

Die Funktion des Absonderlichen in der Dichtung Jean Pauls

Autor(en): **Endres, Elisabeth**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **44 (1964-1965)**

Heft 9

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161648>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

denen das absichtlich rohe oder künstlich fabrizierte Material mit anspruchsvollen Bedeutungen verkoppelt wird. Das «conchetto» durchdringt und umklammert den scheinbar willkürlich herausgegriffenen Stoff wie die metallgetriebene Fassung eine schiefergraue Muschel festhält und ihre perlmutterne Innenseite als glänzenden Kelch darbietet, als wäre sie immer schon für ihre neue Funktion von der absichtslosen Natur geschaffen worden.

¹ J. v. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig 1908, S. 90.

² Sämtliche Literatur bei B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo*. Florenz 1954; und Legrand et Sluys, *Arcimboldo et les arcimbolques*. Aalter (Belgien) 1955.

³ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas), hg. von H. Ludwig. Wien 1882, Bd. I, S. 117, 125.

⁴ E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie* 2, edition suhrkamp, Frankfurt a. M. 1964, S. 141.

Die Funktion des Absonderlichen in der Dichtung Jean Pauls

ELISABETH ENDRES

In jenem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, in dem Schiller und Goethe die deutsche Klassik schufen, schrieb ein Dichter seine Hauptwerke, der als der große Nicht- und Antiklassiker der deutschen Sprachkunst schlechthin gelten kann: ich meine Johann Paul Friedrich Richter, der unter dem Verfassernamen seines ersten Romans als Jean Paul in die Literaturgeschichte einging. Wollte man mythifizieren, so könnte man es als listigen Ausgleich der sich entwickelnden Geschichte ansprechen, daß zur gleichen Zeit, als die Klassik ihre Natur zur höchsten Vollendung führte, ein Dichter seine Manier, die extremer Manierismus war, zu einer Höhe entwickelte, die nie mehr erreicht werden sollte. Als Goethe und Schiller die Objektivität als Kunstziel für sich anerkannten, folgte Jean Paul seiner gigantischen Subjektivität, die ihn außerhalb seiner Zeitentwicklung stellte.

Außerhalb der Zeitentwicklung — man verstehe dies recht. Es geht nicht etwa um eine bewußte historische Rückwendung. Jean Paul suchte für sich keine Rechtfertigung bei den barocken Spaniern oder elisabethanischen Engländern, er erforschte nicht die Kunst der Manieristen, um die Manier seiner

Dichtung zu entwickeln. Nein, seine literarhistorische Ungleichzeitigkeit nimmt einen andern Stil an: alles, was als Erbe der Aufklärung, des Pietismus und durch diesen hindurch als Erbe des Barock nicht in die Klassik eingehen konnte, fand einen letzten unmittelbaren Ausdruck in den Romanen und Erzählungen Jean Pauls.

Also alles Absonderliche, Abstruse, Seltsame, die Kuriositäten im Wesen und Schicksal der Menschen, alles Unnatürliche, wenn wir das Wort «Natur» im klassischen Sinn verstehen.

Dennoch wäre es falsch, hier von einer bewußten Gegenzeichnung zu sprechen. Wenn Jean Paul plante und konzipierte, fühlte er sich der Literatur seiner Zeit verpflichtet. Nehmen wir als Beispiel Jean Pauls berühmtesten Roman, den vollendetsten seiner hohen, idealischen Werke, den *Titan*. Die Intention des Dichters bezog sich auf einen Bildungsroman im Stile des damals gültigen Exempels, des *Agathon* von Wieland.

Die Entwicklung eines jungen Menschen sollte dargestellt werden: Albano, so heißt der zu bildende Held, ist umgeben von Erziehern, die Bildungselemente vorstellen: Dian, ein zarter Grieche, steht für die Schönheit, der wildglühende Schoppe für die Freiheit und eine absolute Ethik. Der Ritter Zesara, Albanos angeblicher Vater, verkörpert einseitige Realitätsbezogenheit. Drei Mädchen, die Albano liebt und die ihn lieben, sollten eine *éducation sentimentale* in These, Antithese und Synthese bilden: vom übermächtigen, zerstörerischen Gefühl (Liane) sollte der Weg über den Stolz und die Selbstbezogenheit (Linda) zu einer Vereinigung beider Elemente unter Vermeidung der Extreme führen (Idoine).

Überhaupt war den Extremen Kampf angesagt: alles titanisch Einseitige sollte untergehen, Albano als die schöne Mitte bleiben. Liane stirbt denn auch an verzehrender Schwindsucht, Linda wird entehrt. Roquairol, Lianes Bruder und des Helden Gegenpol, geht an der Genußsucht zugrunde; der Erzieher Schoppe zerbricht an einem Zuviel von Freiheit und Philosophie.

Gewiß wurden die Handlungselemente dieser Konzeption durchgeführt, doch wer den Roman ohne die Kenntnis der Tendenz liest, wird wenig davon bemerken. Um dies zu erklären, möchte ich kurz die Handlung rekapitulieren und den Leser um die Geduld bitten, die eine Beschäftigung mit Jean Paul nun einmal erfordert.

Hohenfließ ist ein kleines Duodez-Fürstentum in Deutschland. Durch einen Erbvertrag mit dem Nachbarfürstentum Haarhaar verbunden, ist sein Herrscherhaus stets sehr üblen Intrigen ausgesetzt. In Vorahnung böser Ereignisse kommt die Fürstin mit Zwillingen nieder. Sie behält von dem Paar nur das Mädchen; der Knabe wird dem Ritter Zesara und dessen Gattin anvertraut. Dieser zieht den Prinzen, der unser Held Albano ist, als seinen eigenen Sohn auf. Er gedenkt sich freilich den Lohn zu sichern. Albano soll die Tochter des Ritters dereinst heiraten. Für diesen Zweck werden die Kinder getrennt. Al-

bano wird im Hohenfließischen in einer Umgebung aufgezogen, die jedem Rousseauisten durch ihre Natürlichkeit Ehre macht. Die Tochter kommt nach Spanien.

Dem haarhaarischen Hof ist es gelungen, den ältesten Sohn des Fürsten, den Kronprinzen, physisch zu ruinieren, die Linie Hohenfließ wäre ohne die Existenz des verborgenen Prinzen zum Aussterben verurteilt. Doch ehe Albano in die große Welt eingeführt und seine wahre Abstammung enthüllt wird, bestellt ihn der Ritter Zesara auf die Insel Isola Bella. Hier spielt ihm ein Kahlkopf, der sich als Mönch ausgibt, in Wirklichkeit aber der Bruder des Ritters Zesara ist, eine Himmelserscheinung vor. Mit äußerstem technischen Raffinement wird eine Vision inszeniert: dem ahnungslosen Jüngling wird eine Krone und eine Geliebte verheißen — letztere ist die Gräfin Linda, die wirkliche Tochter des Ritters, die — um Albano nicht, wohl aber um den Leser zu verwirren — als des Ritters Mündel ausgegeben wird.

Doch Albano macht sich nichts aus der Vision. Wieder im Hohenfließischen angekommen, verliebt er sich in Liane, die Tochter des Ministers. Deren Bruder Roquairol ist zudem ohne Hoffnung auf Gegenliebe in die Gräfin Linda, die ihm von früher her bekannt ist, verliebt.

Doch Lianes Liebe wird von deren Eltern abgelehnt; ein Geistlicher weiht sie in das Geheimnis von Albanos wahrer Geburt ein. Nach unendlichen Seelenqualen stirbt sie an Schwindsucht. Albano, der von den wahren Zusammenhängen nichts ahnt, fühlt sich schuldig und erkrankt an einem schweren Nervenfieber. Um ihn zu retten, bereden seine Freunde eine zufällig anwesende haarhaarische Prinzessin, Idoine, die Lianens Doppelgängerin ist, dem Albano eine Vision vorzuspielen. Der Plan gelingt. Der genesene Jüngling fährt zu einer Bildungsreise nach Italien. Dort lernt er die Gräfin Linda kennen, beide finden sich in Liebe, doch Lindas Ehescheu verhindert eine endgültige Bindung. Beide reisen nach Hohenfließ zurück.

Lianes Bruder, Roquairol, will an Albano und Linda Rache nehmen. Der Zufall will, daß er die gleiche Stimme wie Albano hat und daß Linda nachblind ist. In einem nächtlichen Rendez-vous gibt sich Roquairol als Albano aus und entehrt Linda. Darauf begeht er in sehr eindrucksvoller Weise Selbstmord. Linda reist im Schmerz erstarrt ab.

Inzwischen sind alle männlichen Mitglieder des hohenfließischen Hauses verstorben. Das Haus Haarhaar droht zu triumphieren. Der Ritter Zesara spielt nun seine Karte — den verborgenen Prinzen — aus. Doch er ist es nicht, der dem Sohn die Standeserhöhung mitteilt. Dessen Lehrer Schoppe ist durch einen Kampf mit des Ritters Bruder wahnsinnig geworden. Er zerstört eine kunstvolle Maschinerie, die das Geheimnis von Albanos hoher Geburt verbirgt. Nicht der kluge Ritter, sondern der wahnsinnige Philosoph wird so zum king-maker Albanos. Doch ihn selbst ereilt das Schicksal: er begegnet dem ehemaligen Armenadvokaten Siebenkäs, der — wir wissen dies aus einem

früheren Roman Jean Pauls — sein Doppelgänger ist; er wähnt sich vervielfacht und stirbt am Entsetzen.

Verbittert über das Scheitern seines Eheplanes verläßt der Ritter Zesara das Fürstentum Hohenfließ; und in einer seltsamen Friedhofsstimmung vollzieht sich das Happyend: der junge Fürst Albano begegnet der haarhaarischen Prinzessin Idoine. — Die Hochzeit der beiden wird wohl auch das Nachbarfürstentum versöhnen.

Ich möchte betonen, daß diese ungefähre Wiedergabe die Handlung stark vereinfacht. Dennoch wirkt sie verwirrend genug, und der Leser, der verwöhnt von realistischen Romanen ihr wenig Sinn abgewinnen kann, wird an ihr auch keine ästhetische Reize entdecken. Und doch ist sie in einem anderen Sinn für Jean Paul sehr wichtig. Dies wird dadurch deutlich, daß ihr Motivkomplexe innewohnen, die in den hohen Romanen des Dichters stets wiederkehren.

Diese Motivkomplexe beziehen sich samt und sonders auf die absonderlichen Momente der Handlung. Nichts, was für einen Bildungsroman, für das Finden einer harmonischen Mitte typisch wäre, gehört dazu.

Das erste Motiv ist besonders aus dem Barockroman bekannt: die Nicht-Identität des Helden mit dem, wofür er sich hält. Albano ist ein Fürstenkind, und die Enthüllung seiner wahren Abstammung gibt der Handlung ihre Spannung. Das Verhalten einiger Menschen zu ihm wird durch das Wissen der wahren Zusammenhänge bestimmt. So wird der Geist Albanos in Verwirrung gebracht, seine Gefühle geraten in Extreme. In der konstanten Reizung durch ihm absonderlich erscheinende und wirklich absonderliche Ereignisse entwickelt er eine Empfindungskraft, die sich in großen Gefühls- und Sprachsinfonien kundtut. Diese breitangelegten Szenen machen den eigentlichen ästhetischen Reiz der Dichtung aus. Ihre Exaltation, die sich in Kunst verwandelt, wird durch das Absonderliche hervorgerufen.

Ein zweites Motiv bilden die zahlreichen Doppelgänger: nicht nur Liane und Idoine, nicht nur Schoppe und Siebenkäs sind Doppelgängerpaare, Albano und Roquairol haben die gleiche Stimme, darüber hinaus ist Albano das genaue Abbild seines Vaters, Linda gleicht genau ihrer Mutter (was zu einigen von mir ausgesparten Komplikationen der Handlung führt).

Dazu kommt, daß es in diesem Roman zauberische Spiegel gibt, die alte Gesichter jung, junge Gesichter alt erscheinen lassen, so daß Albano, der einmal seinen wirklichen Vater gesehen hat, in einem Spiegel sich als den Fürsten erblickt. — Durch dies Doppelgängermotiv werden Zeit und körperliche Sicherheit aufgehoben. Den Albano faßt ein Schauer, doch Schoppes Schicksal ist es, das Doppelgängermotiv zu Ende zu führen: der Mensch ist sich seines Ichs nicht mehr sicher, er kann sich plötzlich außerhalb seiner selbst begegnen; er erfährt sich als er = ein anderer. Auf unähnliche Weise, doch in ähnlicher Verfremdung erlebt Roquairol den Höhepunkt seines Lebens, die

Liebesvereinigung mit Linda, nicht als er selbst, sondern als ein anderer, als Albano.

Ein drittes Motiv ist das des manipulierten Schicksals. Albanos Leben wird vom Ritter Zesara gelenkt, ein Schwindler schenkt ihm Visionen; selbst seine Heilung hat er einem frommen Betrug zu verdanken. Wenn er, wie es sich für einen Jüngling des achtzehnten Jahrhunderts ziemt, dem Genusse der Natur hingibt, so ist selbst diese verändert, zur Empfindung hergerichtet. Elysium und Tartarus sind Werke eines barocken Gartenarchitekten. Und selbst wo dessen Fähigkeit endet, hört die Künstlichkeit nicht auf: Die Sonne ist Natur — doch für Albano wird ihre Natürlichkeit ins Künstliche gesteigert. Als er einen Sonnenaufgang auf der Isola Bella erleben soll, binden ihm seine Begleiter die Augen zu, sie führen ihn in der Dämmerung auf die Insel und nehmen im Moment des Sonnenaufgangs das Tuch ab. Weit über jedes gewöhnliche Entzücken wird so Albanos Empfindung hinausführen, da ihm ja die Nacht zum Tage wird.

Wer sich auf die poetischen Schönheiten des *Titan* beschränkt, wird das Gerüst, die seltsame Handlung und die ausgefallenen Ereignisse beiseiteschieben. Er wird sich an das Rezept Stefan Georges, der gerade den «poetischen» Jean Paul so hoch schätzte, halten und diese Dichtungen genießen, den Jean Paul der Handlung aber einen guten, doch ungelesenen Mann sein lassen.

Dennoch ist eine solche Beschränkung falsch und nicht angebracht; denn für sie wäre der ganze Aufwand, den Jean Paul mit der gleichen Exaktheit betreibt, mit der er auch die großen Gefühlsszenen strukturiert, nichts weiter als ein künstlerisches Versagen.

So ist es aber mitnichten. Den Handlungen der drei großen Romane Jean Pauls, der unvollendeten *Unsichtbaren Loge*, vor allem aber dem *Hesperus* und dem *Titan* wohnt eine Tendenz inne, die sich in zunehmendem Maße in den Geschehnissen der Handlung offenbart. Man kann hier von einem gedoppelten Archetyp sprechen. Einmal ist es die Sehnsucht nach Heimat, nach dem Komplex von all jenen Elementen, die als ursprünglich empfunden werden. Albano sehnt sich auf die Isola Bella zurück — hier hat er erste glückliche Kinderjahre verlebt. In der *Unsichtbaren Loge* tendieren die Erlebnisse des zarten Helden Gustav zum Wiederfinden eines früh verlorenen seraphischen Lehrers. Das Wiedersehen mit dem Lehrer der Kindertage ist dem Helden des *Hesperus*, Viktor, vergönnt.

Doch gerade in diesem zweiten großen Roman Jean Pauls spielt die andere Seite des Archetyps eine Rolle; der Traum ist alt: Goethe hat ihn als Knabe geträumt, Jean Paul nicht minder; doch dieser entwickelte daraus eine poetische Vorstellung. Das Kind, der Jüngling fühlt sich als ein verborgenes oder verloren gegangenes Fürstenkind (daher auch die Sehnsucht nach einer wahren, besseren Heimat, die sich mit Kindheitserinnerungen verbindet). Dies ist ein altes, ein grundlegendes Märchenmotiv: die plötzliche Erhöhung eines

Menschen, die Enthüllung eines verborgenen Standes. «Der Mensch ist höher als sein Ort», so sagt Jean Paul, und darum erwartet er den Moment, wo ihm der hohe Ort geschenkt wird.

Das Motiv der verborgenen fürstlichen Abstammung spielt nun in der Konzeption des *Hesperus* eine sehr seltsame Rolle. Hier sind fünf Prinzen versteckt; sie alle wachsen irgendwo ohne Ahnung ihres Standes auf. Am Schluß des Romans wird ihnen ihre Würde enthüllt; doch nur vier dieser Prinzen sind Gestalten des Buches, das fünfte Kind ist niemand anders als der Dichter Jean Paul selbst, der sich im letzten Kapitel in die Handlung hineinversetzt und das, was er berichtet, endlich miterlebt, zum Prinzen des von ihm erfundenen Fürstentums Flachsenfingen aufsteigt.

Doch Viktor, der eigentliche Held des *Hesperus*, gehört nicht zu den Gefürsteten. Ihm, der menschlich auf die Erhöhung am meisten Anspruch hat, bleibt sie vorenthalten; im Gegenteil: er, der sich zu Beginn der Handlung für das Kind des Lord Horion hält, erfährt, daß er in Wirklichkeit der Sohn eines Pfarrers ist; er wird also trotz glücklichen Ausgangs standesmäßig degradiert.

Jean Paul hat den Romanschluß des *Hesperus* stets als ungenügend empfunden. Die Zwiespältigkeit zwischen dem Motiv des verborgenen Fürstenkindes und dem Schicksal des Viktor wirkt störend. So ist denn auch im folgenden Roman, im *Titan*, das Ende harmonisch: der Held wird Fürst; dennoch will uns diese Harmonie auch nicht so recht zusagen.

Der Grund liegt in der Diskrepanz zwischen dem Märchenmotiv und der ganz und gar nicht märchenhaften Darstellung Jean Pauls: Das Hofleben sowohl in Flachsenfingen wie in Hohenfließ wird als der Inbegriff von Kleinstaaterei und Verworfenheit dargestellt: die Höflinge sind gemein und dumm, die Minister verbrecherisch. Die Hofdamen sind, abgesehen von der Heldin, die den Hofdienst innerlich haßt, moralisch verdorben. Und auch außerhalb seiner Romane geißelt Jean Paul mit mehr republikanischem Eifer als Weltkenntnis die Unsitten der Höfe. Wie soll sich in dieser Umgebung ein Märchenmotiv entwickeln?

Nur im Zwiespalt: im *Hesperus* wird durch die Standeserhebung des Dichters das Motiv ironisiert; der Held zieht sich in die Idylle zurück. Im *Titan* wird das Motiv durchgeführt und damit negiert; denn was kann es schon für einen Menschen wie den wunderbaren Albano bedeuten, Fürst von — Hohenfließ zu sein. In beiden Fällen steht der Mensch weiterhin höher als sein Ort; das Motiv, die dunkle Ahnung eines alten verlorenen Standes, das Recht auf einen bessern Stand führt über den Roman, die Erfüllung des Romans hinaus.

Natürlich hängt diese Spannung mit der politischen Einstellung Jean Pauls zusammen. Der Dichter hat sich mit den republikanischen Ideen seiner Zeit befaßt, teilweise mit ihnen identifiziert, und es ist sicher nicht nur die Suche nach einem effektvollen Motiv, was ihn veranlaßte, drei der hesperischen

Prinzen als überzeugte Republikaner auftreten zu lassen und dem vierten, dem Erbprinzen, die Seele eines Brutus zuzusprechen. Auch dem Dichter Jean Paul blieb die Enttäuschung durch die Auswirkungen der Französischen Revolution nicht erspart; er hat sogar über Charlotte Corday, die an dem Revolutionär Marat einen politischen Mord verübte, einen Aufsatz verfaßt; er hat später zahlreiche Schriften gegen Napoleon geschrieben. Mit Recht hat Hans Mayer in einem Aufsatz zu *Jean Pauls Nachruhm* (aus *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen 1963) auf diese oft übersehene Komponente in Jean Pauls Schaffen hingewiesen.

Doch auch Hans Mayer betont den innerlichen Charakter der Poesie Jean Pauls, die eine solche Oberflächeninterpretation an dieser Stelle verbieten würde. Die Nicht-Stimmigkeit der Romanschlüsse hat einen tieferen Grund. Die Diskrepanz, die Jean Paul zwischen dem höfischen Leben und der Standeserhöhung Albanos bestehen läßt, kann man allegorisch auf die Diskrepanz zwischen der Poesie und der Wirklichkeit, der Sehnsucht und der Erfüllung, wie sie in Jean Pauls Werk erscheint, beziehen.

Wohl ist im Menschen der Wunsch verankert, Prinz zu sein. Aber dieser Wunsch ist eine Sehnsucht, die weit über das Irdische hinausgeht. Das Irdische ist immer Hohenfließ oder Flachsenfingen. Und nicht nur Menschen bilden diese Länder. Auch die Dinge gehören dazu, alles Feste, Störende gehört dazu, das dem Wesen der Sehnsucht entgegengesetzt ist.

Und Jean Paul sieht die Aufgabe der Dichtung darin, aus dieser irdischen Not der Objekte, aus ihrer Unvollkommenheit einen Weg zu finden, der das poetische Gebilde zu einer Himmelfahrt des Geistes und des Gefühls macht. Dies freilich geschieht nicht in einer Flucht, sondern in einer Vernichtung der Welt oder in ihrer Transsubstantiation, ihrer Verwandlung in etwas anderes, Besseres.

Jean Paul verwandelt oder vernichtet die Welt nicht, indem er eine andere Art von Welt erfindet, denn gerade dies wäre wieder Weltlichkeit, es wäre vielleicht Haarhaar statt Hohenfließ. Es könnte auch weit mehr sein; doch nie so viel, daß die Sehnsucht nicht darüber hinauseilen würde.

So muß die Welt an sich selbst zugrunde gehen, oder sie muß in einen Zustand versetzt werden, in dem sich etwas anderes ahnen läßt! Beides nun geschieht (darum war dieser methodische Umweg für unsern Aufsatz notwendig) durch das Absonderliche, durch irgendetwas, das nicht in seiner, das heißt in der weltlichen Ordnung ist. Denn nur durch die hochgespielten Extreme, durch das Hinausdirigieren der Zustände an die Ränder ihrer Ordnung kann die Ordnung fragwürdig werden. Das Objekt wird exzentrisch, um sich als Objekt problematisch zu machen.

Wenden wir uns noch einmal dem Doppelgängermotiv zu: dies macht die erste Realität, die ursprüngliche Weltlichkeit, die der Mensch an sich erfährt, den Körper, fragwürdig. Das Mißtrauen gegenüber der leiblichen Existenz

und ihrer Verbindung mit der Seele durchzieht Jean Pauls ganzes Werk. Nur einmal wird daraus die tödliche Konsequenz gezogen, in der Darstellung von Schoppes Tod. Indem dieses sichtbare Unterpfand unserer geistigen Existenz fragwürdig ist, kann die Reaktion darauf nur Verzweiflung sein. Die Absonderlichkeit der Welt, das zufällige Aufeinanderstoßen zweier gleich aussehender Menschen führt zum tödlichen Schrecken, zum Tode.

Gewiß, dies ist ein extremes Beispiel für die Bedeutung des Extremen. Schoppe war, als er dem Doppelgänger Siebenkäs begegnete, bereits wahn-sinnig. Dennoch verrät sich auch in verwandten Szenen eine ähnliche Reaktion: eine dem Helden genau nachgebildete Wachspuppe steigert im *Hesperus* den Schmerz des Viktor zu einer großen Verzweiflungsszene.

In solchen Szenen vernichtet das Absonderliche die Wirklichkeit und reißt Tiefen der Angst und alte Schauer, die nicht von dieser Welt sind, auf. Daneben aber gibt es die beseligende Absonderlichkeit. Die Gärten in Hohenfließ sind absonderlich durch ihre unnatürliche Anlage; Jean Paul komponierte immer wieder Gegenden, die von keiner Natur erreicht werden: Täler, in denen sich Zitronenwälder mit Schneeealpen, der Sternenhimmel mit Blütenwiesen verbinden. Auch diese Landschaften vernichten die Weltlichkeit, nicht indem zugrunde gerichtet wird: keine Abgründe tun sich auf; doch indem durch eine Zusammenstellung aller Reizeffekte die irdische Schönheit in eine unirdische Vision transsubstantiiert wird.

Schauer und Wonne, Schmerz und Beglückung, sie alle finden ihre Auslösung durch absonderliche Momente. Sei es das Leiden an dieser Welt, sei es die Ahnung von bessern Zuständen, der Zweck bleibt gleich: im Zusammenhang mit Jean Paul, der die Sprache der Bibel so häufig säkularisiert, sei das Bild erlaubt: das Absonderliche wird zum Jüngsten Gericht über die nichtige Welt, es wird aber auch die Möglichkeit zur Himmelfahrt in eine bessere.

Ich habe mich bemüht, die Funktion des Absonderlichen dort zu erklären, wo es am wenigsten ins ästhetische Empfinden eindringt — in den hohen Romanen Jean Pauls, in jenen Werken, in denen die gesteigerten Gefühle zuerst auffallen und ansprechen und in denen mancher Leser sich verführt sieht, diese Motive kaum zur Kenntnis zu nehmen.

Doch diese drei hohen Romane nehmen nur einen geringen Raum in Jean Pauls Gesamtchaffen ein. *Die unsichtbare Loge* wurde 1792 veröffentlicht, der *Hesperus* 1795 und der *Titan* 1803 abgeschlossen. Zwischen den großen Romanen und in den zwei Jahrzehnten nach dem *Titan* schuf Jean Paul eine größere Anzahl von Romanen und Erzählungen, in denen die Empfindungen nicht stets zu großen Gefühlsarien werden, sondern sich in Empfindsamkeiten ausdrücken und in denen der Humor eine weitaus größere Rolle spielt.

Dieser, der größere Teil seines Schaffens ist keineswegs als bloßes Nebenprodukt abzutun. Dennoch mußte die bedeutsame Funktion des Absonderlichen im Werk Jean Pauls zuerst behandelt werden, ehe der Begriff Humor in

die Auseinandersetzung aufgenommen wird. Denn die Vorstellung von humoristischer Dichtung verbindet sich allzuleicht mit dem Bild einer sanft fröhlichen Selbstgenügsamkeit, mit dem Glück im Winkel und dem freundlichen Behagen an einer Welt, die von Käuzen bewohnt ist. Das Absonderliche wird dann das Thema für eine Spitzwegmalerei und das Schmunzeln des Herrn Biedermeier.

Wieweit Jean Pauls Vorstellung von solcher Harmlosigkeit entfernt ist, möge an einigen Beispielen dargestellt werden: an zwei Idyllen und ihren sanften Helden und an einem «Kauz».

Obwohl Jean Paul der Skizze nur den Untertitel «Eine Art Idylle» gegeben hat, wird *Das Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* als die Jean-Paul-Idylle par excellence angesehen. Und es weist auch viele idyllische Ingredienzien auf: ein sanftes Leben eines kleinen Schulmeisters, der in seinem bescheidenen Los ein Glück findet. Nicht daß er so beschränkt wäre wie sein Los. Doch er hat seine Vorliebe für eine etwas närrische Ordnung, er versteht mit großem Vergnügen das Kleine zu genießen. Die Liebe zu seiner Justel wird eine Miniaturausgabe der großen Jean-Paul-Lieben, die Freude seines Bräutigamstandes ist ein kleines, närrisches Stück der Sehnsucht, die einen Albano beseelen könnte. In all diesen Punkten stimmt die Idylle, stimmt die Verkürzung der Perspektiven.

Doch auch Wutz hat sein Absonderliches. Er ist zu arm, sich eine Bibliothek zusammenzukaufen und will doch seinen Anteil an der Welt; so läßt er sich die Kataloge der Buchmessen zusenden und geht daran, die angezeigten Bücher selber zu schreiben. Es gibt durch diesen Eifer wutzische «Räuber» und eine wutzische «Kritik der reinen Vernunft». Doch es gibt auch Mißverständnisse: ein angekündigter Aufsatz über Raum und Zeit handelt in Wutzens Bibliothek von nichts «als vom Schiffs-Raum und der Zeit, die man bei Weibern Menses nennt». Die durch Rezensionen kundgetane Unverständlichkeit der Poesie Klopstocks versucht das Schulmeisterlein dadurch zu erreichen, daß er unleserlich schreibt, damit er den Text auch gewiß nicht fasse.

Durch diesen launig, nicht psychologisierend behandelten Einfall aber löst sich Wutz aus jedem poetischen Realismus. Das Absonderliche bricht in die Idylle ein und hebt sie auf. Und in diesem Bereich, der nicht mehr zur Idylle gehört, wird gleichzeitig ein Moment lächerlich gemacht, das mit Wutz gar nichts zu tun hat. Die Arbeit des Schriftstellers, der für sich so hin schreibt, der nur aufnehmen kann, was in ihm schon enthalten ist, und mit den Objekten in keiner nähern Berührung steht als Wutz mit den Büchern, die er so fanatisch schreibt, daß er schließlich die gedruckten für eine verdorbene Ausgabe seiner Manuskripte hält.

Eine ähnliche Idylle mit Widerspruch gestaltet Jean Paul im *Leben Fibels, des Verfassers der bienrodischen Fibel*. Hier bildet das Element, das wir im *Wutz* als Riß empfunden haben, den Ausgangspunkt. Jean Pauls Laune interpretiert

die Schulfibel, die recht banale Verse zur Buchstabenerläuterung enthält, als das Werk eines Mannes mit Namen Fibel. Er geht daran, dessen Leben nachzuerzählen. Und damit setzt die Idylle ein. Fibel ist das Kind eines Vogelstellers; das Leben und der Tod des Vaters werden geschildert — Variationen über eine absolut unkünstliche Naturverbundenheit. Fibels Jugendliebe ist umgeben von Sanftmut und den kleinen Dingen, die eine kleine Sehnsucht beflügeln. Hier erfolgt der Sprung. Fibel wird ein Genie, Fibel schafft das große Buch: die Schulfibel. Er führt das Leben eines gefeierten Dichters, eine Gruppe von Mitarbeitern umgibt ihn, die das Leben des großen Mannes in allen Einzelheiten aufzeichnen. Während nun aber in der Geschichte von Wutz dieser Bruch verdeckt wird — Wutz ahnt nichts von dem Gegensatz zwischen seinem sanften Leben und seiner Büchermacherei —, schlägt das Leben Fibels nochmals um. Erst ging es aus der Idylle ins Absonderliche, in den kuriosen Einfall über; jetzt faßt den alten Fibel plötzlich tiefe Reue über sein vertanes Leben, er zieht sich von der Welt zurück, lebt als uralter Eremit, von drolligen Hunden umgeben und pietistische Lieder singend.

Das Absonderliche zerreißt also nicht nur die Idylle für unser, der Leser Empfinden; es verändert hier auch das Verhältnis des Menschen zu seiner Idylle. Der Bruch bleibt, die Befriedigung in Sanftmut ist nicht möglich.

Das Absonderliche steigert das einfache Leben zur Satire und es offenbart den Fiktionscharakter auch der menschlichen Existenzmöglichkeit, die als einzige für Jean Paul gegeben war. Denn vergessen wir nicht, daß Jean Paul in seinen späteren Lebensjahren die Art und Weise eines freundlich-kauzigen Sonderlings zu seinem eigenen Stil gemacht hat. Als solcher durchstreifte er die Umgebung seines Wohnorts Bayreuth. Und doch war er dies Wesen, als das er sich ausgab, in keinem Moment seines Lebens. Er wußte um die Gesuchtheit dieser Existenz, er wußte, daß das wirklich Absonderliche jeden Moment die idyllische Ruhe durchbrechen konnte. Und er wußte, daß es dann, wenn sich keine Verwandlung in die Himmelfahrt mehr ergab, lähmend und tödlich wirkte. Sein letzter Roman *Der Komet* (1820—1822) macht dies Motiv absonderlich, das den frühen großen Romanen ihre Tiefe gab; die Handlung ist Satire: ein verrückter Apotheker, der sich (mit Recht) für ein Fürstenkind hält, geht daran, seinen Vater zu suchen. Doch alles, was er dabei erlebt, dient nur einer grotesken Desillusion.

Bot so die Idylle keine Möglichkeit des Haltes, wie viel weniger die Welt der Käuze, die so durchaus weltlich sind, daß sie jeder Verbindung mit einer Ahnung des Besseren ledig an der Objektwelt erstarren. Sie treten von Anfang an in den Romanen Jean Pauls auf — zuerst als Kontrastfiguren: so Dr. SpheX im *Titan*, der Arzt, der sich an einen Menschen hält, weil er auf dessen zukünftigen interessanten «Kadaver» spekuliert. So im humoristischen Anhang zu einer größeren Geschichte der Rektor Fälbel, der mit seinen Schulkindern eine nutzlose Wanderung zur Erforschung des Fichtelbergs unternimmt. Kein

sanftes Gefühl erhebt ihn auf die Höhen zumindest eines Wutz. Nein, er bleibt in der gefühllosen Härte und Bosheit seiner Landvermessungen, deren Langeweile er dadurch auflockert, daß er sich eine Hinrichtung anschaut.

Dennoch ist wohl der vollkommenste Kauz diesen Stils der Dr. Katzenberger aus *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809). Für ihn spielt das Absonderliche eine sehr vordergründige Rolle; es ist nicht mehr Schicksal oder Einbruch in ein Schicksal, sondern es ist völlig Objekt. Dr. Katzenbergers medizinisch-wissenschaftliches Interesse richtet sich ausschließlich auf Mißgeburten. Er schreibt über Mißgeburten, er sammelt sie wie alles Abartige, Unnatürliche, er verteidigt sie gegen jene, die Harmonie in der Natur suchen. Eines siamesischen Doppelhasen zuliebe wird Katzenberger zum Dieb.

Entsprechend dieser Objektfixierung ist auch Katzenbergers Unterhaltung: sein Lieblingsthema ist der Ekel; wie und wodurch er erregt wird, welche Formen er annimmt.

Sein Charakter stellt noch eine Steigerung des Fälbelschen dar: auch er erfreut sich an Hinrichtungen; nur äußerliche Rücksicht sowie das Verlangen seines Dichters nach einem glücklichen Ende hindern ihn daran, in das Leben seiner Tochter (die zu seinem Leidwesen nicht als Mißgeburt das Licht der Welt erblickte) einzugreifen. Dafür tritt er in der grausamsten Szene auf, die Jean Paul geschrieben hat: es ist der Kampf zwischen Dr. Katzenberger und einem Dr. Strykius, der den Zorn Katzenbergers durch einige anonyme negative Kritiken auf sich gelenkt hat. Dieser erzwingt durch psychische und auch körperliche Quälerei einen Widerruf der Rezensionen.

Dieser bösertige Charakter hängt durchaus mit Katzenbergers Vorliebe für das Absonderliche zusammen. In ihm ist der äußerste Gegensatz zu Jean Pauls eigener Einstellung erreicht. Das Absonderliche, das die Welt ins Wertlose, bestenfalls funktionell Verwendbare verwandelt, wird für Katzenberger zum Wert der Welt schlechthin. Die Mißgeburt erhält den Rang des Organischen, der Ekel tritt an die Stelle von Wonne und Schauder, und selbst dieser wird, soweit er als Empfindung noch einen Wert hätte, von Katzenberger bekämpft. Die Entartung ist zum Objekt geworden, die Widernatur zum Gesetz.

Endet hier die Linie, die bei Albano begann? Gewiß ist Katzenberger der absolute Gegensatz zu dessen Empfindung, wie er auch der absolute Gegensatz zu dessen Reinheit und Moralität darstellt. Doch auch hier hält die Darstellungsweise Jean Pauls der Entartung stand: durch den Humor, durch das absolute Nichternst-Nehmen dieser Kreaturen gelingt für den Geist noch einmal die Himmelfahrt, freilich für den Geist des Humors, von dem Jean Paul sagt, er fliege in den Himmel auf, aber wie der sagenhafte Vogel Merops mit dem Schwanz voran.