

HISTORISCH-KRITISCHE ARBEITEN
ZUR DEUTSCHEN LITERATUR 57

Sebastian Otto

Hans Henny Jahnns musikalisches Erzählen in „Fluss ohne Ufer“

Polyphonie und Kontrapunkt als Elemente
einer dissonanten Utopie



PETER LANG
EDITION

Sebastian Otto

Hans Henny Jahnns musikalisches Erzählen in „Fluss ohne Ufer“

Der Autor geht der Frage nach, ob Hans Henny Jahnns in seinem Komponistenroman „Fluss ohne Ufer“ musikalische Erzähltechniken verwendete. Ausgehend von Jahnns Rede „Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit“ erfolgt eine Skizzierung der Grundlinien der Ästhetik, der Baukunst und Musik, die der Autor dann per Analogie auf die Dichtung überträgt. Zum Verständnis der Harmonik und des musikalischen Erzählens zieht er u. a. Kepler und Leibniz heran. Der zweite Teil der Arbeit deutet „Fluss ohne Ufer“ mit Hilfe musikalischer Kompositionstechniken

wie Fuge, Polyphonie und Kontrapunkt als dissonante Utopie. Den Schlusspunkt bildet eine vergleichende Erörterung der „Ideen“ Herders und des „unklassischen“ Humanismus Jahnns.

Der Autor

Sebastian Otto studierte Neuere deutsche Literatur, Linguistik sowie Informatik an der Freien Universität Berlin und wurde an der Universität Duisburg-Essen promoviert.

Hans Henny Jahnn's musikalisches Erzählen in „Fluss ohne Ufer“

HISTORISCH-KRITISCHE ARBEITEN ZUR DEUTSCHEN LITERATUR

Begründet von Herbert Kraft
Herausgegeben von Michael Hofmann

BAND 57

*Zu Qualitätssicherung und Peer Review
der vorliegenden Publikation*

Die Qualität der in dieser Reihe
erscheinenden Arbeiten wird vor der
Publikation durch den Herausgeber
der Reihe geprüft.

*Notes on the quality assurance and peer
review of this publication*

Prior to publication, the quality of
the work published in this series is
reviewed by the editor of the series.

Sebastian Otto

Hans Henny Jahnns
musikalisches Erzählen
in „Fluss ohne Ufer“

Polyphonie und Kontrapunkt als Elemente
einer dissonanten Utopie



PETER LANG
EDITION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Duisburg-Essen, Univ., Diss., 2015

D 465

ISSN 0721-3093

ISBN 978-3-631-67602-8 (Print)

E-ISBN 978-3-653-06924-2 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-69948-5 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-69949-2 (MOBI)

DOI 10.3726/978-3-653-06924-2

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2016

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles ·

New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des

Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für

Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

I. Teil	7
I.1 Hans Henny Jahn: <i>Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit</i>	7
I.1.1 Kritik an der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft	8
I.1.2 Ästhetische Grundlinien: Baukunst, Musik und Dichtkunst	14
I.1.3 Die Aufgabe des Dichters <i>in dieser Zeit</i>	29
I.2 Ugrino, Harmonik und musikalische Utopie.....	37
I.2.1 Institutionalisierung harmonikaler Erlebniswahrnehmung: <i>Ugrino</i> und das <i>Ugrino</i> - Verlagssymbol	38
I.2.2 ‚Semantik Alteuropas‘: Jahnns Selbstbeschreibung als Harmoniker	49
I.2.3 Musikalische Utopie	90
I.2.3.1 Diethelm Zuckmantel: <i>Tradition und Utopie</i> (2004)	91
I.2.3.2 Marion Bönninghausen: <i>Musik und Utopie</i> (1997).....	95
I.2.3.3 Musikalischer Utopie-Begriff	105
I.3 Analogie als Strukturproblem der universellen Harmonik und der polyphonen Musik und Dichtung	113
II. Teil	139
II.1 Weiblichkeit und Harmonikalität der ›Lais‹	141
II.1.1 Elemente der musikalischen Periodik im <i>Holzschiff</i>	149
II.2 <i>Niederschrift des Gustav Anias Horn</i>	153
II.2.1 Elemente der musikalischen Periodik in der <i>Niederschrift</i>	153
II.3 Polyphone, kontrapunktische Erzählelemente in <i>Fluss ohne Ufer</i>	160
II.3.1 Polyphone Momente im <i>Holzschiff</i>	161

II.3.2 Kontrapunktik und Polyphonie in der <i>Niederschrift</i>	167
II.3.2.1 Raum und Zeit als polyphone und polyrhythmische Verschränkung in der <i>Niederschrift</i>	168
II.3.2.2 Subjektbezogen-polyphone Stimmen in der <i>Niederschrift</i>	176
II.3.2.2.1 Motivisch-thematische Arbeit, Imitation und Engführung in den Winterkapiteln.....	177
II.3.2.2.2 „Ich sehe immer nur Wiederholungen“ – die Freundschaft Gustav Anias Horns und Alfred Tuteins	203
II.3.2.2.3 Weitere subjektbezogene Stimmen: der Widersacher und Ajax von Uchri, Olivia und Ilok.....	249
II.3.3 Schlussbemerkungen zum zweiten Teil.....	276
III. Teil	281
III.1 Rekapitulation und utopische Elemente in der <i>Niederschrift</i>	281
III.2 Analyse des Auszugs aus der <i>Ode-Symphonie</i>	284
III.3 Herders <i>Ideen</i> und Jahnns »unklassischer Humanismus«	289
IV. Literaturverzeichnis	301

I. Teil

I.1 Hans Henny Jahnn: *Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit*¹

Die Rede zur *Aufgabe des Dichters* hielt Jahnn zwei Mal. Zunächst sprach Jahnn anlässlich des Todestages Goethes in Hamburg 1932 und drei Jahre später am 25.2.1935 in Bergen zu diesem Thema. In den Grundzügen stimmt die Gedankenführung beider Vorträge überein, nur dass Jahnn für seinen Vortrag in Bergen beabsichtigte, wie er in den *Bornholmer Aufzeichnungen* vermerkt, seine Gedanken breiter zu gestalten und einige „herzhafte Beispiele“ einzufügen.²

Jahnn fasst die moderne Gesellschaft als historisch gewordenes, funktional ausdifferenziertes System auf. Die teils kritische Analyse, teils polemische Beschreibung der Systemoperationen konzentriert sich auf dessen primäre, autonome Funktionssysteme: Politik und Bürokratie, Wissenschaft und Technik, Religion, Erziehung, Rechtssystem und Kunst. Der Vortrag ist im Sinne Niklas Luhmanns eine Selbstbeschreibung der Moderne.

Weil Jahnn den primären Funktionssystemen vollständiges ethisches Versagen vorwirft aber zugleich die Faktizität seines Standpunktes als Beobachter der

1 Hans Henny Jahnn: *Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit*. In: Hans Henny Jahnn: *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915–1935*. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1991, S.669–694.

2 In den *Bornholmer Aufzeichnungen* notiert Jahnn am 6.2.1935 zugleich Vorfreude und persönliche Zweifel über den geplanten Vortrag: „Am 28. Februar + 1. März soll ich in Bergen über ‚Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit‘ sprechen. Das Thema habe ich schon einmal angeschlagen anlässlich der Goethe-Feier in Hamburg. Damals war ich nicht zahm. Diesmal wird auch nichts Lauwarmes daraus. Ich gestalte meine Gedanken breiter. Mir fallen herzhafte Beispiele ein. [...] Mir ist der Vortrag eine kleine Genugtuung. Seit reichlich zwei Jahren ist es das erste Mal, daß ich öffentlich spreche. Ich sehe Norwegen wieder. Fahre auf dem Meere, meine Erinnerung steigt aus dem Schläfe auf. Ich weiß wohl, nur ein paar Tage werden mir vorgaukeln, daß ich noch wer sei. Vielleicht ist das Ganze nur eine Versuchung, um mich aus meinem Bau hervorzulocken, damit ich hinterher erkenne, wie gering ich bin. Vielleicht werde ich auch in Oslo am Mikrophon stehen. Das ist noch nicht entschieden.“ Hans Henny Jahnn: *Bornholmer Aufzeichnungen*. In: Hans Henny Jahnn: *Fluß ohne Ufer*. Bd.3. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg 1992, S. 560.

Moderne und damit als moderner Mensch nicht leugnen kann, ist nachvollziehbar, dass Jahn nicht nur im Allgemeinen über die Aufgabe des Dichters spricht, sondern über die Aufgabe des Dichters *in dieser Zeit*. Das Neue der Aufgabe der Dichtung als buchstäbliche Wortführerin der Künste besteht für Jahn sowohl darin, die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft als Strukturwandel zu beobachten wie auch Erkenntnisse, die in einer so verfassten Gesellschaft in den Funktionssystemen gewonnen werden, in die Operationen der Kunst und in die Reflexionstheorie der Kunst, die Ästhetik, einzubinden. Für die Spannung der Rede bedeutet dies ferner, dass Jahn die funktional ausdifferenzierte Gesellschaft nicht wie Luhmann als evolutionäres, endgültiges Ergebnis begreift, sondern diese als »Harmoniker«, als den er sich bezeichnet, im Gegenteil in ein ontologisches Weltdeutungsmuster zu reintegrieren beabsichtigt. Dies unternimmt Jahn mit seinem Programm des »neuen unklassischen Humanismus«.

1.1.1 Kritik an der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft

Jahn beobachtet die Gesellschaft in seiner Rede *Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit* als funktional ausdifferenziert.³ Als wichtiges Kriterium einer solchen benennt Jahn nicht nur die Teilsysteme, also etwa Politik, Wirtschaft und

3 Mit Recht kann man einwenden, dass zum Zeitpunkt des Vortrages die funktional ausdifferenzierten Teilsysteme der Gesellschaft und ihre Leistungen in Deutschland auf die Politik, d.h. auf die Ideologie der Nationalsozialisten infolge der gesellschaftlichen Gleichschaltung verpflichtet worden sind („Kopplung sozialer Systeme“). Dies zu untersuchen ist jedoch nicht die Absicht Jahns. Dies erklärt sich sicherlich damit, dass der überwiegende Teil des Vortrags aus der Zeit vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten stammt. Natürlich ist Jahn diese nicht entgangen, was sich an Hausdurchsuchungen im Frühjahr 1933 zeigt oder auch an den hohen bürokratischen Hürden für den Kauf des Hofes auf Bornholm. Vgl. Diethelm Zuckmantel: *Tradition und Utopie. Zum Verständnis der musikalischen Phantasien in Hans Henny Jahns Fluß ohne Ufer*. Frankfurt am Main 2004, S.334–335. Als Orgelsachberater ist Jahn im Exil für die Orgelfirmen Theodor Frobenius & Co. und E. F. Walcker & Cie. tätig. Vgl.: Rüdiger Wagner: *Der Revolutionär der Umkehr*. Murrhardt 1989, S.139. Ende März 1938 wird Jahn aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen. Wohl aus Furcht, in Deutschland nicht mehr publizieren zu dürfen, beantragt er am 23.11.1938 die Wiederaufnahme, was am 8. DEZEMBER mit der Begründung, Jahns Wohnsitz liege außerhalb des deutschen Hoheitsgebietes abgelehnt wird. Vgl. Wagner: RdU, S.143. Zum Status Jahns als „irregulärer Emigrant“ vgl. Jochen Vogt: *Der Ruhm ist die Summe aller Mißverständnisse. Facetten zur Rezeptionsgeschichte Hans Henny Jahns in der Bundesrepublik*.

Wissenschaft. Sondern er versteht die Bürokratie als Inbegriff des modernen Staates: „Das papierene Zeitalter ist unser Teil.“⁴

Die Schwerpunktverlagerung von der Maschinenteknik zur Bürokratie, ausgelöst wohl auch durch persönliche Erfahrung⁵, ist der wesentliche Unterschied zu jener Rede zur *Aufgabe des Dichters*, die Jahnns anlässlich der Goethe-Feier in Hamburg hielt. Diese Abweichung ist jedoch kein Bruch in der Gedankenführung Jahnns. Denn das Erfahrungsurteil, zu dem Jahnns seine Beobachtungen zusammenfasst, ist eine zusätzliche begriffliche Differenzierung bzw. eine zusätzliche Systembeobachtung, nach Luhmann die Operation des »re-entry«⁶, wodurch jedoch die bereits vollzogenen begrifflichen Unterscheidungen der Gesellschaft nicht außer Kraft gesetzt werden. Es ist im Gegenteil eine notwendige Unterscheidung, welche die Anschlussfähigkeit der folgenden Erörterungen Jahnns zur gegenwärtigen Lage der Gesellschaft sicherstellt.

Die Nähe der Feststellung Jahnns, dass die Bürokratie „unser Teil“ sei, zu Max Webers Analyse der bürokratischen Herrschaft ist unverkennbar⁷. Für Weber ist die bürokratische Herrschaft ein Strukturmoment moderner Staaten, die einhergeht mit der rationalen Ausbildung und Fortentwicklung von Großstaaten (Aufbau von Behörden)⁸, Massenparteien und Massendemokratie⁹, der kapitalistischen Wirtschaftsordnung (Kontor)¹⁰ und der Führung maschineller Kriege¹¹. Das Vordringen der Bürokratie begründet Weber mit der technischen

4 Jahnns: Schriften I, S.675.

5 In Jahnns Rede heißt es: „Ich habe lange Zeit geglaubt, die Technik sei der Maßstab, mit dem uns das Schicksal zugemessen wird. Ich habe mich durch die Erfahrung belehren lassen. Ich habe versucht, der Macht der Urkunden zu entfliehen, um, wieder eingefangen, zu erkennen: Das papierene Zeitalter ist unser Teil.“ Jahnns: Schriften I, S.675.

6 Ein Begriff George Spencer Browns, den Niklas Luhmann für seine Theorie sozialer Systeme übernahm. Er bezeichnet für den Beobachter die Möglichkeit, vom System produzierte Unterschiede zu beobachten: „Die Differenz System/Umwelt kommt zweimal vor: als *durch* das System *produzierter* Unterschied und als *im* System *beobachteter* Unterschied.“ Luhmann: GdG, S.45, vgl. ferner zur Paradoxie des re-entry: Luhmann: GdG, S.179.

7 Vgl. im Kapitel IX. *Herrschaftssoziologie* den 2. Abschnitt *Bürokratische Herrschaft* in Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hrsg. Von Johannes Winckelmann. Tübingen 1976, S.551–579.

8 Vgl. Weber, S.551.

9 Vgl. Weber, S.559 und S.567.

10 Vgl. Weber, S.552.

11 Vgl. Weber, S.566.

Überlegenheit ihres Apparats, den er mit der maschinellen Erzeugung von Konsumgütern gleichsetzt.¹²

Jahnn vollzieht eine zu Weber vergleichbare systemische und begriffliche Verklammerung von Masse, Technik und Bürokratie. Stellt Jahnn doch schon zu Beginn seiner Rede fest, dass er in einem Massenzeitalter lebt: Der Mensch ist „an der Vermehrung zur Masse geworden“¹³. Bedenkt man Jahnn's Idiosynkrasie gegenüber moderner Maschinenteknik, so liegt der Gedanke nahe, dass Jahnn an der Operationsweise der Bürokratie die Nähe zur Maschine bzw. zum Maschinenhaften spürte.

Als Prinzipien der Bürokratie führt Weber Demokratisierung und Nivellierung des Individuums („ohne Ansehen der Person“, Aktenführung)¹⁴, Sachlichkeit und Präzision durch spezialisierte Fachschulung (Rechtswissenschaft, Verwaltungslehre, Kontorwissenschaft)¹⁵ und Sekretierung („Amtsgeheimnis“)¹⁶ an. Am typischen Beamten bilde sich durch Schulung auf „präzisen Gehorsam“¹⁷ das monokratische Herrschaftsprinzip am deutlichsten aus, was sich am „gehorsamen Sichfügen in Ordnungen“¹⁸ äußere.

Die Bürokratie ist schließlich im Sinne Niklas Luhmanns nicht nur Teil der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft, sondern aufgrund ihres Charakters des „rational geordneten Gesellschaftshandelns“¹⁹ eine evolutionäre Errungenschaft²⁰, die „im öffentlichen wie privaten Betrieb zunehmend

12 Vgl. Weber, S.561.

13 Jahnn: Schriften I, S.669. Mit dieser Erfahrung ist sicherlich der komplizierte und für Jahnn nervenaufreibende Kauf des Hofes Bondegaard auf Bornholm gemeint, der mit sich brachte, bestimmte Erbschaftsangelegenheiten zu regeln und Genehmigungen für die Ausfuhr von Devisen zu erhalten, welche aufgrund der Weltwirtschaftskrise streng kontrolliert wurde („Devisenbewirtschaftung“). Vgl. den Briefwechsel Jahnn's ab dem 20.1.1934.

14 Vgl. Weber, S.567–570.

15 Vgl. Weber, S.552 und S.561–563.

16 Vgl. Weber, S.573.

17 Weber, S.570.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Vgl. das Kapitel *Evolutionäre Errungenschaften* in Luhmann: GdG, S.505–516. Zunächst bringt Luhmann evolutionäre Errungenschaften auf die pauschale Formel, dass sie der Komplexitätssteigerung dienen würden. (Vgl. Luhmann: GdG, S.505.) Ergänzend heißt es: „Vor allem aber bedeutet Steigerung von Komplexität Steigerung der kombinatorischen Möglichkeiten, und zwar typisch unter Verbindung

die Grundlage aller Ordnung²¹ bilde. Diese Überlegung geht mit der obigen Schlussfolgerung Webers konform, denn sei der bürokratische Apparat einmal eingerichtet, so Weber, könne die Gesellschaft ihn weder entbehren noch ersetzen²². Für Weber zählt „[e]ine einmal voll durchgeführte Bürokratie zu den am schwersten zu zertrümmernden sozialen Gebilden“²³.

Da die Bürokratie, wie jedes gesellschaftliche System, durch operative Schließung²⁴ autonom operiert²⁵, ist die Operationsweise des bürokratischen Systems für Jahn nur über eine metaphorische Charakteristik greifbar. Sie ist für ihn nicht nur staatliches Herrschaftsinstrument oder technischer Apparat, den Jahn in allen Teilsystemen vorfindet, sondern die Bürokratie ist gleichsam ein mythologisches Tier, eine Kreuzung bestehend aus einer Hydra und einer Riesenkrake, das zwar jeden ergreife und vor dem es kein Entkommen gäbe, selbst aber „unrührbar“ und „unverwundbar“ sei.²⁶ Und die Bürokratie ist nicht nur technischer Apparat bzw. Herrschaftsinstrument und mythologisches Tier, sondern bestimmt, wie bei Weber, zudem die vorherrschende Gesinnung. Für diese stehen in Jahnns Rede eine Reihe von Synonymen, etwa wenn er vom „papierne[n] Gebäude der Durchschnittsbildung“²⁷, von „papierene[r] Gelehrsamkeit“²⁸, von der „Durchschnittsmoral“²⁹ oder von „[u]nklugen Zweckverbänden und Zwecksysteme[n]“³⁰ spricht. Genauer trifft jedoch ein biblisches

verschiedener gesellschaftlicher Funktionen.“ (Luhmann: GdG, S.507.) Das bedeutet, wie von Weber dargestellt, den simultanen Einbau bürokratischer Strukturen in die öffentliche als auch in die privatwirtschaftliche Verwaltung.

21 Weber, S.570.

22 Ebd. Genauso argumentiert auch Luhmann: GdG, S.508: „In der Form evolutionärer Errungenschaften werden geeignete Strukturen fixiert, und in dem Maße, in dem die davon abhängigen Komplexitätsgewinne realisiert werden, wird die Errungenschaft irreversibel eingebaut. Man kann sie nicht mehr aufgeben, ohne katastrophale Auswirkungen auszulösen.“

23 Weber, S.569.

24 Weber, S.573, vgl. S.553.

25 Verstehbar als „Sekretierung“ im Sinne Webers.

26 Ebd. Drückt zugleich die von Weber beschriebene Sachlichkeit als auch Nivellierung („ohne Ansehen der Person“) aus.

27 Jahn: Schriften I, S.676.

28 Jahn: Schriften I, S.682.

29 Jahn: Schriften I, S.677.

30 Jahn: Schriften I, S.691.

Wort die Gesinnung, die seelisch-geistige Haltung, die vorwiegend in der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft herrscht: das „verstockte Herz“³¹.

Die »Zwecksysteme«, so stellt es Jahn dar, sind das evolutionäre Ergebnis „der Lehre vom Zweckmäßigen und Nützlichen“³². Die operative Schließung der Teilsysteme³³, ihre Autopoiesis, mit deren Hilfe das Funktionssystem durch innersystemische Kommunikation seine „Spezialisierung“³⁴ gegen andere Funktionssysteme, d.h. gegenüber der Umwelt, erzeugt, erhält seine Strukturen und Funktion dadurch, dass es sich systemimmanenter Operationen bedient. Hierdurch erst gewinnt das gesellschaftliche Funktionssystem seine Autonomie. Ethik als Reflexionstheorie der Moral tritt bloß systemintern, funktionalisiert, in Luhmanns Sinne »autopoietisch«, auf, d.h. durch innersystemische Rekursion auf die Systemstrukturen.

Besonders diese operative Schließung der Funktionssysteme bewertet Jahn kritisch, da sie, ihre systeminterne Autopoiesis ausgenommen, keinen gesellschaftlich verbindlichen Ethos mehr kennen:

Verengen, einschachteln, behindern, moralisieren, postulieren, begrenzen, Spannungen erzeugen und Freude abwürgen, das sind die Ausflüsse im Scheitern begriffener Systeme.³⁵

31 Jahn: Schriften I, S.677. In der Bibel, gleichermaßen im *Alten Testament* wie im *Neuen Testament*, bezeichnet das »verstockte Herz« das derjenigen, welche weder angesichts der Wunder, die Gott an seinem Volk, etwa während des Auszugs der Israeliten aus Ägypten, tut, noch durch die in Stein gehauenen Gebote Gottes an Gott glauben, was bekanntlich dazu führt, dass Gott sein erwähltes Volk zur Zeit Nebukadnezar I. aus dem Heiligen Land vertreibt. Diese Vertreibung dauert siebenzig Jahre. Unter anderem nachzulesen im Buch *Jeremias*, dessen Klagelieder Jahn auszugsweise in seiner Rede zitiert, vgl. Jeremias 2,18.

32 Jahn: Schriften I, S.691. Auch die anderen gesellschaftlichen Teilsysteme, auf die Jahn zu sprechen kommt, ließen sich über die Begrifflichkeiten Webers gut erfassen. Empfehlenswert ist der 8. Abschnitt der Herrschaftssoziologie aufgrund der miteinander verknüpften Darstellung von Wirtschaft, Politik und Militär. Die Verfassung der modernen Gesellschaft charakterisiert Weber als „stählernes Gehäuse“. Vgl. Weber, S.835.

33 Niklas Luhmann zufolge beginnt die Ausdifferenzierung, nach Ansätzen in der Antike, erst wieder im späten Mittelalter. Ab dem 16. Jahrhundert gibt es die ersten »Selbstbeschreibungen« der primären Funktionssysteme: Recht, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und schließlich um 1800 die (Autonomie-)Ästhetik. Vgl. das Kapitel *Die Reflexionstheorien der Funktionssysteme* in Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 2. Frankfurt am Main 1998.

34 Jahn: Schriften I, S.691.

35 Jahn: Schriften I, S.693.

Jahnn beobachtet dies an den primären Funktionssystemen der Gesellschaft: An der Wissenschaft, der er vorwirft, nicht nur „zu spezialisieren, zu zerlegen, zu zergliedern“³⁶, sondern auch an der Herstellung von Massenvernichtungswaffen beteiligt zu sein, welche die Menschheit als Ganzes bedrohen würden; an Politik und kapitalistische Wirtschaft richtet Jahnn den Vorwurf der Gewinnmaximierung auf Kosten der Bevölkerung³⁷; Journalismus nimmt Jahnn als „tägliche Sturmflut“³⁸ von Meinungen wahr. Es überrascht nicht, dass Wissenschaft und Journalismus aus der Sicht Jahnnns zu kaum mehr als einer „dünnen Aufklärung“³⁹ taugen, denn:

Mit ihrer Hilfe kann alles bewiesen, alles zerwiesen werden. Unrecht können sie in Weisheit und Staatskunst verwandeln. Unmenschlichkeit mit Heldentum bekleiden. Die Weisheit der Lächerlichkeit preisgeben. Fluch den Maschinen können sie brüllen und Segnungen technischer Ordnungen und Disziplinen verkünden.⁴⁰

Die Analyse der Gegenwart vor dem Hintergrund der Erfahrung des Ersten Weltkrieges⁴¹ führt Jahnn zu der düsteren Prognose, dass dem „europäischen Menschen“⁴² eine Zeit bevorstehe, die über seinen Untergang oder seine Rettung entscheide. Von der „ungeheure[n] Steigerung aller menschlichen Maschinengedanken“⁴³ und vom allgemeinen Hang des Menschen, sie in militärische Technik oder bürokratische Apparaturen umzusetzen, gehe, im Unterschied zur Gegenwart 50 bis 100 Jahre zuvor, das Potential aus, die Menschheit als Ganzes zu bedrohen. Der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft spricht Jahnn die Fähigkeit ab, diese existenzielle Bedrohung der Gesellschaft durch Rückgriff auf systemeigene Operationen abzuwehren:

Die Hoffnung, daß etwa Verträge, Konventionen, kurz die Bürokratien (sic!) den Untergang verhindern könnten, ist leider eitel. Es ist keine Hoffnung bei Wirtschaft, Staat, Partei, nicht bei den Großindustriellen und den Bankern, nicht bei den Diplomaten und den religiösen Sektierern. Und die Wissenschaft war unberaten genug, immer nur zu spezialisieren, zu zerlegen, zu zergliedern. Und das Zusammenfassen dem Zufall anheimzugeben.⁴⁴

36 Jahnn: Schriften I, S.692.

37 Vgl. Jahnn: Schriften I, S.691.

38 Jahnn: Schriften I, S.675.

39 Jahnn: Schriften I, S.677.

40 Jahnn: Schriften I, S.682–683.

41 Vgl. Jahnn: Schriften I, S.692.

42 Jahnn: Schriften I, S.692.

43 Jahnn: Schriften I, S.691–692.

44 Jahnn: Schriften I, S.692.

Nach dieser kurzen Darstellung der Situation, in der Jahn den „europäischen Menschen“ stehen sieht, soll im Folgenden im Mittelpunkt stehen, auf welche Weise Jahn dem von ihm befürchteten drohenden Untergang der Menschheit begegnen will. Von der Rede zur *Aufgabe des Dichters* ausgehend, werden die Grundlinien der Jahnnschen Ästhetik skizziert, denn sie gibt nicht nur erste Hinweise über sein Selbstverständnis als »Harmoniker«, sondern es findet sich in ihr die harmonikale Struktur des Kosmos exemplarisch dargestellt. Dies bedeutet, dass auf weitere Aufsätze Jahnns, zur Baukunst und zur Musik, zurückgegriffen wird, denn die Äußerungen Jahnns zur Baukunst und Musik in der Rede zur *Aufgabe des Dichters* geben nicht hinreichend Aufschluss über die ihnen zugrunde liegenden Prinzipien. Die Erörterungen münden anschließend in eine vorläufige Betrachtung der Komponenten des Begriffs eines »neuen unklassischen Humanismus«, zu dem Jahn auch die Dichtung zählt.

I.1.2 Ästhetische Grundlinien: Baukunst, Musik und Dichtkunst

Klar ist, dass Jahn die funktional ausdifferenzierte Gesellschaft als disfunktional beobachtet. Grund dafür ist die operative Schließung der Systeme, die Jahn mit Hilfe von Bildern wie „philiströse Verknöcherung im Stadium des Vortodes“⁴⁵, „Unbeweglichkeit der Bürokratien“⁴⁶ oder „Häufung der Unfruchtbarkeit“⁴⁷ beschreibt. Eine solche Annäherung der Gesellschaft ans Leblose muss dem „Schöpfungsstrom“, der auf den „sich widersprechenden Triebkräften“, d.h. „Formwille und Variantenbedürfnis“⁴⁸, beruht, entgegenstehen. Stattdessen hätte sich ein „papierene[s] Gebäude der Durchschnittsbildung“ etabliert,⁴⁹ welche

45 Jahn: Schriften I, S.687.

46 Jahn: Schriften I, S.690.

47 Jahn: Schriften I, S.693.

48 Jahn: Schriften I, S.669.

49 Bei Jahn: Schriften I, S.676 heißt es: „Das papierene Gebäude der Durchschnittsbildung ist sosehr (sic!) mit Wahrheit und Trug durchwirkt, so unüberschaubar voll mit sich widersprechender Tendenzen, daß es als kritisches Instrument nicht mehr brauchbar ist. Und doch wird es von denen, die sich darauf etwas einbilden, gehandhabt mit der Wucht einer göttlichen Offenbarung.“ Bei Oswald Spengler findet sich mit Akzent auf der politischen Willensbildung durch die Parteien im aufkommenden demokratischen Parlamentarismus eine im Wortlaut beinahe identische Formulierung, die vergleichbare »Umstellungsprobleme« von einer stratifizierten zu einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft beschreibt: „Wir befinden uns in der Zeit grenzenlosen Vertrauens auf die Allmacht der Vernunft. Die großen allgemeinen Begriffe Freiheit,

sowohl die wissenschaftliche Erforschung als auch die ästhetische Erfahrung der harmonikalen Gesetze des Schöpfungsstromes verhindert.

Der Wissenschaft, welche sich der Untersuchung der Gesetzmäßigkeiten des Schöpfungsstromes zuwenden müsste, wirft Jahnn vor, unter Zuhilfenahme arbiträrer Kriterien bloße Dihairese zu sein, was als Anspielung auf die ‚Zergliederungen‘ der Botanik, etwa im botanischen System Linnés, verstanden werden kann.⁵⁰ Noch weiter vom Objekt entfernt sich Ernst Cassirer im dritten Band seiner *Philosophie der symbolischen Formen*, erschienen 1929, die mit Blick auf die revolutionären Theorien der Experimentalphysik fordert, dass das „ontisch-reale Verhältnis“ der Wissenschaft, womit bei Cassirer das übliche Rubrizieren eines Gegenstandes unter einen wissenschaftlichen Begriff gemeint ist, zugunsten einer „symbolischen Relation“ aufgegeben werden müsse.⁵¹ Die symbolische

Recht, Menschheit, Fortschritt sind heilig. Die großen Theorien sind Evangelien. Ihre Überzeugungskraft beruht nicht auf Gründen, denn die Masse einer Partei besitzt weder die kritische Energie noch die Distanz, um sie ernsthaft zu prüfen, sondern auf der sakramentalen Weihe ihrer Schlagworte. Allerdings beschränkt sich dieser Zauber auf die Bevölkerung der großen Städte und das Zeitalter des Rationalismus, dieser ‚Religion der Gebildeten‘. Auf das Bauerntum wirkt er gar nicht und auf die städtischen Massen nur für eine gewisse Zeit, da aber mit der Gewalt einer neuen Offenbarung.“ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München 1993, S.1128. Weber spricht von einer „superstitiösen Verklärung der ‚Wissenschaft‘ als möglicher Produzentin oder doch als Prophetin der sozial gewaltsamen oder friedlichen Revolution im Sinne der Erlösung von der Klassenherrschaft“. Vgl. Weber, S. 313.

50 Zum Rückgang der Kriterien in der qualitativen Beschreibung der Arten vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main 1974, S.170–171.

51 Bei Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 3. Darmstadt 1964, S.373 heißt es: „Die Wissenschaft muß, sobald sie zur kritischen Einsicht in ihr eigenes Verfahren gelangt ist, sobald sie dasselbe nicht nur übt, sondern auch begreift, jeden Versuch abwehren, eine Gleichheit oder Ähnlichkeit zwischen ihren Gegenständen und denen der »unmittelbaren« Wahrnehmung oder Anschauung herzustellen. Sie erkennt, daß sie sich niemals auf sie zurückführen lassen. Denn jede solche Rückführung würde gerade die spezifische Leistung des wissenschaftlichen Denkens rückgängig machen – würde das Begreifen der Welt und des Weltzusammenhanges in eine bloße Verdopplung des Gegebenen verwandeln.“ Der wissenschaftstheoretische Bezug zu G. W. F. Hegels *Phänomenologie des Geistes* wird deutlich, denn ihm gilt die Wissenschaft als das absolute Wissen, und dies ist nichts anderes als der „begriffene Begriff“. In der *Phänomenologie des Geistes*. Köln 2000, S.574 schreibt Hegel: „Diese letzte Gestalt des Geistes, der Geist, der seinem vollständigen und wahren Inhalte zugleich Form des Selbsts gibt und dadurch seinen Begriff ebenso realisiert, als er in dieser Realisierung in seinem Begriffe bleibt, ist das absolute Wissen; es ist der sich in

Relation als Zusammenhang der empirischen Gegenstände drücke sich entgegen dem ontisch-realen Verhältnis durch das kontinuierliche Verwerfen und durch die anschließende erneute »Rekonkreszierung« naturwissenschaftlicher Formeln aus.

Doch weder ein ontisch-reales noch das von Cassirer vorgeschlagene symbolisches Verhältnis ist für Jahn akzeptabel. Statt dieser ist für Jahn das harmonikale Verhältnis des Leblosen und Lebenden entscheidend.⁵² Auf diesem harmonikalen Fundament ruht Jahns Idee einer an der Harmonik (Schöpfungsstrom, Zahl, Rhythmus) orientierten Kunst:

Je mehr Jahre sich an mir absetzen, desto sicherer werde ich in der Überzeugung, daß der Ursinn aller Kunst harmonikale Fundamente hat, also in das Reich des Rhythmus, der Zahl, des uneindämbaren Schöpfungsstromes hinabreicht. Daß aber in ihrem Wirken genau wie in dem der Zeugung der Anfang alles Beginnens nachtönt, dessen Krafrichtung man einen Zwitter zwischen Rhythmus und Variantenbedürfnis nennen könnte.⁵³

Die Beschäftigung Jahns mit harmonikal-ästhetischen Fragen geht bis zu seinem Aufenthalt in Norwegen während des Ersten Weltkrieges zurück. Autodidaktisch eignete er sich nicht nur profunde Kenntnisse über die Grundlagen des Orgelbaus an, sondern sein Selbstunterricht erstreckte sich gleichermaßen auf das Gebiet der Architektur. Auf den Erkenntnissen dieser Zeit in Norwegen aufbauend, gründete Jahn 1920 mit Georg Friedrich Harms und Franz Buse die *Ugrino-Gemeinschaft*.⁵⁴

Wird erneut das Begriffsinstrumentarium Niklas Luhmanns für die folgenden Überlegungen zu Jahns ästhetischen Aufsätzen zugrunde gelegt, so sind diese eine Beobachtung bzw. Selbstbeschreibung dritter Ordnung innerhalb des Kunstsystems.⁵⁵

Geistesgestalt wissende Geist oder das begreifende Wissen. [...] Dadurch ist dasjenige zum Elemente des Daseins oder zu Form der Gegenständlichkeit für das Bewußtsein geworden, was das Wesen selbst ist, nämlich der Begriff. Der Geist, in diesem Elemente dem Bewußtsein erscheinend, oder was dasselbe ist, darin vom ihm hervorgebracht, ist die Wissenschaft.“

52 Vgl. zur Geschichte der Harmonik: Rudolf Haase: *Die Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*. Wien. 1969. Jahn ist hier ein kleiner Abschnitt gewidmet. Vgl. Haase, S.152–153.

53 Jahn: Schriften I, S.690.

54 Jahn hat die Stellung des obersten Baumeisters inne. Vgl. Jahn: Schriften I, S.215.

55 Zur Beobachtungen erster, zweiter und dritter Ordnung vgl. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd.1. Frankfurt am Main 1998, S.92–93 und S.766–767.

Als Beobachter Jahnns werden hauptsächlich Beobachtungen erster und zweiter Ordnung vorgenommen, Beobachtungen zweierlei Art, und zwar zum einen, *was* Jahnns beobachtet und zum anderen *wie*, also mit welchen Prämissen er arbeitet bzw. beobachtet, und zwar in seinen Aufsätzen zur Baukunst *Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst* bzw. *Schöpfungen der Baumeister* TEIL I (1921) und *Die ästhetische, rhythmische und materialbedingte Theorie des Gewölbes* TEIL II (1921–1926 unveröffentlicht)⁵⁶ sowie für die Musik der Aufsatz *Bemerkungen zur kultischen Musik*⁵⁷. Als Kommunikationsangebote⁵⁸ innerhalb des Kunstsystems sind diese nicht nur als Beiträge zu dessen Selbstreferenz bzw. zur Autopoiesis der Kunst zu verstehen, sondern auch bezüglich des Gesamtwerks Jahnns.

Was Jahnns in seinen Aufsätzen beobachtet, sind zunächst in *Schöpfungen der Baumeister* TEIL I ägyptische Sakral- und Sepulkralbauten, romanische Kirchen und schließlich Bauwerke, die während der Zeit der von Jahnns sogenannten »spätgotischen Umkehr« errichtet worden sind. Er beobachtet diese unter dem Neigungswinkel des rhythmisch (harmonikal) gegliederten Massebaus. Im zweiten Aufsatz konzentriert Jahnns seine Beschreibung – mit denselben Voraussetzungen der monumentalen Baukunst – auf architekturgeschichtliche Entwicklungen des Gewölbebaus.

Während Luhmann die Entwicklung und Ausdifferenzierung der Kunst evolutionär versteht⁵⁹, gibt es für Jahnns nur in gewisser Hinsicht einen solchen

Und spezifisch für das Kunstsystem das Kapitel: *Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung* in Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S.92–164.

56 Vgl. Jahnns: *Schriften I*, S.213–360.

57 Vgl. Jahnns: *Schriften I*, S.404–436.

58 »Kunst« ist für Niklas Luhmann, wie das Gesellschaftssystem im Allgemeinen, »Kommunikation«. Der Begriff besteht aus drei Komponenten: Information, Mitteilung, Verstehen. Vgl. Niklas Luhmann: *Literatur als Kommunikation*. In: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main 2008, S.372–388.

59 Im sechsten Kapitel, *Evolution*, seiner Untersuchung *Die Kunst der Gesellschaft* heißt es: „Innerhalb der Systemtheorie kann man unterscheiden zwischen Operationen (Elementen), Strukturen und dem System, das heißt der Differenz von System und Umwelt. Das ermöglicht es, die evolutionären Mechanismen entsprechend zuzuordnen. Von *Variation* kann man sprechen, wenn unerwartete (neue!) Operationen auftauchen. Die *Selektion* betrifft den Strukturwert der Neuerung: sie wird als wiederholenswert akzeptiert oder als Einmalereignis auf sich selbst isoliert

evolutionären »Fortschritt«⁶⁰. Zwar kennen beide den Begriff »Variation«, doch hier besteht der wesentliche Unterschied zwischen beiden darin, dass Jahn auf dem Gebiet der Bau- und Tonkunst keine Originalität oder Neuheit, die Luhmann mit dem Begriff der Variation verbindet, anerkennen will. Dies begründet sich damit, dass mit der Schöpfung zugleich die ästhetischen Prinzipien, auf denen das Universum beruht, originär, ewig und unabänderlich verfügbar respektive für den Menschen erleb- und erkennbar geworden sind. Für die Musik und Baukunst sind dies Intervallverhältnisse oder Proportionalitätsverhältnisse. Allerdings ist es kunstgeschichtlich geschehen möglich, dass diese ewigen Gesetze vergessen, verschüttet oder aus ‚Anmaßung‘ verworfen werden.

Die kunstgeschichtliche Erscheinung des »Genies«, von dem Luhmann schreibt, dass es nicht Ursache von Evolution, sondern ihr Produkt sei⁶⁰, besitzt für Jahn in gewissem Sinn eher konservative denn progressive Qualitäten. Für die »Genieästhetik« des achtzehnten Jahrhunderts und, mit ihr verknüpft, »Originalität«, die, nach Ansicht Luhmanns, über »Geschmack« selektiert werden würde⁶¹, existiert bei Jahn kein ästhetiktheoretischer Ort. Die Bedeutung des Genies für die Kunstgeschichte besteht darin, dass es die fundamentalen harmonischen Gesetze erkennt und auf ihrer Grundlage monumentale Bauwerke oder polyphone Tonkunstwerke, als Zeugnisse der Ewigkeit der ästhetischen Gesetze, stiftet.

Jahns Überlegungen zur Theorie der Architektur beschränken sich auf Sakral- und Sepulkralbauten, deren Fundament der harmonikale »Massebau« ist. Es ist eine materialgebundene, das heißt eine auf der Wirkung des Steins beruhende Bauweise.

und zurückgewiesen. *Stabilitätsprobleme* kann es in beiden Fällen geben, weil neue Strukturen eingepaßt bzw. abgelehnte Innovationen erinnert und gegebenenfalls bedauert werden müssen. Die Massenhaftigkeit der Operationen erlaubt Bagatellvariationen riesigen Umfangs, die normalerweise sofort wieder verschwinden. Gelegentlich wird ihr Strukturwert erkannt. Dann stellt sich die Selektionsfrage. Und wenn diese sich stellt, kann dies ein Anlaß sein, das System zu gefährden, es dauerhaftem Irritationsdruck auszusetzen und es so zu zwingen, sich internen Problemen intern anzupassen.“ Luhmann: KdG, S.364.

60 Vgl. Luhmann: KdG, S.362.

61 Ebd.

Der Begriff des Monumentalbaus lässt sich grob mit zwei Komponenten erfassen⁶²: Zum einen die auf Gott bezogene transzendente („Antrag an Gott“), zum anderen die auf das Elementar-Leibliche bezogene Komponente, die beide durch das, harmonikalen Gesetzmäßigkeiten folgende, Verbauen großer Steinmassen im Monumentalbau umgesetzt werden.⁶³ Die Untrennbarkeit der elementar-leiblichen und transzendenten Komponente des Monumental- oder Massebaus beruht also darauf, dass sie auf *denselben* harmonikalen Gesetzen beruhen. Die gleichzeitig transzendente wie elementar-leibliche Wirkung des Massebaus wird durch Beachtung harmonikaler Gesetzmäßigkeiten erzielt. Gesichert liegen diese in „den Elementen des zahlungebundenen Rhythmus“⁶⁴ vor. Die auf ihnen basierenden Bauten werden nach »Takten« angelegt. Als Urbaurhythmus gilt Jahnns der Takt 1:1. Alle anderen Taktvarianten, etwa 1:2, 1:3 usw., werden „möglicherweise [...] spontan erfunden worden sein.“⁶⁵

62 An dieser Stelle erfolgt die Einführung der konstruktivistischen Begriffstheorie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. Das ist kein Widerspruch zu unserer Bezugnahme auf Niklas Luhmann, dessen Systemtheorie gleichermaßen einen konstruktivistischen wie differenztheoretischen Anspruch verfolgt, was mit den Beobachtungsordnungen oder dem Begriff des »re-entry« bereits angedeutet worden ist. Nur die Beobachtungsmöglichkeiten werden erweitert, um in der Lage zu sein, über Beobachtungen zweiter Ordnung, die Struktur der Beobachtung dritter Ordnung Jahnns beschreiben zu können. Zur »Untrennbarkeit« der Komponenten eines Begriffs schreiben Deleuze/Guattari: „deutlich geschieden, heterogen und dennoch nicht voneinander trennbar – dies ist der Status der Komponenten oder dessen, was die *Konsistenz* des Begriffs, seine Endo-Konsistenz definiert.“ Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S.26. Und weiterführend: „Als intensive Ordinaten versammeln sich die Komponenten in Nachbarschafts- und Ununterscheidbarkeitszonen, die den Übergang einer zur anderen gewährleisten und ihre Untrennbarkeit konstituieren.“ Ebd., S.32. Dass Komponenten gezählt werden, eine Ziffer haben, schließt in sich keinen logischen Vorrang der einen vor der anderen Komponente ein. Da die Geschwindigkeit des Denkens auf der Immanenzebene unendlich ist, gibt es keine Sukzession beim „Durchlaufen“ der Komponenten. Die „gefühlsmäßige Sicherheit“, die im Monumentalbau erfahren wird, kann der Begriff schlechterdings mimetisch beschreiben.

63 Vgl. Jahnns: Schriften I, S.216.

64 Jahnns: Schriften I, S.225.

65 Ebd., S.226. Weiter unten im Aufsatz schreibt Jahnns, dass ein „übermächtiger Instinkt“ die Baumeister der romanisch-byzantinischen Epoche zu den Urbaurhythmen zurückgebracht hätte. (Vgl. Jahnns: Schriften I, S.233.) Auf nahezu identische Weise will Jahnns, gewissermaßen im Selbstversuch und geleitet durch geniale Intuition, die rhythmischen

Von der transzendenten Komponente aus gesehen, sind monumentale Bauwerke ein „Antrag an Gott“⁶⁶. Die *Vergeblichkeit des Antrags* an Gott wird zur Voraussetzung kultureller Gebilde, sei es die monumentale Baukunst, sei es die polyphone Musik. Trotz dieser Vergeblichkeit drücken Bauwerke der monumentalen Baukunst das metaphysische Bedürfnis *nach diesem Antrag an Gott aus*. Zugleich verwirklicht sich in der Massebauweise ein physisches Bedürfnis, und zwar das nach dem Schutz des Leibes (absolute Statik und davon abgeleitet das Gefühl der absoluten Sicherheit).

Mit Gott ist jedoch *nicht* ‚ER‘, also keineswegs ein persönlicher Gott, gemeint, sondern ein nach harmonikalen Gesetzen operierender Gott.⁶⁷ Der Zweck der Sakralbauten, die der Baumeister stiftet, ist demzufolge *nicht*, wie etwa im *Alten Testament* oder in Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*⁶⁸, das »Anwesen« (eines) Gottes zu ermöglichen, sondern sie dienen als Antrag an die harmonikale Schöpfung der Versöhnung des Endlichen und Transzendenten:

Die Monumentale Baukunst bildet unter dem Himmel, in der Weite der Landschaft: Pyramiden, Türme, lange, niedrige, steile, nicht abschätzbare Massen, vor allem aber: sie bildet in Stein. Damit ist ihr Wesen gefaßt: sie bildet im Stein; sie leugnet den Raum jenseits ihrer Masse: sie erschöpft den Gedanken eines Ewigen in der Gebärde, die im Endlichen verläuft. Sie soll und will trotz ihres transzendenten Zieles im Endlichen erfüllt werden.⁶⁹

Der Inbegriff der monumentalen Baukunst ist für Jahn die ägyptische Baukunst, insbesondere die Pyramiden, der Tempel zu Luxor oder der Säulensaal des Tempels von Karnak.⁷⁰ Die elementar-leibliche Wirkung entfaltet sich bei diesen am Eindringlichsten. Die Verbauung von ungeheuren Steinmassen nach harmonikalen Takten im monumentalen Sepulkralbau erzeugt, Jahn

Gesetzmäßigkeiten der monumentalen Baukunst, in Unwissenheit und Unkenntnis seiner antiken Vorgänger, wiedergefunden haben. Vgl. Jahn: Schriften I, S.201.

66 Ebd., S.218.

67 Bzw. *Gottheit* wie in der Harmonik Kaysers. Dazu aber später.

68 „Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab. Er steht einfach da inmitten des zerklüfteten Felsentales. Das Bauwerk umschließt die Gestalt des Gottes und läßt sie in dieser Verbergung durch die offene Säulenhalle hinausstehen in den heiligen Bezirk. Durch den Tempel west der Gott im Tempel an. Dieses Anwesen des Gottes ist in sich die Ausbreitung und Ausgrenzung des Bezirkes als eines heiligen.“ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: *Holzwege*. Hrsg. Von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main 2003, S.27.

69 Ebd., S.303.

70 „Diese letzte Hingabe (gemeint ist die Hingabe zum monumentalen Sepulkralbau, S.O.) erfüllt sich allein bei den Ägyptern.“ Jahn: Schriften I, S.220.

zufolge, das erwünschte Gefühl: „[...] Befriedigung, Trost, Erlösung zugleich, sie ist sinnlich, nahe und gottfern. Sie erfüllt aus sich die elementarste Forderung des Menschen, nicht zweifeln zu müssen, sondern zu wissen.“⁷¹

71 Jahn: Schriften I, S.221. Reiner Niehoffs Anliegen ist es, durch Anschluss an George Bataille Jahnns sakralarchitektonische Entwürfe als unökonomische und dem Zweckmäßigen entzogene zu deuten. Er gerät aber immer wieder in Abgrenzungsprobleme, was sich durch die wiederholten Beteuerungen verrät, Jahn und Bataille seien sich in bestimmten Überlegungen besonders nah, um später gravierende Abweichungen einzugestehen. Niehoffs Sichtweise der Architekturentwürfe Jahnns verheddert sich überdies – von ihm offenbar unbemerkt – in zahlreiche Widersprüche: Zunächst stellt Niehoff den Sakralbau („die Hauptkirche“) als Zentrum des geistigen und gesellschaftlichen Lebens hin, in dem sich Kunst und die *Kunstausbübung* vereinen; die Stadt soll in Kirchspiele (Pfarrbezirke) aufgeteilt werden. Beides deutet somit durchaus einen gesellschaftserhaltenden reproduktiven Zweck an. Einige Seiten darauf will Niehoff durch Rückgriff auf Jugenderfahrungen Jahnns das Bauen als sinnloses Aufeinandertürmen von Steinen erklären, welches nur der Energievergeudung diene, während er *vorher* erklärt, dass Jahn seine Erfüllung im rhythmischen Baugesetzen sah. Besonders krude in diesem Zusammenhang ist die absurde Behauptung, durch Mitarbeit am Sakralbau hätte der Arbeiter an den „heftigen Gefühlen“ partizipiert, die die Nutzlosigkeit des Bauens auslöste. Dies ist nicht nur schwer zu glauben, sondern zweifelsohne kaum belegbar. Bei Jahn ist zwar von der Hingabe des Baumeisters aber nirgends vom Überschwang des Arbeiters die Rede. Von diesem heißt es lediglich, dass er beim Errichten der Tempel „nicht unglücklich“ gewesen sei. Exhaustiv war das Erbauen einer Pyramide, keine Frage, aber ebenso rationalisiert, geplant, kontrolliert. Die monumentale Baukunst Jahnns ist auch keine „Überwindung der Architektur überhaupt“ (einen Abschnitt später ist dann nur noch von „kühner Umwendung“ die Rede), und zwar ganz einfach deswegen, weil die Massebauweise Jahnns Darstellung zufolge bereits in der Architektur des Raumes Anwendung fand, beim Bau der Pyramiden oder der romanischen Kirchen. In diesem Zusammenhang greifen auch die Hegelschen Begriffe *für anderes* und *für sich* zu kurz, weil Niehoff, anders als Hegel vorgehen würde, sie nicht dialektisch, sondern bloß antithetisch denkt. Denn gerade das *Für sich* des Steins, zu dem Jahn sein Material wieder erheben will, indem er dem Stein Metaxis am Geistigen, an den Rhythmen der Massebauweise zuerkennt, bleibt eben nicht *für sich*, sondern ist so zugleich *für anderes*, *für den Menschen*, indem der Stein durch das, was Jahn »absolute Statik« nannte, diesem metaphysische Gewissheit versprach – „nicht zweifeln zu müssen, sondern zu wissen“. Die ‚Maßlosigkeit‘ und ‚Verschwendung‘ von Material, die Niehoff hervorhebt, verschwände geradezu, wenn man *nur* den *absoluten Zweck* bedenkt, den Jahn zu verwirklichen strebt – gefühlsmäßige Sicherheit und der Antrag an Gott. Doch ist monumentale Baukunst nicht das Ergebnis des plan- und nutzlosen Auftürmens von Steinen, sondern die Anordnung des Steins gemäß der sakralen Mathematik. Für Jahn war das Idealmaß 5:7. Hierin, in der Verhältniszahl,

Gelegentliche Äußerungen Jahnns im ersten Aufsatz geben Beispiele monumentaler Bauwerke in Europa. In seinem zweiten Aufsatz *Die ästhetische, rhythmische und materialbedingte Theorie des Gewölbes* TEIL II, der handschriftliches Fragment blieb, stellt Jahnns detailliert die Ergebnisse seiner langjährigen Suche nach Spuren der eben charakterisierten monumentalen Baukunst in Europa vor. Wie der Titel des Aufsatzes andeutet, ist es Jahnns Anliegen, das „Mittel des Gewölbes“, welches durch seine Weite den Raum überbrücke statt ihn, wie etwa die ägyptischen Baumeister, durch die Masse des Steins zu bilden, in den harmonikal Rhythmen des Massebaus zu verankern.⁷² Der Gewölbebau gilt Jahnns zum einen als „selbständig“, zum anderen als „abirrend von Vorgebildete[m] und Vorgedachte[m]“⁷³.

Die ‚Abirrung‘ des Gewölbebaus ist zwar als eine Entfernung von den idealtypischen rhythmischen Gesetzen zu verstehen, jedoch verzeichnet Jahnns auch seit Beginn des Gewölbebaus Bauwerke und Bauprinzipien, die sich für ihn in ihrer Selbständigkeit zum Massebau in Beziehung setzen lassen. Obwohl Jahnns in seinem Aufsatz die transzendenten Gesetzmäßigkeiten der monumentalen Baukunst nicht aufgibt und unter ihrem Neigungswinkel spätere Bauwerke betrachtet⁷⁴, ist er durchaus gewillt, jene in ihrer Eigenständigkeit zu würdigen. Denn die im Gewölbebau angewandten architektonischen Prinzipien und Verfahrensweisen sind in erster Linie „an sich weder eine Tugend noch ein

verbirgt sich das Ökonomische, die berechnende und kalkulierende Ratio, von der Niehoff Jahnns zu befreien sucht. Deswegen muss der Monumentalbau auch nicht ins Unbegrenzte wachsen, sondern er muss nur bestimmten „Forderungen“ der Massebauweise genügen. Gleichfalls gilt auch für den Profanbau, dass die simple Antithetik von Ökonomie und Verschwendung nicht aufgeht, sondern dass das Ökonomische in der nur scheinbaren Verschwendung liegt. In einem Brief an Friedrich Lorenz Jürgensen vom 14.1.1917 bedauert Jahnns, dass es seiner Zeit an *Solidität* mangle: „Die erste Hilfe würde es sein, wenn man begänne, die Häuser aus 1 oder 2. oder 3 m dicken Mauern zu bauen. Das würde vorerst die dreifachen Kosten bereiten und die dreifache Arbeit – aber es würde 50 Mal länger halten.“ Und gerade diesen Brief zitiert auch Niehoff. Es ist aber keineswegs der verschwenderische Selbstzweck, den Niehoff Jahnns unterschieben will, denn nachfolgend schreibt Jahnns: „Es würde ein gewisses Bedürfnis nach Solidität herangebildet werden, mehr freie Zeit würde gewonnen sein.“ Vgl. Reiner Niehoff: *Kunst der Überschreitung*. München 2001, S.63–85. Das Haus, welches Horn und Tutein auf Fastaholm errichten, folgt zweifellos den von Jahnns bereits in seiner Jugend gefassten Grundsatz der »Solidität« des Bauens.

72 Vgl. Jahnns: *Schriften I*, S.302.

73 Jahnns: *Schriften I*, S.305.

74 Jahnns: *Schriften I*, S.301.

Laster⁷⁵. Unter diesen skizzierten Prämissen findet etwa die Pfeilerbasilika, die Arkadenreihe, der Mauer-, Gurt- und Schirmbogen, gar der Spitzbogen Würdigung und dies trotz der Herausforderung, die diese an die „Urgesetze der Baukunst“⁷⁶ darstellten.

Zur „Verwirrtheit“⁷⁷ gerät die Baukunst, wenn der Raum nicht mehr aus dem Stein gebildet würde, sondern sich in der Konstruktion bzw. der Berechnung verliere, sodass die zentrale elementar-leibliche Wirkkomponente der monumentalen Baukunst, also die „gefühlsmäßige Sicherheit“⁷⁸, nicht mehr erreicht werden könne. Dies sieht Jahn in der griechischen und römischen Baukunst gegeben, die nichts weiter als „wahre Orgien an Billigkeit und Unsolidität“⁷⁹ seien. Die Gotik ist für Jahn eine Zeit der bloßen „Spekulationen und Konstruktionen“⁸⁰. Einzig die von Jahn so verstandenen revolutionären Bauwerke der „spätgotischen Umkehr“⁸¹ der Ostseeländer ließen, bevor diese durch die Katastrophe der Reformationskriege⁸² unterbrochen wird, eine klare Rückkehr zum elementar-leiblichen Prinzip und damit zu den rhythmischen Gewissheiten der monumentalen Baukunst erkennen⁸³.

Es sind, Jahn und Luhmann nebeneinandergestellt, unterschiedlichen Auffassungen von »Evolution« innerhalb der (Bau-)Kunst: Für Luhmann gibt es

75 Jahn: Schriften I, S.327.

76 Jahn: Schriften I, S.301.

77 Jahn: Schriften I, S.328.

78 Jahn: Schriften I, S.227.

79 Jahn: Schriften I, S.236.

80 Jahn: Schriften I, S.673.

81 *Die spätgotische Umkehr* ist der Titel eines Essays zur Architekturgeschichte, aus dem Jahn auch einige Passagen für seine Rede übernommen hat. Vgl. Jahn: Schriften I, S.715.

82 Vgl. Jahn: Schriften I, S.674.

83 Vgl. Jahn: Schriften I, S.674. Wenn Jahn in seinen Beobachtungen der Plastiken des Halberstädter Doms an dieser Stelle ihre Leiblichkeit hervorhebt und betont, dass Bauch und Rippen „nach dem Leben geschnitten“ seien und „nicht nach einem unwerten Leib, nach einem heiligen Körper“, dann ist dies als eine Auseinandersetzung mit dem christlichen, paulinischen Antagonismus von Geist und Fleisch zu verstehen. Der Aufforderung des Paulus „durch den Geist des Fleisches Geschäfte [zu töten]“ (Römer 8,13) kann Jahn mit seinem Schöpfungsverständnis unmöglich nachkommen. Vgl. auch weiterführend zur Auseinandersetzung mit Paulus: Hans Henny Jahn: *Der Dichter und die religiöse Lage der Gegenwart*. In: ders.: *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915–1935*. Hrsg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert, Hamburg 1991, S.755–771, besonders S.757.

keine feststehenden unabänderlichen Prinzipien der Kunst. Die Kunst folgt, wie die Gesellschaft im Allgemeinen, dem Schema der Evolution und den mit ihr verbundenen Komponenten Variation und Irritation, Selektion und schließlich Restabilisierung. Das heißt, dass das durch die Variation „irritierte“ Kunstsystem auf systeminterne Operationen zurückgreift, mit ihnen reagiert, um mit deren Hilfe das Kunstsystem zu restabilisieren und zu schließen. Die operative Schließung erfolgt über systeminterne Kommunikation (Selbstbeschreibungen, Programmatik usw.), da sozialen Systemen selbstverständlich psychische Systeme⁸⁴, also Individuen, angehören.

Jahnn's Systembeschreibung der Architektur und Architekturgeschichte lassen gleichfalls evolutionstheoretische Ansätze erkennen, zumal seine Erörterungen mit den Steinarkaden Englands einsetzen. *Variationen* gründen sich aber nicht auf Originalität, sondern orientieren sich an den „Urelemente[n]“, die Gott aus Felsengrotten, Spalten, Blöcken den Menschen einsprach⁸⁵. Die monumentale Baukunst ist der ausströmende Beweis, das Zeugnis hierfür. Die Taktverhältnisse, die die Steinmassen gliedern und so die monumentale Baukunst tragen, sind keine evolutionäre *Selektion* im Sinne Niklas Luhmanns. Diese wird nicht durch innersystemische Kommunikation vorgenommen, sondern Selektion ist bei Jahnn ein „Bekenntnis des Gefühls zum Stoff“⁸⁶. Dem monumentalen Baustil zugehörige, mögliche Baurhythmen werden „spontan erfunden“ oder „gefühlsmäßig erkannt“ und in Bauwerken umgesetzt. Unsicherheit über die Zugehörigkeit eines Baurhythmus zur monumentalen Baukunst könne nicht entstehen, weil sie den Anforderungen einer „gefühlsmäßigen absoluten Statik“⁸⁷ genügen müssen. Die *Restabilisierung* bzw. operative Schließung ist Vorrecht und Aufgabe der Baumeister. Denn diese wären „egoistisch Wissende“⁸⁸, womit Jahnn solche Menschen meint,

84 Psychische Systeme sind Luhmann zufolge *zweifach* geschlossen. Die erste Schließung bezeichnet das vegetative Nervensystem, die zweite Schließung die des Zentralnervensystems. Vgl. das Kapitel *Kognition* in *Die Gesellschaft der Gesellschaft* und das Kapitel *Wahrnehmung und Kommunikation: Zur Reproduktion von Formen* (In: *Die Kunst der Gesellschaft*).

85 Jahnn: Schriften I, S.218.

86 Jahnn: Schriften I, S.218.

87 Ebd.

88 Jahnn: Schriften I, S.222. Der Egoismus der Wissenden, d.h. das Wissen über die harmonischen Gesetze des Kosmos, äußert sich auch darin, dass Jahnn den Baumeistern bzw. den Genies das Recht zuerkennt, zwischen Herr und Sklave zu unterscheiden. Dass bei Arbeiten an Sepulkral- und Sakralbauten „Sklaven“ ums Leben kommen, sieht Jahnn auf Grund der „Gottnähe“ der Baumeister durchaus gerechtfertigt. Jedenfalls sei diese

die durch und für sich selbst mit den harmonikalischen Gesetzmäßigkeiten der rhythmischen Baukunst vertraut geworden sind, aber der Ausdruck bedeutet wohl auch: diese Gesetze für sich behaltend. Ästhetiktheoretischer Austausch über die Gesetze des Massebaus war nicht nötig: „Über das Wesentliche konnte kein Meinungszwiespalt entstehen, es ward von jedem gleich, gleich tief, gleich einfach gewußt [...]“⁸⁹.

Diesem hinlänglich ausgearbeiteten evolutionären Schema der Baukunst folgt auch die Musik, welche für Jahn ohnehin mit der Baukunst eine historische und theoretische Einheit bildet, wie dies mit dem Aufsatz *Bemerkungen zur kultischen Musik*, der noch zur *Ugrino*-Zeit 1922 veröffentlicht wurde, und aus der Rede Jahnns zur *Aufgabe des Dichters*⁹⁰ deutlich hervorgeht. Jahnns eindeutige Absicht in diesem Aufsatz ist es, „jenes einfache Wissen um kunststoffliche Gesetze, das teils bereits auf andere Gebiete der Kunst ausgedehnt ist, auf Werke der Musik zu übertragen“⁹¹. Es geht, systemtheoretisch betrachtet, Jahn also darum, sowohl unter Berufung auf bestimmte Komponisten und ihrer Werke (Beobachtung erster Ordnung: dies sind im Wesentlichen zusammengefasst die Kompositionen Samuel Scheidts, Buxtehudes, Vincent Lübecks und Johann Sebastian Bachs) als auch durch die Darstellung der dieser Kunst eigenen Gesetzmäßigkeiten (Beobachtung zweiter Ordnung: Polyphonie, Kontrapunkt), die Einheit der Kunst, hier vor allem für die Baukunst und Musik, theoretisch zu begründen (Beobachtung dritter Ordnung).

Art der Machtausübung der Baumeister, anders als etwa die der Kaiser, nicht zufällig, da sie auf harmonikalischen Gesetzmäßigkeiten ruht. Vgl. Ebd.

89 Jahn: Schriften I, S.220.

90 Die Errichtung von Kultstätten war die Grundlage für die Konstituierung der *Ugrino*-Gemeinschaft. Denn in diesen sollten, so ist es nicht nur der Satzung *Ugrinos*, sondern auch den Schriften zu den einzelnen Künsten zu entnehmen, die Künste sicht- und hörbar dem Zusammenhalt der Gemeinde Ausdruck verleihen. Niehoff hat dies gut gesehen: „Die städtischen Anlagen mit ihren Kultstätten sollten nun die anderen Künste einfassen. Sie sollten die Orgeln beherbergen, die Jahn entwarf, die Skulpturen Franz Buses aufnehmen, in ihnen sollten von Harms edierte Musikwerke zur Aufführung gebracht werden; ein Theaterbau war für die Inszenierung ausgewählter dramatischer Werke geplant.“ Niehoff, S.64.

91 Jahn: Schriften I, S.406. Dies ist nicht neu. Referenzen für die Ästhetik sind etwa Schopenhauer und Schelling. Vgl. auch die Studie Rafael Köhler: *Natur und Geist*, welche detailliert auf die kunstgeschichtlichen Versuche eingeht, Baukunst und Musik sowie Musik und Dichtung ästhetiktheoretisch zu verbinden.

Historisch bedingt ist jene Einheit dadurch, dass sich Jahnns zufolge nach dem Abbruch der »spätgotischen Umkehr« in der Baukunst die genialische Zeit der Musik nahtlos angeschlossen hätte.⁹² In die Musik habe sich Gott geflüchtet, nachdem er „aus den Werken der Baukunst“ vertrieben worden sei.⁹³

Aus ästhetiktheoretischer Sicht besteht der Zusammenhang, da Musik und Baukunst auf Intervallverhältnissen, Taktmaßen und Rhythmen basieren, deren Wirkung sich aber wiederum an dem Gefühl der absoluten Sicherheit orientieren muss.⁹⁴ Für Jahnns gibt es wie in der Geschichte der Baukunst ebenso in der Musikgeschichte keinen »Fortschritt«, sondern nur in der Persönlichkeit des Komponisten gründende Variationen derselben Prinzipien.

Wie in der Baukunst äußert sich das Genie als „Potenz des Schaffenden“. Variationen des musikgeschichtlich Überlieferten (polyphoner Tonsatz) entstehen durch die Persönlichkeit und die Strenge der Durchführung der dem Genie verfügbaren bzw. der musikalischen Komposition dann zugrundeliegenden und ausgeführten musikalischen Gedanken. Im durchgeführten, abgeschlossenen Werk dokumentiere sich die Persönlichkeit dann nur noch „namenlos“.⁹⁵

92 „Und doch hat dies Land (gemeint ist das Heilige römische Reich deutscher Nation der Reformationskriege, S. O.) in der Folgezeit eine beispiellose Musik geschaffen [...] Man kann es nur erklären mit der Wildheit des Wachsens. Die Widersprüche wurden durch Krieg und Verbrechen nicht ausgeebnet. Keine Weltanschauung gewann so feste Form, daß sie den Geist unterjochte. Die Freiheit der Genies blieb bewahrt.“ Jahnns: Schriften I, S.674–675. Die Musik setzt die unterbrochene »spätgotische Umkehr« fort, d.h. sie sucht die Auseinandersetzung mit der, nach Jahnns Meinung, von der Gotik verworfenen Leiblichkeit des Menschen. Mit den „Widersprüchen“ ist gemeint, dass Jahnns der Ansicht ist, dass „wir nicht Gott sagen können“ aber andererseits „unseren Leib zermartern.“ Und wenn Jahnns in diesem Zusammenhang von »Geist« spricht, ist damit der Geist Gottes bezeichnet aber eben ein solcher, der die Leiblichkeit des Menschen, »das Fleisch«, im biblischen Sinne, anerkennt.

93 Vgl. Jahnns: Schriften I, S.409.

94 „Da aber Kunst, jedenfalls die, von der ich handle, und die ich allein als Kunst bezeichne, nur zutiefst im Gefühl erlebt wird, so vermag man nur von jener Ebene aus, die die Akzente in ihrer ersten, den Gesetzen der Tonkunst nahesten metaphysischen Vermählung zeigt, die Offenbarung zu erleben.“ Jahnns: Schriften I, S.410.

95 Vgl. Jahnns: Schriften I, S.408. Beinahe im Luhmannschen Sinne findet sich bei Jahnns eine Unterscheidung von Genie (als psychisches System) und Umwelt und beides operativ geschlossen: Das Genie erreicht Autopoiesis durch die „festen Pole in ihm“, die Umwelt dadurch, dass sie „bedenkenlos genießt, verwirft, lobt und abstrahlt [...]“. Vgl. Jahnns: Schriften I, S.421.

Das musikalische Kunstwerk hat den Sinn, mittels der Polyphonie⁹⁶ die Fülle der Gefühle der menschlichen Seele zu bändigen, ohne dass die Musik zum „Rausch“ und zum „Narkotikum“ würde. Logik, Ethik, Kausalität und Ethos seien aufgehoben, stattdessen sei die Musik „Urerlebnis“ menschlicher „Urgefühle“.⁹⁷ Aber ohne Urteil über das in die Musik Eingegangene zu sprechen.

Dieses Urerlebnis erscheint aber nur dann eindeutig, wenn es dem Hörer gelingt, das Zeitbedingte, welches jedes musikalische Kunstwerk äußerlich trägt, abzustreifen, sodass es sich als „Sehnsucht und Wille“⁹⁸ vernehmen lasse. So ist Jahnn der Auffassung, dass das Protestantische, Pietistische an den Werken Bachs bloß zeitbedingt sei.⁹⁹ Dem Zeitlichen setze das Genie eine „himelsstürmende Sehnsucht“¹⁰⁰ entgegen.

Die besondere kultische Einheit¹⁰¹ von Musik und Architektur besteht in der Notwendigkeit der Aufführung musikalischer Kunstwerke im nach

96 „Die Möglichkeit der Zusammenführung zweier oder mehrerer musikalischer Linien ist das letzte und größte Ausdrucksmittel der Musik. Auch in diesem zeitlichen Zusammenklängen ist die Kunst der Musik einzigartig und souverän.“ Jahnn: Schriften I, S.414.

97 Vgl. Jahnn: Schriften I, S.414–415.

98 Jahnn: Schriften I, S.421.

99 Vgl. Jahnn: Schriften I, S.433.

100 Jahnn: Schriften I, S.422.

101 „Als die Musik dieser Menschen endgültig aus dem Dunkel tritt mit einer Sprache, die wir nachlesen können, die eindeutig uns erhalten blieb, da trägt sie das Gepräge einer Mündigkeit, wie sie z.B. in der ägyptischen Baukunst dem Genie Imhoteps zuschreiben können, also eine Formoffenbarung, einen Kontur, den wir als genial bezeichnen müßten. Da er Gemeingut wurde, erweitern wir den Sinn, nennen die Gebärde kultisch, dem Begriff des Lebens und Gottes nahestehend, im individuellen Pathos geprägt.“ Jahnn: Schriften I, S.410. Dem Aufsatz zur kultischen Musik als auch der Satzung *Ugrinos* ist zu entnehmen, dass vorgesehen war, dass Kompositionen einen Kanonisierungsprozess durchlaufen mussten, bevor sie dem ‚Gemeingut‘ zugerechnet werden konnten. Die Aufnahme einer Komposition als »kanonisch« bedeutete zugleich die Bestätigung des Werks als ‚Gemeingut‘. Das bedeutete, dass diese Werke bei Zusammenkünften der *Ugrino*-Gemeinde aufgeführt werden durften. Die sogenannte Oberleitung für den Bereich Musik übernahm, systemtheoretisch gesehen, die Funktion der Selektion und Restabilisierung, indem sie mit den ihr zur Verfügung stehenden Operationen über eine Kanonisierung entschied. Zum Zeitpunkt des Vortrages, also 1935, hatte sich *Ugrino*, vom Verlag abgesehen, jedoch bereits aufgelöst. – Ein Jahnn verwandter literarischer Geist in der Auffassung von Literatur und Musik ist Wolf von Niebelschütz. In dessen Essays ist oftmals die Intention beobachtbar, architektonische Strukturmerkmale über musikästhetische bzw. kompositionsästhetische Begrifflichkeiten zu erfassen. Vgl. etwa den Essay *Der Barock. Deutung einer großen Epoche* in Wolf von Niebelschütz: *Freies Spiel des Geistes. Reden und Essays*. Aus dem Nachlaß hrsg.

Gesetzen des Massebaus errichteten Bauwerk. Erst so kann die Musik als „Urerlebnisphänomen“¹⁰² wahrgenommen werden. Diese kultische Einheit von Musik und Baukunst aufzuzeigen, ist von Beginn an Jahnns dezidierte Absicht. Erreicht wird dies, indem er die grundlegenden Begriffe der monumentalen Baukunst per Analogie auf die Musik überträgt: Aus Steinmassen werden „Klangmassen“¹⁰³, die es zu gliedern gelte. Bach verwebt die Stimmen „kompakt“¹⁰⁴ in „steilen und unwegsamen Klippen“¹⁰⁵, während es Lübeck zur „Auflockerung“¹⁰⁶ der Klangmassen dränge, sie zu „Pfeilern und Säulen auseinandertreibt“¹⁰⁷. Dessen *Praeambulum aus c-dur* sei „hart in den Linien wie eine Mauer mit scharfem Steinschnitt.“¹⁰⁸

Wie es der Baukunst um die Erkenntnis des Stoffes des Steines geht, so ginge es der Musik um die Erkenntnis des Tones. Bachs „Einsamkeit“ im Schaffen ist für Jahnns der Imhoteps vergleichbar.¹⁰⁹ Die Musik bilde „räumliche Kurven“¹¹⁰, überwinde hierdurch den „Begriff der Relativität schlechthin“¹¹¹ und erreiche

von Ilse von Niebelschütz. Düsseldorf-Köln 1961, S.464–487. Der erste Roman Niebelschütz' *Der blaue Kammerherr*, der etwa zeitgleich mit Jahnns *Fluss ohne Ufer* erschien, erweckt zumindest dem Inhaltsverzeichnis nach den Anschein, als ob auf textstruktureller Ebene kompositionstechnische Elemente der (barocken) Musik Verwendung fanden. Die Gestaltung bzw. Weiterverarbeitung der Themen und Motive jedenfalls, die den einzelnen Figuren beigegeben sind, lassen darauf schließen, dass man von musikalischer Gestaltung sprechen kann. Eine – sehr wünschenswerte – Untersuchung zu diesem Thema steht aber noch aus. Vgl. dann weiter die Bezüge zwischen Lyrik und Baukunst in der dreiteiligen Vortragsreihe *Über die Entstehung von Dichtwerken*, in der – vermutlich – auf die Erbauung Thebens angespielt wird (Vgl. Niebelschütz: S.194), was man in Euripides *Die Phoinikerinnen* nachlesen kann. (Vgl. Euripides: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. Übersetzt und herausgegeben von Dietrich Ebener. Berlin und Weimar 1979, S.328.)

102 Jahnns: Schriften I, S.418.

103 Jahnns: Schriften I, S.430. Buxtehudes Choralbearbeitung *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* bestimmt Jahnns als „eine schier unerreicht erhabene Monumentalisierung einer Melodie“. Vgl. Jahnns: Schriften I, S. 432. Bachs Choralbearbeitung *Nun lasst uns Gott dem Herrn versetze den Hörer in einen „Pyramidenaufgang“*. Vgl. Jahnns: Schriften I, S.427.

104 Jahnns: Schriften I, S.430.

105 Jahnns: Schriften I, S.426.

106 Jahnns: Schriften I, S.430.

107 Jahnns: Schriften I, S.426.

108 Jahnns: Schriften I, S.430.

109 Vgl. Jahnns: Schriften I, S.422.

110 Jahnns: Schriften I, S.413.

111 Ebd.

so ein „absolutes Maß“¹¹². Jahn behauptet, dass sich Musik, die den Anforderungen der kultischen, polyphonen Komposition nicht genüge, bei einer Aufführung in einem Monumentalbau als fratzenhaft enthüllen würde.¹¹³

Das Ziel Jahnns, die genuine Einheit von monumentaler Baukunst und Musik aufzuweisen, ist im Sinne Luhmanns nichts Anderes als Theoriebildung, Ästhetik als Reflexionstheorie der Kunst, also Beobachtung dritter Ordnung. Die Verwendung von Vergleichen und die Analogiebildung steuert die Beobachtung von System-zu-System Beziehungen (Baukunst, Musik) innerhalb der Kunst selbst. Die Ästhetik Jahnns suspendiert jedoch zum Teil das von Niklas Luhmann angelegte systemtheoretische Schema: Weder lässt Jahn ein selektierendes Geschmacksurteil gelten – das ist das Vorrecht weniger Eingeweihter bzw. tritt, wie oben beschrieben, durch die Aufführung in einem der monumentalen Bauwerke zutage – noch ist das Genie für ihn im Sinne der Genieästhetik »originell«. Der Baumeister wie der Komponist ist zeitunabhängig an eine Kunst gebunden – wie zeitbedingt dekoriert und verkleidet auch immer, die ihr transzendentes Ziel im Endlichen, Elementaren und Leiblichen verwirklicht.

Keineswegs banal ist es aber nun, im Folgenden die Brücke zur Dichtung zu schlagen. Denn die »Relativität des Wortes«, seine Bezweifelbarkeit, Umdeutbarkeit, erscheint zunächst als kaum tauglich, der Kunstauffassung Jahnns zu genügen.

I.1.3 Die Aufgabe des Dichters *in dieser Zeit*

Zunächst sei daran erinnert, dass die Wahl der Systemtheorie Niklas Luhmanns keinesfalls willkürlich gewesen ist.¹¹⁴ Sie ermöglichte die grundsätzliche Beobachtung

112 Jahn: Schriften I, S.414.

113 Vgl. Jahn: Schriften I, S.418.

114 Dass die Wahl der Systemtheorie Luhmanns für die Analyse von *Die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit* nicht willkürlich ist, stellt nicht in Abrede, dass sie kontingent bleibt. Das heißt, eine Analyse wäre auch über andere Theorieangebote möglich. Denn schließlich ist »Zeitkritik« oder »Modernekritik« nichts, worin sich Jahn allein geübt hätte. Zur Lage Europas oder vielmehr zu dessen Krise existieren zahllose Selbstbeschreibungen, mit denen sich Jahnns Überlegungen in Beziehung setzen ließen, denn für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg kann man von einem allgemeinen Krisenbewusstsein sprechen: Max Weber wurde bereits angeführt, auch Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*, weiterhin denkbar – unter anderen – wäre Karl Jaspers: *Die geistige Situation der Zeit, Vom europäischen Geist, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, die Beobachtung der Technik bei Ernst Jünger in *Strahlungen* I&II und *Der Arbeiter*, Martin Heideggers Technikphilosophie *Die Technik und die Kehre* verbunden mit *Zur Zeit des*