der Herausgeber der *Documents*, veröffentlicht 1917 sein „kubistisches Manifest“, das er „Negerplastik“ betitelt und durch das die Kunst Schwarzafrikas „schlagartig zur Weltkunst“ avanciert sei. Jahnn's Absicht, *Perrudja* in Afrika spielen zu lassen, einen Plan, den er dann erst in *Fluss ohne Ufer* verfolgt, gehört nur zu den offensichtlicheren Parallelen, die sich hinsichtlich beider Raumkonzeptionen weiterverfolgen ließen. Einstein bringt die Negativität seiner Entwürfe auf den Begriff der „Wirklichkeitszertrümmerung“, der auch für Jahnn's negative Ästhetik geltend gemacht werden kann. Vgl. dazu Klaus H. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen 1994, S.313.

²⁴⁶ Ebd.S.519.

Vorzeichen reinskribierte Zitationen liefern die Bausteine einer *negativen Ästhetik*, die sich an konkreten Figuren, den Stigmatisierten der Literaturgeschichte, orientiert.

Jahnns Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ ist darin ebenso grundsätzlich von der gelben Riesenblume unterschieden, die Kandinsky in der Bühnenkomposition *Der Gelbe Klang* heller denn je erstrahlen lässt²⁴⁷. Die Dualismen von innen und außen, hoch und tief, heilig und profan, Ost und West, wohnen dem Bekenntnis des Lügners zur „geben stinkenden Blume“ inne, doch steigern sie sich nicht, weder in unerträgliche Höhen (Kandinsky) noch in Formen eines niederen Materialismus (Bataille); die Ambivalenz des Gelben markiert den doppelten Brennpunkt der Ellipse, in dem Gelb zum Fall avanciert, den Jahn als den Fall der Stigmatisierten, Marginalisierten und Unterdrückten vorstellt. Das „Übergelb“²⁴⁸, das die Brüste umschatte, dimensioniert den Fall als Supplement, das den „Raum der Wiederholung und der Selbstentzweiung entwickelt. [...] Das Supplement selbst ist, in allen Bedeutungen dieses Wortes, exorbitant.“²⁴⁹ Entzweit zwischen den höchsten und niedersten Werten, der Blüte und Vergängnis, zwischen Ost und West, ist das

²⁴⁷ Im ständigen Wechsel zwischen Dunkelblau und Strahlengelb wächst die gelbe Blume in Kandinsky's Bühnenkomposition *Der Gelben Klang* von 1913 zur Erfüllung einer Lichtmetaphysik heran: „Allmählich beginnt das Orchester und bedeckt die Stimmen. Die Musik wird unruhig, macht Sprünge vom ff. zum pp. Das Licht wird etwas heller. Und undeutlich erkennt man die Farben der Menschen. Von rechts nach links gehen sehr langsam über den Hügel ganz kleine Figürchen, die undeutlich von grüngrauer Farbe eines unbestimmten Tones sind. Sie schauen vor sich. In dem Augenblick, als die erste Figur sichtbar wird, schaukelt wie in Krämpfen die gelbe Blume. Später verschwindet sie plötzlich. Ebenso plötzlich werden alle weißen Blumen gelb.“ Wassily Kandinsky: „Der Gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S.220. Die Effekte des Plötzlichen setzen den Simultankontrast von Blau und Gelb in Szene, mit dem die gelben Riesen auf der Bühne hervorgebracht werden. Durch den schnellen Wechsel der Farbkontraste erzeugt Kandinsky Nachbilder auf der Retina der Zuschauer, so dass am Ende gelbe Riesen auf dem schwarzen Hintergrund zu sehen sind, die nur mehr im Blick des Zuschauers existieren.

²⁴⁸ Perrudja, S.97.

²⁴⁹ Jacques Derrida: „Das Exorbitante. Methodenfrage“, in: *Grammatologie*, übersetzt von Hans Jörg-Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1988, S.281.

Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ Supplement einer Sprengkraft, die sich in „Inschriften“²⁵⁰ manifestiert.

Kaum fünf Jahre nach dem Erscheinen von *Perrudja* räsoniert die Vision der Vereinigung der durch Gelb Stigmatisierten in dem Aufruf: „Seid stolz auf den gelben Fleck!“. Die apokalyptische Vision einer „gelben Sintflut“, mit der Jahnn die Warnung vor der Bedrohung aus dem Osten umkehrt und als eine westliche Bedrohung darstellt, wird (als Inschrift, als Stigma) zur Realität werden: Eine „Gelbflut, in Schlangennähe, quasistellar“²⁵¹.

²⁵⁰ Samuel Beckett spricht seit seiner Proust-Schrift von „Inschriften“, wenn es darum geht, Eindrücke unverstellt zu registrieren: „‘Inschriften’ sind haltbarer und weniger korrumpierbar als anderer Formen des Aufbewahrens mentaler Gegenstände.“ (Ulrich Pothast: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1982, S.218). Das Leitmotiv der „gelben stinkenden Blume“ unterscheidet sich von den „Inschriften“ bei Beckett jedoch dadurch, dass die Emphase nicht auf „schwachen Inschriften“ liegt, die Inschriften sind bei Jahnn eher monumental und absolut gesetzt.

²⁵¹ Celan: „RUH AUS IN DEN WUNDEN“, in: *Atemwende. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt am Main 1986, S.103.