

GERT UEDING

EPISCHES ATEMHOLEN – ÜBER JEAN PAULS
WIDERSPENSTIGES ERZÄHLEN¹

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

man gerät schon ins Grübeln, wenn man in dem Literaturkanon blättert, den das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst in Baden-Württemberg für alle Schularten zusammengestellt hat – aufgrund einer Umfrage, wie es heißt. Literarische Mindestkanones, so kann man da lesen, sind nötig, damit die »Verständigung über kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität«² überhaupt möglich ist. Denn für eine solche Kommunikation seien gemeinsame Grundlagen nötig, und daher solle die literarische Bildung eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner vermitteln.

Das ist gewiß keine schlechte Absicht, doch wer ein wenig mit der Schulrealität vertraut ist, weiß, daß die Schüler jene Grundlagen der Kommunikation längst nicht mehr über das Medium Buch, sondern durch Fernsehen, Film, Internet beziehen und dies schon bei ihren Eltern die Regel ist, so daß auch die von den Kanon-Enthusiasten erhoffte Kommunikation zwischen den Generationen anders funktioniert. Auf dem Schulhof oder am Mittagstisch werden hitzige Gespräche darüber geführt, was man sich von der nächsten Folge von ›Verbotene Liebe‹, oder wie die aktuelle Serie gerade heißt, verspricht, wer mit wem davonziehen wird, ob man das Verhalten von diesem oder jenem verwerflicher findet und so fort. Um die Literatur wieder gesprächsfähig zu machen, bedarf es gewiß anderer Mittel als mehr oder weniger kanonisch gemeinte Literaturlisten, doch das ist ein weites, hier nur zu berührendes Feld. In jedem Kanon spiegelt sich viel mehr als alles andere der Wunsch von professionellen oder jedenfalls erfahrenen Lesern nach der allgemeinen Kenntnis von literarischen Grundlagen wider, sie sind also Beiträge zu einer eher abseitigen, nämlich spezialistischen Diskussion.

¹ Ergänzte, überarbeitete und neu perspektivierte Fassung von einigen Kapiteln meiner in früheren Publikationen veröffentlichten Jean-Paul-Studien. (Vgl. z.B.: Gert Ueding, *Jean Paul*. München 1993.)

² Vgl.: <http://www.buecherkanon.de> (Stand Februar 2003).

Soviel als vielleicht nicht unnötige Vorbemerkung. Um so bemerkenswerter freilich, daß sich alle Listen sehr ähneln: die empfohlenen Bücher sind immer dieselben, die fehlenden nicht minder, und unter den letzten glänzt nun besonders unser Jean Paul mit der auffallendsten Abwesenheit. Nur eine der Literaturlisten, die ich konsultiert habe, verzeichnet eines seiner Werke, es ist zugleich die älteste, nämlich die 100 Lektüre-Vorschläge, die die ZEIT von 1978 bis 1980 zusammengestellt hat;³ hier finden wir immerhin den *Siebenkäs* empfohlen. Das ist so verwunderlich nicht. In jenen Jahren gab es so etwas wie eine kleine Jean-Paul-Renaissance: Heinz Ludwig Arnolds *TEXT + KRITIK* hatte sich ihm gewidmet,⁴ Wolfgang Harichs Buch war in den Feuilletons lebhaft besprochen worden,⁵ Millers Werkausgabe wurde abgeschlossen und Arno Schmidt, der Jean Paul verwandteste Geist unter den modernen deutschen Schriftstellern, befand sich auf der Höhe seiner Geltung.⁶ Alle Kanones danach, also auch die heute so eifrig kursierenden, verzichten auf unseren Autor. Marcel Reich-Ranicki, mit dem ich darüber sprach, als wir wenige Schritte von seiner Wohnung in Frankfurt die Jean-Paul-Straße querten, antwortete nur lakonisch: seine Liste sei ein Kanon für Leser, nicht für Germanisten.

Der Bescheid ist spitz und bedenkenswert. Schwingt darin doch neben dem Urteil, daß Jean Paul für zeitgenössische Leser belanglos oder unzugänglich geworden sei, auch der Vorwurf mit, daß die Wissenschaft von der deutschen Literatur und Sprache sich weit von dem realen Lesepublikum entfernt habe, ja möglicherweise an der Kluft, die sich zwischen Publikum und Literatur aufgetan hat, ein gerüttelt Maß an Schuld trage. Wahrhaftig kann man zu einem solchen Urteil kommen, und ich gestehe, daß ich es selber durchaus teile. Seit die Germanistik ihren Gegenstand, die Literatur, aus dem lebendigen Kontext der nationalen Selbstvergewisserung herausgelöst hat, in welcher ein Gervinus sie noch fest verankert wußte; seit sie sie, unter dem Einfluß der idealistischen Ästhetik, in einem autonomen Bereich jenseits aller sozialen und politischen Verbindlichkeiten angesiedelt hat und seit sie – mit dem Ende des ausgehenden 19. Jahrhunderts – einen szientistischen, an den exakten Naturwissenschaften ausgerichteten Wissenschaftsbegriff für sich zu reklamieren und methodisch auszubilden sucht, hat sich die Germanistik

³ Fritz J. Raddatz (Hrsg.), *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher*. Frankfurt a. M. 1980.

⁴ Heinz Ludwig Arnold, *Jean Paul*. *TEXT + KRITIK* Sonderband. Stuttgart 1970.

⁵ Wolfgang Harich, *Jean Pauls Revolutionsdichtung: Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane*. Reinbek bei Hamburg 1974.

⁶ Vgl. z.B. Wolfram Schütte, *Das offene Geheimnis: Jean Paul & Arno Schmidt*, in: *TEXT + KRITIK* 20/20a (1977), S.55-63.

nicht nur selber von der sie tragenden, sie legitimierenden Öffentlichkeit entfernt, der sie ihre Entstehung überhaupt verdankt – sie hat auch, und das ist viel schlimmer, ihren Gegenstand, das literarische Werk, separiert und zugleich sekretiert, also von den öffentlichen Debatten isoliert, in der die Literatur Sinn, Funktion und Geltung besaß. Ihr Platz wurde, wir wissen es, schnell von den anderen Medien besetzt, und wenn es hin und wieder doch einmal gelang, ein Stück jener alten sozialen Bedeutung zurückzugewinnen, wie für wenige Jahre nach dem Krieg und zur Blütezeit der Gruppe 47, so geschah das gänzlich abgekoppelt von der Literaturwissenschaft, die, man denke an Namen wie von Wiese oder Staiger, damit beschäftigt war, ihre akademischen Führungspositionen wieder zu besetzen und neu zu festigen.

Nun möchte ich diese einleitenden Bemerkungen nicht dahin mißverstanden wissen, daß sie das vielschichtige Problem, das ich damit anspreche, etwa hinreichend ausloten könnten; doch wollte ich schon einige Parameter ins Spiel bringen, die für die Belanglosigkeit Jean Pauls fürs heutige Lesepublikum besonders wichtig sind. Denn wenn es einen klassischen Schriftsteller gibt, der die Fiktion fest in dem sozialen Boden verankert hat, aus dem sie neue Früchte zeugen soll; der in den artistischen Feldzügen seiner Phantasie niemals den militant humanistischen Aufklärer verleugnete, der er (Ralph-Rainer Wuthenow hat es gezeigt)⁷ auch nach der Enttäuschung der Französischen Revolution geblieben ist; und der in einem Maße das Gespräch mit der Lesewelt suchte, ja in ihm existentiell und künstlerisch webte und lebte (eine Ausnahme selbst in jener gesprächigen Zeit seiner Wirkung), dann war das Jean Paul. Wobei freilich erschwerend hinzukommt, daß er in diesem Gespräch nicht einfach bloß mitschwimmen, sondern ihm Richtung und Gestalt geben wollte, darüber hinaus aber auch einen Handlungsbezug, der auf ein gelingendes Leben in politischer Gemeinschaft zielte. Daraus folgte ein Seil-Akt. Seine Rede, ob als Roman, Satire, Idylle oder theoretische Abhandlung, richtete sich an die Adressaten in deren Verständnishorizont und mußte ihn zugleich transzendieren. Daraus entstand jene Haltung, die ich als ›widerspenstiges Erzählen‹ charakterisieren möchte, weil es Einvernehmen und Bruch des Einvernehmens einschließt. Alle Widersprüche, an denen Jean Pauls Werk so reich ist, liegen für mich in diesem Paradox begründet. Solange beide Seiten sich im Gleichgewicht befanden, funktionierte das literarische Gespräch, es brach ab, als der Leser die Sinnzusammenhänge immer stärker selber generieren mußte, weil seine Vormeinungen einen

⁷ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow, *Gefährdete Idylle*, in: *JJPG* 1 (1966), S.79-94.

immer geringeren Bezug zur Erzählung Jean Pauls aufwiesen; das allerdings überfordert sein Publikum prinzipiell.

Überlegungen dieser Art können schon am Romanbegriff Jean Pauls anknüpfen. In der *Vorschule der Ästhetik*, der systematischen Zusammenfassung seiner poetologischen Ansichten, die Jean Paul sonst in Vorreden, eingeschobenen Reflexionen in seinen Romanen und Erzählungen, aber auch in unveröffentlichten Notizen und Stoffsammlungen angestellt hatte, beginnt das XII. Programm *Über den Roman* mit einer Kritik am programmatischen Aufklärungsroman auf der Grundlage einer Rehabilitierung des Romantischen. Ein Begriff, in welchem sich für Jean Paul die ältere Bedeutung des romanhaft Phantastischen und Wunderbaren trifft mit den neuen von Schlegel und Novalis stammenden Präzisierungen. Er geht sogar soweit zu erklären: »Das Unentbehrlichste am Roman ist das Romantische, in welche Form er auch sonst geschlagen und gegossen werde.«⁸ Hier haben wir ein sehr anschauliches Beispiel dafür, wie fragwürdig die Zuordnung der Schriftsteller zu bestimmten Schulen oder gar Epochen sein kann, denn in diesem Punkt sind Goethe und Schiller sehr viel mehr in der aufklärerischen Tradition von Blanckenburg bis Sulzer verwurzelt als ihr Antipode Jean Paul, der mit seinen Satiren, seinen philosophischen und politischen Anschauungen immer ein Aufklärer geblieben ist. Die Zwiespältigkeit ist in der *Vorschule* selber spürbar.

Mit den Frühromantikern einig war sich Jean Paul auch noch in einem anderen Punkt, darin nämlich, daß die Subjektivität das eigentliche Organon der Dichtung sei. Die humoristische Haltung zur Welt bedeutet ihre Auflösung in der Subjektivität, die sich an ihre Stelle setzt und die Gestalt der Wirklichkeit nur in ihrer subjektiv gebrochenen Spielform zum Ausdruck bringt. Was immer als Gegenstand dem Humoristen vor Augen kommt, wird zum Material seiner Einbildungskraft, aufgeladen mit neuen und wechselnden Bedeutungen, die von den Welt dingen widerhallen, zwischen ihnen hin und her geschickt, so daß es immer der Autor selber ist, der sich in ihnen zur Darstellung bringt als derjenige, der über sie verfügt, sie kombiniert oder kontrastiert, aufhebt oder potenziert, »weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts«.⁹ Die Beziehungen, die Jean Paul in seinen Romanen zwischen den entferntesten Themen, Bildern, Gedankengängen stiftet, sind subjektiv begründet, und die Vielfalt, der Reichtum, die bizarre Ornamentik dieser Kreuz- und Querzüge machen seine eigentliche Kunstfertigkeit aus.

⁸ *Vorschule der Ästhetik*, I/5,250.

⁹ I/5,125.

Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten. Da er sein eigener Hofnarr und sein eignes komisches italienisches Masken-Quartett ist, aber auch selber der Regent und Regisseur dazu: so muß der Leser einige Liebe, wenigstens keinen Haß gegen das schreibende Ich mitbringen [...] ¹⁰

Diese Gedanken begründen Jean Pauls Erzählweise, die mit ihren Exzessen an Abschweifungen, Anmerkungen, Einschüben, Extrablättern, Umschreibungen, Zwischen- und Beiseitegesprächen ganz fremd und singulär in der deutschen Romanlandschaft geblieben ist. Aus einem alten rhetorischen Kunstmittel, der *Digression*, hat er einen ganzen Orchesterklang entwickelt, nach dem Vorbild Laurence Sternes, des wohl vornehmsten Heiligen in seinem literarischen Kalender, doch mit einer, wenn möglich, gar noch größeren Konsequenz. Der aufklärerischen Poetik nach war die Abschweifung an bestimmte Funktionen gebunden: als unterhaltender Einschub zur Sympathiegewinnung, um einen trockenen Gegenstand dennoch wirkungsvoll darzustellen; als spannungssteigerndes Mittel in der *historia interrupta*, um die Emotionen des Lesers zu verstärken; schließlich als moraldidaktische Reflexion, die die Erzählung begleitet und unterbricht.

Das gilt auch für Jean Paul, der die Abschweifung aber vor allem zur humoristisch-ironischen Brechung der Erzählung und ihres Gegenstandes nutzt. So spricht er als Autor in die Romanhandlung hinein, um in direkter Anrede an den Leser seine Motive und Zwecke zu erläutern, taucht selber namentlich als Kunstfigur im berichteten Geschehen auf und bietet das gesamte Wissen seiner Zeit in Zitationen, Anspielungen, Exkursen auf, die die Verflechtung des Einzelnen mit dem Ganzen bis an die Grenze der Unübersichtlichkeit treiben. Auch gestattet das abschweifende Erzählen, indem es mit einem dauernden Perspektiven- und Themawechsel verbunden ist, eine Viel­ tönigkeit und abrupte Veränderungen in der Erzählweise (vom pathetischen zum sachlich-nüchternen, vom gefühlvoll-sentimentalischen zum spöttisch-karikierenden Sprechen), die desillusionierend wirkt, dabei aber einen eigenen Erzählraum schafft, in dem die Subjektivität des Erzählens absolut dominiert, auch wenn er mit der empirischen Wirklichkeit nichts zu tun hat und eine eigene Form von Fiktionalität ergibt.

Der entscheidende Unterschied besteht in der Erfahrung der Zeit: Der Erzähler kann warten, für ihn gibt es keinen Handlungs- oder Entscheidungs­ zwang, sein Verhältnis zum erzählten Stoff ist daher indirekt, umständlich,

¹⁰ I/5,132f.

verzögert und gleichsam übertragen – in der Erzählung wird die Geschichte immer wieder suspendiert und damit vertreten, das heißt metaphorisch in Umwegen, Gleichnissen, wuchernden Seitentrieben gespiegelt. Auch aus diesen Gründen ist es also zu begreifen, daß Jean Paul an so vielen Stellen in seinen Romanen sein *Ich* ganz ausdrücklich ins Spiel bringt und betont, »daß die Personen, die ich hier in Handlung setze, zugleich mich in Handlung setzen und daß der Geschicht- oder Protokollschreiber selber unter die Helden und Parteien gehört.«¹¹ Der Biograph als Kunstfigur in einer Kunstwelt, das ist die augenfälligste Konsequenz des verzögernden Erzählers, der sich selber auch noch gleichsam fiktionalisiert und zum Gegenstand der Einfälle und seines Witzes macht. Das geht zum Schluß (in *Der Komet*) sogar so weit, daß der Erzähler nun auch dem bürgerlichen Taufnamen nach als Kunstfigur des Romans agiert und damit zugleich den zeitlebens lebendigen Wunsch, sich selber in seine Bücher hineinzuschreiben, auf die radikalstmögliche Weise erfüllt. Hinter der poetologischen Begründung solcher Erzählerfiktionen steckt in Jean Pauls Fall auch ein unübersehbares lebensgeschichtliches Motiv. In seiner *Selberlebensbeschreibung* berichtet er, wie ihm die kargen Anregungen in dem ärmlichen Wunsiedeler Pfarrhaushalt seiner Eltern und die wenigen Abwechslungen in der eintönig-dörflichen Umgebung seiner Kindheit die Bausteine zu Traumreisen, Wunschlandschaften und einer ganzen Phantasiewelt lieferten, »so daß er, es mochte noch so schwarz um ihn sein, immer weiß aus schwarz machen konnte und mit einem beidlebigen Instinkte für Land und Meer weder ersaufen noch verdursten konnte.«¹²

Eine Besonderheit fällt schon in diesem kurzen Zitat auf: der Autobiograph spricht von seinem Gegenstand, sich selbst, in der dritten Person, und durchgängig findet man die Rede von der Geschichte »unseres Helden«,¹³ von »unserem Friedrich Richter«¹⁴ oder »unserem Pfarrsohne«,¹⁵ als handle es sich um einen Protagonisten seiner biographischen Romane und Erzählungen, um Gustav in der *Unsichtbaren Loge*, Walt in den *Flegeljahren*, um Wutz, Fixlein oder Fibel. An einer Stelle heißt es gar von »Hans Paul«: »so wollen wir ihn einige Zeit lang nennen, jedoch immer mit andern Namen abwechseln«,¹⁶ ein Verwirrspiel, wie wir es etwa auch aus dem *Hesperus*

¹¹ *Unsichtbare Loge*, I/1,385f.

¹² *Selberlebensbeschreibung*, I/6,1083.

¹³ I/6,1057.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ I/6,1052.

¹⁶ I/6,1061.

kennen, dessen Held mal Horion oder Sebastian – verkürzt Bastian –, mal Viktor genannt wird, »ich heiß' ihn bald so, bald so, wie es grade mein prosaisches Silbenmaß begehrt«¹⁷.

Und dieses Maß ist nicht etwa auf Beschleunigung des Erzählprozesses, sondern auf seine Verlangsamung hin geeicht. Werden die fiktiven Helden seiner Romanbiographien vom Erzähler behandelt, als ob es wirkliche Personen seien, und wird die Fiktion durch allerlei artistische Vorkehrungen beglaubigt – wie besonders die Kunstfigur eines in die erzählte Geschichte integrierten Biographen, der von seinen Schwierigkeiten berichtet und über die Herkunft seiner Quellen Rechenschaft abliefern (diese vorgebliche Authentizität aber sogleich humoristisch aufhebt, indem etwa, wie im *Hesperus*, als Überbringer all der biographischen Zeugnisse an den vielen »Hundposttagen« ein Spitz fungiert) –, so verfährt Jean Paul bei seiner Autobiographie gerade umgekehrt: er behandelt sich selber wie eine Romanfigur, deren Lebensgeschichte er mit allen Details zum Gegenstand seiner unerschöpflichen *ars inveniendi* macht. Durch dies eigensinnige Verfahren wird besonders eins erreicht: daß die unserem Denken gewohnten Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wahrheit und Dichtung ihre Gültigkeit verlieren und sich vor allem hinsichtlich der Zeitstrukturen angleichen; in jedem Fall nämlich dient das Procedere der Verschleppung, es hält den Erzählfluß auf.

Gleich der erste Roman, mit dem Jean Paul so schlagartig berühmt wurde, stellt das aus der gewöhnlichen Erfahrung verrückte Zeitverhältnis in das grelle Licht eines bizarren Einfalls. Die Obristforstmeisterin von Knör will die Tochter Ernestine nur dann heiraten lassen, wenn ihr erstes Kind, um »für den Himmel [...] groß gezogen [zu] werden«, nach herrnhutischen Regeln »acht Jahre *unter der Erde*«¹⁸ erzogen würde. Und wirklich wird dann Gustav von Falkenberg von seinem zweiten bis zu seinem zehnten Lebensjahr in einem »unterirdischen Pädagogium« gehalten und lediglich von einem schwarzen Zwergpudel und dem herrnhutischen Lehrer, einem schönen Jüngling, begleitet, welcher nur »der Genius« heißt.¹⁹ Erziehung, Bildung werden bei diesem Experiment als Initiation gefaßt und in ihrer Stufenfolge nach deren Muster beschrieben, doch nicht auf den Zugang zur uns vertrauten Kulturwelt gerichtet, wie das bei Initiationen sonst der Fall ist, sondern soll ihn (pietistische Radikalisierung eines Rousseau-Motivs) von ihr gerade fernhalten und beabsichtigt Gustavs innere Entwicklung zu höherer Menschlichkeit.

¹⁷ *Hesperus*, I/1,492.

¹⁸ *Unsichtbare Loge*, I/1,34.

¹⁹ I/1,52f.

So kommt es, daß der Knabe nichts an praktischen Fertigkeiten wie Zeitökonomie oder effizientes Verhalten im gesellschaftlichen Umgang lernt. Das stört besonders den Vater an der Erziehung des Sohnes, so daß er ihn in die Scheerauer Kadettenanstalt steckt, wo er all das lernen soll, was er bisher versäumte. »Das Exerzieren und Studieren machen mich zu einem ganz andern Menschen, aber zu keinem glücklichern«,²⁰ schreibt Gustav darauf seinem bisherigen Hofmeister und Paten, der ihn zuvor in die klassische Literatur und Bildung eingeführt hatte und mit dem Lebensgeschichten-Erzähler identisch ist. Überhaupt entfaltet sich die Geschichte Gustavs, nachdem er Auenthal, das Paradies seiner Kindheit, verlassen hat und in die Residenz Scheerau gekommen ist, zunehmend als die Geschichte einer Entfremdung und des Widerstands dagegen. Äußeres Zeichen ist die Beschleunigung der Handlung, die schnelle Folge einer Fülle von Ereignissen. Ihren Höhepunkt können wir leicht ausmachen, nämlich die Verführung Gustavs durch die Regentin Bouse: »Schutzgeist meines Gustavs! Du kannst ihn nicht mehr retten; aber heil ihn, wenn er verloren ist, wenn er verloren hat, alles, seine Tugend und seine Beata!«²¹

Hätte Jean Paul an Gustavs Geschichte nur die Folgen einer verfehlten Erziehung zeigen wollen, wäre solche Einrede überflüssig, und natürlich dürfen wir die *Unsichtbare Loge* nicht etwa bloß als einen umgedrehten Erziehungsroman auffassen. Gewiß, auch die unterirdische Schulung des Helden in Gesellschaft eines lichten Genius und eines schwarzen Pudels wird von ihm humoristisch behandelt, doch keineswegs behält der Rittmeister mit seiner Kadettenanstalt recht. Das zeigt schon der Brief, den der scheinbar unwürdige Liebhaber nach seinem Fall der betrogenen Beata schickt (»Lebe nur wohl, Freundin! Gustav war der Stunde, die du haben wirst, nicht wert.«).²² Denn auch die beste Erziehung bewahrt nicht vor Irrwegen und Verfehlungen, doch kommt es auf die sittliche Kraft der Erkenntnis und Umwelt an. Wohl zeigt der Roman, was dem Kinde geschieht, wenn es sein Paradies verläßt – dessen mütterliche Geborgenheit symbolisiert das unterirdische Kabinett, die »Platos-Höhle«,²³ – doch nicht, um das kindliche »Idyllenreich und Schäferweltchen«²⁴ zu desavouieren. Jetzt erst offenbart sich ja, was in dem individuellen Menschen steckt, und da freilich enttäuscht der Held nicht,

²⁰ I/1,185.

²¹ I/1,348.

²² I/1,359.

²³ I/1,57.

²⁴ I/1,63.

sondern erfüllt alle Erwartungen. Weshalb Gustav wieder auftaucht im elysischen Traumgefilde Lilienbads, diesem Stück Liebesutopie, wo sich die vergangenen Wirrnisse lösen: »Gustav und Beata gingen, in den Himmel versunken [...]«²⁵ Hier zieht Jean Paul alle Register aus den kollektiven Wunschträumen der Epoche. Arkadien und Utopien verschwistern sich, die glückselige Insel Otaheiti und die Landidylle von Hof und Stadt tauschen die Gesichter, der Schlag der Zeit setzt aus, in einem »magischen Abend«²⁶ gibt es keine Hast, keinen schnellen Entschluß mehr: »O das Einlaßblatt zur Freude ist ein gutes und dann ein ruhiges Herz.«²⁷

Wir wissen, daß auch dieses Utopia keinen Bestand in der darum herum-erzählten höfischen Welt hat. »Es ist vorbei mit den Freuden in Lilienbad. [...] Denn Gustav liegt da im *Gefängnis*. Es ist alles unbegreiflich. [...] Wahrscheinlich wird die folgende Hiobspost dieses ganze Buch so wie unsere bisherigen schönen Tage beschließen.«²⁸ So ist es dann auch, und der Roman bricht ab mit dem Selbstmordversuch von Gustavs Freund Ottomar; der Schlußsatz lautet vielsagend: »Er lebt aber noch.«²⁹ Jean Paul selber hat den Roman für fragmentarisch ausgegeben, doch ist er es wirklich? Ist nicht der Schluß zwar ebenso vieldeutig wie der Anfang und doch ringkompositorisch auf ihn bezogen?

Das unterirdische Pädagogium und das Gefängnis am Ende, die Lilie, die dem kleinen Gustav als Zeichen des Todesengels von seinem Genius vor der Wiederauferstehung in den Chorstuhl gelegt wird, und die elysischen Gefilde Lilienbads gehören einer einheitlichen Welt an, bedeuten im einen Fall Hoffnung und Erlösung, im anderen Isolierung und Probe, die es vor jedem Glück zu bestehen gilt. Ist es am Anfang der Genius, der den Ausgang Gustavs aus dem unterirdischen Dasein als symbolische Todes- und Wiedergeburtsszene sichtbar macht, so erscheint das Zeichen zum Schluß an Ottomar, dem Freund, von dessen Selbsttötungsversuch und dennoch Überleben im selben Brief berichtet wird wie von Gustavs Gefangenschaft. Zwei extreme Stationen hier wie dort, und zwischen ihnen erstreckt sich der Weg der Prüfungen durch die Welt von Hof und Residenzstadt, die Begegnung mit der Geliebten als Sehnsucht, Verlust und Wiedergewinn. Drei Phasen, drei Orte: Auenthal, Scheerau, Lilienbad, und das letzte erscheint als der Himmel, auf den hin die Erziehung im

²⁵ I/1,394.

²⁶ I/1,406.

²⁷ I/1,407.

²⁸ I/1,418.

²⁹ I/1,421.

unterirdischen Puppenstand bezogen ist. Die Hauptmaxime für die erste Wiedergeburt gilt unter dieser Beleuchtung auch für die erwünschte zweite:

»Wenn du recht gut bist und nicht ungeduldig und mich und den Pudel recht lieb hast: so darfst du sterben. Wenn du gestorben bist: so sterb' ich auch mit, und wir kommen in den Himmel« (womit er die Oberfläche der Erde meinte)
– »da ists recht hübsch und prächtig.«³⁰

Wie Erzählen als institutionalisiertes Atemholen bei Jean Paul funktioniert, möchte ich noch an einem zweiten Beispiel ein Stück weit verfolgen. In der Systemtafel seiner Romane hat Jean Paul den deutschen Roman zwischen italienischem und niederländischem Typus eingeordnet (übrigens ein Derivat der rhetorischen Dreistillehre) und als Beispiele aus seinem Werk *Siebenkäs* und *Flegeljahre* genannt. Sie haben »die bürgerliche Alltäglichkeit«³¹ zum Gegenstande, schreibt er und fügt aber hinzu: der deutsche Roman überziehe diesen Alltag »mit dem Abendrote des romantischen Himmels«³² und färbe ihn blühend. Als Varnhagen von Ense, einer seiner großen Berliner Verehrer und Schriftstellerkollegen, Jean Paul 1808 besuchte und das Gespräch auf die doch leider Fragment gebliebenen *Flegeljahre* brachte, reagierte der Gastgeber höchst entschieden; Varnhagen notierte sich: »er betrachtet sie wie sein bestes Werk, worin er recht eigentlich *wohne* [...]. Auch ist er überzeugt, seine eigentümlichste und wahrste Richtung in diesem Buche befolgt, seine wahre Art gewiß darin getroffen zu haben [...].«³³

Das beginnt schon bei den beiden Protagonisten. In Walt und Vult wiederholt der Autor die Konstellation Siebenkäs-Leibgeber auf einer anderen Ebene und entwickelt sie zugleich weiter. Ähnlichkeit und Geistesverwandtschaft erwecken bei den beiden Helden der *Flegeljahre* nicht nur den Anschein einer Zwillingsbrüderschaft, sie sind wirklich Zwillinge. Jean Paul hat dabei kaum eine Möglichkeit außer acht gelassen, ihre Nähe ab ovo hervorzuheben. Gottwalt hat als erster das Licht der Welt erblickt; als noch ein zweites Kind hervordringt, sagt der Vater, der Dorfschulze Hanisch: »Höchstens gibt's ein Mädchen, [...] oder *was Gott will*.«³⁴ Quod deus vult, woraus dann der Name Vult wird, bedeutet ja dasselbe wie Gottwalt und ist bloß die in eine lateinische Phrase gebrachte Übersetzung dieses Namens. Schon diese

³⁰ I/1,57.

³¹ *Vorschule der Ästhetik*, I/5,254f.

³² I/5,255.

³³ Karl August Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens*, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt. Bd.1. Frankfurt a.M. 1987, S.558.

³⁴ *Flegeljahre*, I/2,600.

Aufspaltung der Heldenfigur verzögert auf mannigfache Weise den Erzählfluß, indem sie die Handlung in zwei bei aller Verwandtschaft unterschiedlichen Perspektiven spiegelt. Vult, der das Realitätsprinzip verkörpert, steht seinem Bruder in allen schwierigen Lagen bei, in die ihn die Erbschaftsbedingungen aus dem van-der-Kabelschen Testament bringen, beide Brüder wollen gemeinsam einen »Doppelroman«³⁵ schreiben, der teilweise in die *Flegeljahre* übergeht oder in sie eingebendet ist, so daß wir – Roman im Roman – auch von dessen Entstehung erfahren.

In diesem Punkt kommt Jean Paul übrigens den Romantikern poetologisch am nächsten. Die ständige Reflexion des schriftstellerischen Produktionsprozesses, meist in komischer Verdrehung und Übertreibung, beherrscht auch sonst in Jean Pauls Werk Vorreden, Exkurse, Digressionen, doch wird sie in den *Flegeljahren* gar zum wichtigen Thema der Romanhandlung selber. Modernes Selbstbewußtsein des Künstlers meldet sich darin wie auch die sehr viel ältere Auffassung vom handwerklichen Charakter des Redens und Schreibens und ihren Techniken – hier werden diese praktischen zu höchst umständlichen Prozeduren, die sich dem erzählenden Fortschreiten immer wieder verweigern.

Doch ist mit dem gemeinsamen Doppelromanprojekt die Überblendung der beiden Brüderfiguren – ihre Konturen nähern sich immer mehr, decken sich schließlich – durchaus noch nicht vollendet. Der Augenblick der größtmöglichen Identifizierung wird dabei zum Anlaß der endgültigen Trennung: Walt und Vult lieben dasselbe Mädchen.

Wir erinnern uns: Auf einem Maskenfest in Rolle und Gestalt des Bruders erntet Vult die Liebeserklärung Winas, die aber eigentlich Walt gilt, den sie vor sich wähnt, obwohl er gerade als Spes, die Hoffnung, verkleidet an ihr vorüberтанzt. »Jetzt hatt' er alles«, lautet der ironische Kommentar wie aus Vults eigenem Kopf,

nämlich ihr Liebes-Ja für seinen Scheinmensch oder Rollenwalt, und lachte den wahren aus, der als Rolle und als Wahrheit noch bloße Hoffnung sei und habe; allein sein erzürntes Gemüt bequemte sich nun zu keinem Schattendank, sondern hartstumm tanzte er aus und verschwand plötzlich aus dem fortjauchzenden Kreise.³⁶

Wenig später wird Vult den Bruder verlassen in jener so schlichten wie un-sentimentalen Szene, die doch zu den ergreifendsten Abschiedsszenen der deutschen Literatur gehört. Auf die Bitte Walts, ihm den nächtlichen Traum

³⁵ Vgl. I/2,664ff.

³⁶ I/2,1079.

zu deuten, in dem sich die eigenen Hoffnungen und Ängste zur kosmischen Allegorie ausweiteten:

»Du sollst es sogleich hören in dein Bett hinein«, versetzte Vult, nahm die Flöte und ging, sie blasend, aus dem Zimmer – die Treppe hinab – aus dem Hause davon und dem Posthause zu. Noch aus der Gasse herauf hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, daß mit ihnen sein Bruder entfliehe.³⁷

Im Verhältnis der beiden Brüder zeigt Jean Paul seine ganze psychologische Meisterschaft, doch liegt ihr erzähltechnischer Sinn darin zu zeigen, daß die durch die Geburt in Gang gesetzte Dynamik nie sanktioniert zu werden braucht, die Interaktion also keine Beschleunigung, sondern Verstetigung, Hemmnis mit sich bringt. Vult, der Einsame und Leidende, der immer vergeblich Liebende, »der unaufhörlich stirbt, weil er keinen Himmel und keine Erde hat«,³⁸ verfolgt ja in seinem ganzen Bruder-Projekt nur ein Ziel, Harmonie und Übereinstimmung zu erreichen und damit einen Platz in der Welt, den ihm der Vater verweigerte. Es ist der Versuch, durch Identifikation mit dem von den Eltern geliebten Kind etwas von dem, was ihm entgangen, für sich zurückzugewinnen. Das Ziel ist die Symbiose, die Unentbehrlichkeit für den Bruder, und Vults schlimmste Enttäuschung ist, als er merkt, daß Walt ihn gar nicht benötigt, daß die vielen Dienste, das ständige Anpassungs-bemühen für ihn eigentlich nur mehr oder weniger nebensächliche Dinge sind, die sein Wesen nicht berühren. Gewiß liebt auch Walt den Bruder, der so gewandt und lebenserfahren ist, wie er selber gerne sein möchte, gewiß steigert der enthusiastische Freundschaftsbund seine Lebensfreude und sein Selbstgefühl, doch der Irrtum, die Enttäuschung haben keine katastrophalen Folgen und werden durch Trauer und Schmerz bewältigt. Vults Stärke liegt in seiner Souveränität und Lebensklugheit, sie zeigt sich in der Reaktionsgewandtheit, in der Kunst, die Entwicklungen in der Hand zu behalten oder wieder die Übermacht zu gewinnen. Walt dagegen läuft der Entwicklung stets hinterher, Pünktlichkeit gehört nicht zu seinen Tugenden, und wenn sich ihm ein Verzögerungsmoment bietet, so ergreift er ihn, ohne nachzudenken.

Der Konflikt zwischen Walt und Vult, aufgetragen auf dem archetypischen Modell des Bruderzwistes, das im 18. Jahrhundert eine so besondere Konjunktur erlebt hatte, rührt aber noch an eine andere Schicht, in der auch die Lebenserfahrung Jean Pauls sich niedergeschlagen hat. Varnhagen von Ense berichtete nach dem schon angesprochenen Besuch beim Autor der

³⁷ I/2,1065.

³⁸ I/2,1056.

Flegeljahre, daß der dies Buch so besonders hoch schätze und über die meisten seiner anderen Werke stellt, als »seien Vult und Walt nur die beiden entgegengesetzten und doch verwandten Personen, aus deren Vereinigung er bestehe«. ³⁹ In einem Brief aus dem Jahre 1807 bekräftigt Jean Paul diese Lesart: »die zwei Brennpunkte meiner närrischen Ellipse, Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit, sind meine ewig ziehenden Punkte«. ⁴⁰

Doch widerlegt der Roman auf seiner Handlungsebene das gängige Muster der zwei Seelen in einer Brust, als könne man, was sich nicht harmonisch zusammenfügt, in Sonderexistenzen auseinanderlegen und in derselben Welt als ein Zweifacher leben: als Dichter ein tumber, doch reiner Tor mit der Seele Parcivals, der unbewußt wie die Natur lebt und dem die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verfließen; und als weltgewandter Artist ohne Illusionen, lebensgehärtet und vertraut auch mit den fragwürdigen Methoden des Überlebens – in der einen Maske ein Erd-, in der anderen ein Himmelsbewohner, um es in einem Jean Paul naheliegenden Bilde zu sagen. Die Liebe Winas bringt die Täuschung an den Tag und hebt das Doppelleben auf, weil sie sich mit der Abspaltung des einen vom anderen Teil, mit der Maskerade nicht abfinden will noch kann. Doch was bleibt zurück, nachdem die Täuschung offenbar wurde und anerkannt werden mußte? Ein Wunschbild der Einheit und Reinheit auf Kosten des vielgestaltigen, doch reißenden Lebens, das mit Vult davonzieht, und die Apotheose eines dichterischen Wesens, das unangefochten und unanfechtbar wäre und sich alle Zeit der Welt ließe, aber dieses auch nur könnte in der zeitenthobenen Idylle der schwedischen Landpfarrei, als welche der junge Peter Gottwalt Hamisch schon ganz zu Anfang seinen Lebenswunsch ausgemacht hatte.

Im übrigen ist die Einsicht in die Unvereinbarkeit und Disharmonie von Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit alles andere, nur nicht resignativ. Unter welcher Perspektive man diese Geschichte einer glücklicherweise zuletzt fehlgeschlagenen Erziehung des weltfremd-idealistischen Träumers zum realitätsgerechten Bürger auch lesen mag: als individuelles Geschehen, das seinen beiden Polen nach im Doppelroman wiedergegeben wird, oder als die Erzählung vom Scheitern symbiotischer Menschenbeziehung überhaupt – die Melancholie wird jedesmal aufgehoben in der Sehnsucht nach der Überwindung der Entfremdung und Selbstentfremdung und der utopischen Verheißung, von der Walt »die entfliehenden Töne reden« ⁴¹ noch in dem

³⁹ Varnhagen [Anm.33], S.558.

⁴⁰ Brief an Karl Ludwig von Knebel vom 16.1.1807, SW III/5,126.

⁴¹ *Flegeljahre*, I/2,1065.

Moment des Abschieds und der Verweigerung. Es ist doch Walts eigenes Inkognito, das mit Vult entschwindet und bei ihm für eine Zeitlang, ohne daß er es wußte, Gestalt angenommen hatte, dann aber wieder, weil die Verhältnisse und darunter besonders sein verlangsamtes Zeitverhältnis es nicht anders zulassen, aus seinem Leben herausfällt. Umgekehrt gilt für Vult dasselbe, nur mit dem Unterschied, daß das unbewußte Sehnen Walts in ihm ein bewußter verzehrender Wunsch geblieben ist. Was also auf seiten des Träumers, des Dichters als utopische, durch keine Erfahrung zu diskreditierende Sehnsucht erhalten bleibt, muß sich für Vult, den lebensstüchtigen Realisten, in Resignation auflösen. So enthält der fragmentarisch-offene Schluß durchaus zwei Bedeutungen: aus der Perspektive Walts signalisiert er hoffnungsvollen Traumschein des erfüllten Lebens, aus derjenigen Vults ewiges Bruchstückwerk und Vergeblichkeit.

Mit diesen handlungsorientierten Hinweisen mag es genügen: Beschleunigung und Verzögerung werden im Handlungsablauf von Jean Pauls erzählerischem Werk immer wieder thematisiert. Gerade darin nun könnte man einen Anknüpfungspunkt an aktuelle Bedürfnisse finden. Denn innerhalb einer Alltagswelt, in der die technischen Apparaturen ebenso wie das soziale Handeln auf Zeitgewinn aus sind, die Schnelligkeit der Prozesse ebenso wie damit ihre Unübersichtlichkeit immer größer werden und der einzelne sich zum hilflosen Annex der elektronischen Apparate degradiert findet, die er sich einbildet zu beherrschen und die doch die ihn beherrschenden Agenten seines Zeitmanagements sind – in einer derart unter Beschleunigungsdruck stehenden Welt wird auch das Bedürfnis nach Verlangsamung drängender.

Ein Roman unserer Tage hat es sich zum Thema gesetzt, er avancierte, wie man das jetzt nennt: zum Kultbuch – ich meine Sten Nadolnys *Entdeckung der Langsamkeit*. Der Blick von ihm zurück auf Jean Pauls Romane ist lehrreich und führt zu einem paradoxen Ergebnis. Der moderne Autor behandelt den Gegenstand am Beispiel einer historischen Figur, doch er entwickelt ihn geradlinig, konsequent, im geordneten Nacheinander, und eben diese Unangemessenheit macht seinen Erfolg beim modernen Leseublikum aus. Jean Paul aber, wir wissen es, praktiziert die Langsamkeit auch als Erzähler selber, verlangt also vom Leser, tatsächlich Ernst zu machen mit seinem Wunsch nach Verzögerung – aber dazu ist er nicht bereit, vielleicht noch nicht bereit. Machen wir uns das Problem an einer erzähltechnischen Besonderheit Jean Pauls abschließend noch einmal klar: an seiner Zitierkunst, die, oberflächlich gesehen, eine der größten Zugangsblockaden zu seinem Werk darstellt.

Der Weg, auf dem Jean Paul zum »mächtigsten Gleichnisschöpfer« wurde, den Lichtenberg so rühmt, führte über eine Fertigkeit von ehrwürdiger Tradition. Jeder Jean-Paul-Leser erinnert sich natürlich an die Entstehung der Wutzschen Bibliothek, die alle Titel, die die Meßkataloge verzeichneten, enthält, deren Bücher aber aus finanzieller Not vom Schulmeister selber zusammengeschrieben wurden. In der Karikatur erkennt man nicht nur ein spöttisches Selbstbild des Autors, der auch in seiner Jugend viel zu arm war, um sich selber Bücher leisten zu können, und daher schon die ihm von Pfarrer Vogel geliehenen Bücher exzerpierte, also Extrakte aus ihnen herstellte, die er in insgesamt achtzehn Exzerptbänden zwischen 1778 und 1781 sammelte. Auch später hat Jean Paul diese Methode des Umgangs mit Büchern nicht aufgegeben. Der letzte von insgesamt 110 Exzerptbänden stammt aus dem Jahre 1823; der Umfang wechselt zwischen 30 und 360 Seiten, so daß das ganze Kompendium wirklich so etwas wie die Abbriviatur einer reichhaltigen Bibliothek und selber eine schöne Büchersammlung ausmacht, die sich ihr Autor sogar durch ein Register erschlossen hat. Die Vermutung geht nicht fehl, daß diese Gewohnheit eine besondere Bedeutung haben muß, und wirklich führt sie in das Zentrum seiner Produktivität.

Einen wichtigen Hinweis darauf hat Jean Paul selber gegeben. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1795, überschrieben *Die Taschenbibliothek*, berichtete er von dem Pagentanzmeister Aubin, »der keine Zeit und kein Gedächtnis und doch so viele Kenntnisse hatte«⁴², weil er seine jeder freien Minute abgewonnene Lektüre in Exzerpten faßte und diese wiederum »in kleinere Hefte oder Register«⁴³ gleich einem »Faß auf Flaschen«⁴⁴ füllte. Leitmotiv der kleinen autobiographisch bedeutsamen Parabel ist nicht der Aspekt der selber geschriebenen Bibliothek, sondern das Gedächtnis: »Diese Exzerpten«, berichtet der fiktive Aubin seinem neugierigen Besucher, »zieh' ich wie Riechwasser überall aus der Tasche, auf der Straße, im Vorzimmer, auf dem Tanzboden, und erquicke mich mit einigen Lebenstropfen. Wäre mein Gedächtnis noch schwächer: so läs' ich sie noch öfter.«⁴⁵

Nimmt man die *Vorschule der Ästhetik* in die Hand, in der Jean Paul seine eigene Kunst- und Literaturtheorie zusammengefaßt hat, erhält man einen weiteren Fingerzeig. Dort wird im sechsten und siebten Paragraphen die Stufenfolge der poetischen Kräfte behandelt, in welcher die Einbildungskraft

⁴² *Die Taschenbibliothek*, II/3,772.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ II/3,771.

als »potenzierte hellfarbigere Erinnerung« der »Phantasie oder Bildungskraft«⁴⁶ zugrunde liegt: sie liefert die Bilder (»zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt«⁴⁷), die von der Phantasie als »Teile zu Ganzen«⁴⁸ verarbeitet werden. Mit anderen Worten: das Gedächtnis stellt das Material bereit, das die dichterische, verdichtende Phantasie »zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen[drängt]«⁴⁹, es ist das Schatzhaus, aus dem sich der Schriftsteller nach Bedarf bedient. »Warum haben wir so wenig Erfinder und so viele Gelehrte«, fragt Jean Paul in einem *Extrablatt* der *Unsichtbaren Loge*,

in deren Köpfen lauter *unbewegliche* Güter liegen und die Begriffe jeder Wissenschaft klubweise auseinandergesperrt in Kartausen wohnen, so daß, wenn der Mann über eine Wissenschaft schreibt, er sich auf nichts besinnt, was er in der andern weiß?⁵⁰

Potentiell bietet das Gedächtnis eine Vermittlungsmöglichkeit, die die Macht der Gegenwart suspendiert, das Vorgegebene überschreitet, indem es vergangene Schrecken und Hoffnungen, persönliche Begebenheiten und Wissensbestände in neue, auch zeitlich neue, und das heißt hier verzögerte Beziehungen setzt und damit die Gegenwart und Zukunft verändert. Diese phantasievollschöpferische Weise ist es, die Jean Paul gegen das pedantische Vielwissen um seiner selbst willen setzt, gegen das Denken in Sparten, das sich von äußeren Einflüssen abkapselt. »Wir sind bekanntlich jetzt aus den philosophischen Jahrhunderten heraus«,⁵¹ notierte er ganz erleichtert im schon erwähnten *Extrablatt*, und kein größeres Mißverständnis ist möglich, als ihn zum Inventarmeister und Archivar einer unfruchtbaren Bildung zu machen. Wenn »das Meer der Kunst [...] die Weltteile verbinden [muß]«,⁵² so liegt für den Dichter eben das Schwergewicht auf jenem verbindenden Medium, auf der Kombinierte Kunst, die das Getrennte in einen neuen, überraschenden Zusammenhang setzt. Wobei es nichts gibt, was nicht für eine solche Verflechtung tauglich wäre, ja im Gegenteil, jede Spezialisierung würde den Dichter um den Reichtum und die Fülle bringen, die erst die ästhetische Überzeugungskraft seines Werkes erzeugen.

⁴⁶ *Vorschule der Ästhetik*, I/5,47.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ I/5,49.

⁵⁰ *Unsichtbare Loge*, I/1,135.

⁵¹ I/1,129.

⁵² *Vorschule der Ästhetik*, I/5,205.

Jean Paul hat seine Exzerpte von vornherein für seine poetischen Zwecke angefertigt, und es bedeutet, ihren Charakter zu verkennen und die Reihenfolge zu verkehren, wenn man in der »Literarisierung des polyhistorischen Materials«⁵³ die zweideutige Leistung seiner Phantasie sieht. So kommt es, daß er unter dem Stichwort »Tiere« die Mondähnlichkeit der Stiere, die Platonische Seelenwanderung oder ägyptische Opfertiere notierte, unter dem Stichwort »Maschine« den magischen Umgang mit Statuen, alchemistische Schöpfungen des Homunkulus, die grotesken Porträtbüsten des Preßburger Bildhauers Messerschmidt von sich selber neben künstlichen Kanarienvögeln, Uhrwerk-Puppen und zeitgenössischen Androiden festhielt.⁵⁴ Das alles sind Informationen, für eine wissenschaftliche Nutzenanwendung mehr oder weniger unbrauchbar, für den poetischen Gebrauch aber dafür um so vielversprechender.

Was heißt das? Nichts anderes als das Gegenteil von allem, was etwa für einen wissenschaftlichen Zweck von diesen Gegenständen zu fordern wäre: zum Beispiel also nicht Eindeutigkeit, sondern Vieldeutigkeit, nicht Widerspruchsfreiheit, sondern Widerspruch, nicht Kohärenz, sondern Zusammenhanglosigkeit, nicht Fixiertheit, sondern Offenheit, nicht die kürzeste und schnellste, sondern die ornament- und figurenreichste Verbindung zwischen Anfang und Ende.

»Besinnt sich ein Autor« (so lesen wir in der *Vorschule der Ästhetik*, die eine *Vorschule* sein will, um keine pedantische Schule sein zu müssen) »z.B. bei Sommerflecken des Gesichts auf Herbst-, Lenz-, Winterflecken desselben: so offenbart er dadurch wenigstens ein freies Beschauen, welches sich nicht in den Gegenstand oder dessen Zeichen (Sommerflecken) eingekerkert verliert und vertieft.«⁵⁵

Freies Beschauen ist auch die Perspektive, unter der Jean Pauls Exzerpierung steht, sie löst den Gegenstand aus seinen überlieferten, auch wissenschaftlichen Zusammenhängen, aus den konventionellen Normen des Gebrauchs und setzt ihn derart frei für eine ganz anders geartete Kombinatorik, deren Prinzip der Zufall ist; ein Exempel aus der *Vorschule*:

Man denke z.B., daß in dieser Minute ein französischer Akademist etwas über die Ästhetik vorlieset und dabei Zuckerwasser trinkt – ich über die Ästhetik schreibe – zu gleicher Zeit vier Zuchthäusler in Nürnberg einen Selbstmörder (nach Heß) zu Grabe tragen – ein Pole den andern Bruder nennt (nach Schulz), wie sonst einander die Spanier – in Dessau ein Schauspiel angeht

⁵³ Wolfgang Proß, *Jean Pauls geschichtliche Stellung*. Tübingen 1975, S.168.

⁵⁴ Vgl. Götz Müller, *Jean Pauls Exzerpte*. Würzburg 1988, S.302-310 u. S.333-340.

⁵⁵ *Vorschule der Ästhetik*, I/5,200.

(weils Sonntag ist) – auf Botany-Bay gleichfalls, wo die Entree eine Hammelskeule ist – auf der Insel Sein ein Bezirk Landes bloß mit der Schürze vermessen wird (nach Fischer) und im Ritterschaftlichen ein junger Prediger Amt und Ehe antritt – -: wird hier jemand bei solchen auf der ganzen Erde zugleich vorkommenden Zufälligkeiten – und wie viele wären noch zu nennen! – das Wort Zufall gebrauchen, das er ausspräche für ein Paar im engern Raume?⁵⁶

Von einem höheren Standpunkt aus, fährt Jean Paul fort, sei das Wort Zufall sowieso nicht angebracht, gebe es doch einen Zusammenhang aller Dinge und Wesen vom Mückenfuß bis zur Sonne, von den kleinsten bis zu den größten.

Solche Erörterungen (ja übrigens nicht ganz fern von aktuellen Diskussionen) bieten dem Leser einen recht freizügigen Blick in die Werkstatt des Autors, der hier sein Verfahren beispielhaft belegt. Daher ist es im allgemeinen auch gar nicht nötig, alle Bestandteile einer witzigen Kombination unterschiedlicher, aus weit entfernten Gegenden geholter Realien oder Lese Früchte ihren Herkunftsbedeutungen nach genau zu verstehen, um doch sein Vergnügen an diesem rein ästhetischen Spiel zu haben, das der Autor mit den ihres ursprünglichen Gehalts entleerten Informationen treibt. Man muß freilich dazu fähig sein, »den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin«,⁵⁷ um dieses ästhetische Spiel selber als eine Befreiung von den gesellschaftlichen Denk- und Sprechgewohnheiten zu erfahren.

Die Schwierigkeit, heute Jean Paul zu lesen, liegt daher nicht etwa an seiner polyhistorischen Bildung an sich, die sowieso eine Chimäre ist, da ein solcher Anspruch schon im Zeitalter der Aufklärung die Möglichkeiten des einzelnen weit überschritt. Der gutgemeinte Ratschlag Robert Minders, das »Geheimrezept aller Literaturwissenschaft« auf Jean Paul anzuwenden, nämlich das »Darüberhinweglesenkönnen«, um derart »den Teufelskreis der wildgewordenen Lese Früchte hinter sich [zu] bringen«,⁵⁸ mag schon einmal angebracht sein, in toto stellt er aber gerade Jean Pauls Wirkungsabsicht auf den Kopf, nämlich Sprache aus ihrer üblichen Funktionalisierung zu befreien, den Sinn der Worte über den (wissenschaftlich) verordneten Umkreis von Festlegungen und Bedingungen hinaus wieder zu erweitern. Vielmehr setzt die Lektüre seiner Prosa die Fähigkeit voraus, aus dem Sprachprogramm der rasanten Instrumentalisierung, nach dem wir alle zu sprechen und schreiben gelernt haben, auszusteigen und sich einer Sprachwelt der Unsicherheit, der

⁵⁶ I/5,193f.

⁵⁷ I/5,194.

⁵⁸ Robert Minder, *Jean Paul oder die Verlassenheit des Genius*, in: ders., *Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*. Frankfurt a.M. 1987.

Nichtidentität und Umständlichkeit, des Widerspruchs und der ornamentalen Weitschweifigkeit zu überlassen. Wer die gegebene Welt der Gesellschaft mit ihren Institutionen der Zeitökonomie als das oberste Bezugssystem akzeptiert hat und von dieser Versicherung nicht lassen will, wird kaum jemals eine gute Beziehung zu diesem Dichter finden, dessen republikanische Gesinnung sich nicht bloß in seinen politischen Stellungnahmen und Schriften, sondern in seinem dichterischen Verfahren selber zeigt. Er nennt es den Witz, der »das Verhältnis der Ähnlichkeit, d.h. teilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt«, ⁵⁹ dennoch findet und die Dinge nach seiner willkürlichen Laune kombiniert:

wenn dieser Dithyrambus des Witzes, welcher freilich nicht in einigen kargen Funken eines geschlagenen toten Kiesels, sondern im schimmernden Fort- und Überströmen einer warmen Gewitterwolke besteht, den Menschen mehr mit Licht als mit Gestalten füllt: dann ist ihm durch die allgemeine Gleichheit und Freiheit der Weg zur dichterischen und zur philosophischen Freiheit und Erfindung aufgetan, und seine Findkunst (Heuristik) wird jetzo nur durch ein schöneres Ziel bestimmt. ⁶⁰

Um die Reichweite solcher Analogien zu ermessen, braucht man sich nur daran zu erinnern, daß Hobbes an der Demokratie die Abhängigkeit von Rede und Gegenrede besonders zuwider war. Tatsächlich hatte schon die griechische Demokratie mittels der Rhetorik Institutionen geschaffen, die einen vernünftigen Konsens ermöglichten und zwischen Signal und Handlung eine Reihe von aufhaltenden Vermittlungen einsetzten. Erst der zögernde, umwegverliebte Erzähler gewinnt Unabhängigkeit gegenüber seinem Stoff, der ihn zu beherrschen droht; rhetorische Übertragungen und metaphorische Funktionen treten an die Stelle des realistischen Abbildes, ersetzen es, und aus den Substitutionen besteht der Roman als artistisches Gefüge. Ihm entspricht in der Politik die Rhetorisierung der Praxis, das heißt die Entwicklung der Rede von der dekorativen Begleitung zum Medium der Handlung.

Doch zurück zum gegenwärtigen Hauptpunkt. Mit diesen Erläuterungen ist der Weg heller geworden, der von Jean Pauls Exzerptsammlungen mit einigen Umwegen, doch zielsicher ins Zentrum seiner künstlerischen Produktivität führt. Seine höchst raffinierte Technik der verfremdenden Kombination, der Montage des Nichtzusammengehörigen, des Echolotens in einer bodenlosen Welt benötigt die Fülle der Realien, und sie in einen ›Teufelskreis‹ zu bringen ist die erklärte literarische Absicht, kein künstlerischer Unfall.

⁵⁹ *Vorschule der Ästhetik*, I/5,171.

⁶⁰ I/5,202.

Auch in diesem Punkt mag sich übrigens jener ›Haus- und Winkelsinn‹, den sich Jean Paul selber attestierte, künstlerisch auf unerwartete Weise auszahlen. Er richtet sich mit aller Anstrengung gegen die Leerräume, durch welche die Gegenstände des Wissens getrennt sind, zieht sie ein und bringt damit die weit entfernten Objekte in eine Art häusliches, heimatliches Verhältnis. Doch das ist nur die eine Seite oder vielmehr erst der Anfang der Operation. Denn sogleich befreit die virtuose Verfügung über die getrennten, fernliegenden und mannigfachen Gegenstände vom Zwang der Häuslichkeit und verwandelt die Welt des Wissens in eine Sphäre, in der alles möglich ist, alles nach Wunsch geschieht. Die Exzerpte sind dabei nicht etwa als Auszug bestimmter Bücher, als deren gedankliches Extrakt von Bedeutung, sondern eigentlich die objektiven Korrelate einer Bibliothek, die nur in Jean Pauls Kopf existierte, wenn sie auch aus dem Stoff wirklicher Bücher fabriziert wurde. Denn was er der Notiz für wert hielt, folgt einer Ordnung, die nicht aus ihnen stammt, und verdankt sich einem System von Suchkategorien, die er sich selber geschaffen hat und dem jeweiligen Romanprojekt anpassen konnte. So ist die Kette, an der alle Lesefrüchte zum Stichwort Maschine hängen, zuletzt festgemacht am Fluchtpunkt Schein und Täuschung und verkörpert sich auf jeweils höchst unterschiedliche Weise im *Titan* oder im *Komet*, weil die künstlerischen Karten jedesmal anders gemischt sind. Ein Vergleich, den Jean Paul in einer Fußnote zur *Vorschule* selber gewählt hat:

Es wäre daher die Frage, ob nicht eine Sammlung von Aufsätzen nützte und gefiele, worin Ideen aus allen Wissenschaften ohne bestimmtes gerades Ziel – weder künstlerisches noch wissenschaftliches – sich nicht wie Gifte, sondern wie Karten mischten und folglich, ähnlich dem Lessingschen geistigen Würfeln, dem etwas eintrügen, der durch *Spiele* zu gewinnen wüßte; was aber die Sammlung anlangt, so hab’ ich sie und vermehre sie täglich, schon bloß deshalb, um den Kopf so frei zu machen, als das Herz sein soll.⁶¹

Da haben wir ihn wieder: den zentralen Beweggrund seines widerspenstigen, die Temporalstruktur unserer Erfahrung verändernden Erzählens. Die Herauslösung der Fragmente und Materialien aus ihrem Kontext macht sie zu Zufällen, die zwar nicht willkürlich neu zusammengefügt werden, aber auch im neuen Kontext ihre Fremdheit soweit bewahren, daß sie sich dem direkten Weg der Erzählung versperren. Sie zögern das Ende immer wieder hinaus oder vielmehr: sie korrespondieren durch ihre aufhaltende, blockierende Wirksamkeit mit dem fragmentarischen Ausgang, der den traditionellen Roman-Abschluß ersetzt. Das Verfahren ist aleatorisch und seit der Renais-

⁶¹ I/5,202f.

sance, seit der Lullischen Kunst und Kirchers *ars combinatoria* ein Merkmal manieristischer Kunst, deren Formgesetz nicht die geschlossene, tektonische Ordnung, sondern die offene, potentiell unendliche Reihe ist. Damit hängt die Gleichgültigkeit zusammen, mit der Jean Paul die Handlungskonstruktion betrachtete (das van-der-Kabelsche Testament, das in den *Flegeljahren* für die Erziehung des Helden oder vielmehr eines der beiden Helden: für Walt, strukturierende Bedeutung haben soll, tritt mehr und mehr in den Hintergrund und wird schließlich nur noch lustlos exekutiert, während die Geistesentwicklung des Erben keinerlei Änderung erfahren hat), auch der fragmentarische Charakter seiner Romane (und auf die ein oder andere Weise bleiben sie alle Fragmente) ist die Folge dieser unwillkürlichen und diskontinuierlichen Verknüpfung der Gegenstände. Er hat dabei noch die Bestandteile und Ergebnisse der völlig gegensätzlichen Denkart in eine *ars inveniendi* einbezogen, nämlich Fußnote und Vorrede, Parenthese und Paragraphen, Nachwort und Literaturangabe – alles Merkmale der wissenschaftlichen, auch schulgemäßen und akademischen Schreibweise, die sich in seinen Romanen bis zur Tollheit übertrieben oder deformiert wiederfinden und den Lektüreprozeß verlangsamen.

Selten zeigt sich die Sonderstellung Jean Pauls schon in seiner Zeit so klar wie an dieser Stelle. Aufbauend auf einer Methode rhetorisch-humanistischer Gelehrsamkeit, entwickelt er aus deren Inhalten die Bausteine der eigenen künstlerischen Produktion, die einerseits am Programm festhält (Aufklärer ist Jean Paul immer geblieben), ihm andererseits aber eine völlig neue ästhetische Deutung gibt. Erst Jean Paul hat die Hierarchie der Stoffe und Motive, der Argumente und Bilder beseitigt, indem er alle gleich behandelte, auf gleiche Weise zum Ausgangs- und Konstruktionsmaterial seiner Geschichten machte und somit das Kern-Ideal der Epoche, die Gleichheit, auch zum Kunstprinzip erhob.

Und doch bleibt es merkwürdig, daß alle diese von mir nur ein wenig beleuchteten modernen Züge seiner Prosa es nicht verhindert haben, daß Jean Paul als einziger der bedeutendsten Schriftsteller seiner Epoche derart an Geltung beim Lesepublikum verloren hat. Den Hauptgrund (und das ist deutlich geworden) sehe ich nicht etwa in einer Kommentierbedürftigkeit seines Werkes, sondern in der Denkweise, in der Wissensform, auch im Bildungsverständnis. Das widerspenstige, auf Verlangsamung setzende und es zugleich praktizierende Erzählen zielt auf Bewußtheit, auf Selbstreflexion und reflektiertes, das heißt die Funktionszusammenhänge, die Gründe und Ziele durchschauendes Handeln. Die Abnutzung dieses Bildungsgedankens ist ein langer Prozeß, er beginnt mit der Herrschaft der instrumentellen Vernunft,

die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts immer fester zu etablieren begonnen hat, und erreicht seinen Kulminationspunkt in unseren Tagen, da die Bildungsinstitutionen von allen Bildungsgütern entleert werden, die den unmittelbaren Weg von der Theorie zur Praxis behindern. Bildung wird damit zur Ausbildung von Fertigkeiten, die Modus und Zweck einer Handlung, nicht mehr ihre Ursachen und ihren Sinn betreffen. Die Meister im Gebrauch des Computers wissen über das, was sie da tun, am wenigsten Bescheid, das Wesen ihrer Tätigkeit ist in die reine Funktionale gerutscht. Natürlich widerspricht die Literatur insgesamt einer solchen Vernutzung des Menschen und seiner Fähigkeiten, schon das Lesen, das Anhören bringt den Adressaten in eine Warteposition, doch gibt es beträchtliche Unterschiede. Ich meine damit, daß auf der Skala, die vom Zweckmäßigen zum Unzweckmäßigen führt, Jean Paul eine extreme Position einnimmt, weil er sich besonders schwer in die Funktionszusammenhänge unserer schnellebigen Welt hineinzwingen läßt.

Gerade deshalb aber, um abschließend noch einmal die Anfangsüberlegung aufzunehmen – gerade deshalb gehörte Jean Paul in jeden Kanon, der nicht bloß dem Zeitgeist hinterherläuft, sondern sich auch als Repräsentant und Statthalter literarischer Normen und Werte versteht. Nur in dieser, ihm aus der Tradition seit der Antike zuwachsenden Bedeutung ist er legitim. Als Mittel und Maßstab produktiver Erinnerung darf er sich nicht bloß auf ausgetretenen Pfaden bewegen, sondern unabhängig von Quoten und Bestsellerlisten diejenigen Werke herausfordernd präsentieren, die der Nachreife voll sind. »Jean Paul war kein Schmeichler der Menge, kein Diener der Gewohnheit«,⁶² hören wir in Börnes berühmter Denkrede auf Jean Paul, und auch er pointiert die »enge[n], verwachsene[n] Pfade«,⁶³ über die er sein Publikum zu erreichen sucht. Börne hat auch das Ungleichzeitige seiner Wirkung gesehen:

Nicht allen hat er gelebt! Aber eine Zeit wird kommen, da wird er allen geboren, und alle werden ihn beweinen. Er aber steht geduldig an der Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme.⁶⁴

Kein Zweifel, wir sind am Beginn des 21. Jahrhunderts noch weiter hinter ihn zurückgefallen, kein Zweifel aber auch, daß an ihn anzuschließen für unser aller geistiges Überleben eine gute Versicherung bedeutet.

⁶² Ludwig Börne, *Kritische Schriften*, hrsg. von Emil Staiger. Zürich u. Stuttgart 1964, S.296.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S.295.