

Poetik des Erhabenen – Jean Pauls sublime Bildwelten

Dissertation

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von

Samuel Wohlgemuth

von

Basel-Stadt

Basel, im Juli 2011

Buchbinderei Bommer GmbH

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Ralf Simon (Universität Basel) und Prof. Dr. Maximilian Bergengruen (Université de Genève).

Basel, den 10. März 2011

Die Dekanin

Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal

Poetik des Erhabenen

Jean Pauls sublime Bildwelten

Samuel Wohlgemuth

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist am Deutschen Seminar der Universität Basel entstanden und wurde im Jahr 2011 von der Philosophisch-Historischen Fakultät als Dissertation angenommen. Für die Veröffentlichung ist sie leicht überarbeitet worden.

Mein Dank gilt vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Ralf Simon, ohne dessen fachkundige Betreuung diese Studie nicht hätte entstehen können. Ebenso danken möchte ich Prof. Dr. Maximilian Bergengruen und Prof. Dr. Wolfgang Pross für ihre wertvollen Anregungen. In fachlicher und freundschaftlicher Hinsicht unterstützt haben mich ausserdem Thomas Stingelin, Regine Bungartz und Claude Ziltener.

Von Herzen danke ich schliesslich meinen Eltern, welche dieses Promotionsstudium finanziell ermöglichten, meinen beiden Schwestern, sowie meiner Familie: Margit und Aurelia Maier.

Basel, im Sommer 2011

Samuel Wohlgemuth

Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG	8
ZUR FORSCHUNGSLAGE	9
ABSICHT UND ERKENNTNISINTERESSE DER ARBEIT	11
ÜBER DEN BEGRIFF DES ERHABENEN	13
BILD-TRANSFORMATIONEN	19
KAPITEL 1: ANTHROPOLOGIE UND METAPHYSIK	23
1.1 DIE FRAGE NACH DEM MENSCHEN	23
1.2 PSYCHOPHYSIKALISCHER MECHANISMUS	27
1.3 FREMDE SEELE IM LEIB DER HOHEN MENSCHEN	32
1.3.1 INSZENIERTE ERHABENHEIT (ZUM ANFANG VON <i>DIE UNSICHTBARE LOGE</i>)	35
1.4 DARSTELLUNG DER NATUR	39
1.5 DIE HOHE KUNST DER LIEBESCODIERUNG (POETIK DER GEFÜHLE)	45
1.5.1 DIE PROBLEMATIK ROMANTISCHER LIEBE	49
1.5.2 KOMMUNIKATIONSLOSIGKEIT ALS LIEBESIDEAL	51
KAPITEL 2: KOSMOLOGISCHE VISIONEN	56
2.1 SPEKULATIONEN ÜBER DEN BAU DES WELTGEBÄUDES	56
2.2 UNTERGANGSPHANTASIEN IM WELTALL	62
2.2.1 ATTRAKTIVITÄT DER SCHRECKBILDER	65
2.3 GEBURT DES ERHABENEN AUS DEM GEISTE DER PHANTASIE	68
2.3.1 IM INNENRAUM DER EINBILDUNGSKRAFT	74
2.3.2 EXKURS ÜBER BILDLICHES SPRECHEN (METAPHER)	78
2.4 IMAGINATIVE AUSSCHWEIFUNGEN	80
2.5 NEUE GOTTESSEMANTIK	86
2.5.1 LITERATUR ALS QUASI-RELIGIÖSES KOMPENSAT?	88
2.6 TRIUMPH DES GEISTES ÜBER DIE MATERIE (IDEALISMUS)	93
KAPITEL 3: IM REICH DES UNENDLICHEN	100
3.1 DER METAPHYSISCHE HIMMEL	100
3.1.1 RISSE IM WELTGEBÄUDE	104
3.2 AUSBLICK AUF KANTS THEORIE DES ERHABENEN	108
3.3 TRANSIT ZWISCHEN HOFFEN UND BANGEN	112
3.3.1 UNLIMITIERTE SEMIOSE	115
3.3.2 LÄUTERUNGSPROZESS	118
3.3.3 AUFSCHUB, AUFERSTEHUNG UND WIEDERHOLUNG	121
3.4 MORALISCHE IMPLIKATIONEN DES ERHABENEN	124
KAPITEL 4: GRENZERFAHRUNGEN IM TITAN	130
4.1 ALBANOS HÖHENRAUSCH AUF ISOLA BELLA	130
4.1.1 VOR DER NATURKULISSE (STARRES BILDOBJEKT)	132
4.1.2 ZWISCHEN OBERFLÄCHE UND TIEFE (ANIMATION)	135
4.1.3 REKONSTRUIERTE VERGANGENHEIT (SIMULATION)	137
4.1.4 DIE INNEREN BLICKFELDER (IMMERSION)	141

4.1.5 NATURFRÖMMIGKEIT	146
4.2 KONVERGENZ ZWISCHEN SCHÖNEM UND ERHABENEM	148
4.2.1 ERHABENHEITSDISKURS IN DER ARCHITEKTUR	154
4.2.2 ALBANOS SEHNSUCHT NACH HÖHE	156
4.3 WILLKÜRLICHE ICHSUCHT ODER DIE KUNST DER VERSTELLUNG (ROQUAIROL)	162
KAPITEL 5: NEGATIONEN DES ERHABENEN IN DER IDYLLE	168
5.1 GESCHLOSSENE MINIATURWELT	168
5.1.1 PARADOXIEABSCHIRMUNG	170
5.1.2 ELYSÄISCHER AUSNAHMEZUSTAND	173
5.2 GESCHICHTE EINER GEGLÜCKTEN VERSETZUNG	177
5.2.1 DAS WINTERHALBJAHR	178
5.2.2 DAS SOMMERHALBJAHR	181
KAPITEL 6: INVERTIERTE ERHABENHEIT IM HUMORISTISCHEN ROMAN	184
6.1 VERKEHRTE WELT	184
6.1.1 IN DER SCHWEBE...	188
6.2 SCHOPPES SPIEGELKABINETT	191
6.3 LUFTSCHIFFER ZWISCHEN LEEREM HIMMEL UND GEFÄHRLICHER ERDNÄHE	195
6.3.1 KOMPLIZENSCHAFT MIT DEM BÖSEN	196
6.3.2 AUFLÖSUNG DER ALTEN GEWISSEITEN	198
6.3.3 KRIEGSGRÄUEL UND SONNENUNTERGÄNGE	200
6.3.4 DIE LANDSCHAFT ALS PANOPTISCHE LANDKARTE	203
6.3.5 MORALISCHE UNSCHÄRFEN UND DÄMONEN	206
6.3.6 PARADOXE SELBSTVERWIRKLICHUNG IM MEDIUM DER SELBSTVERNICHTUNG	211
KAPITEL 7: ORIENTIERUNGSLOSE IRRLICHTER	216
7.1 VIVE LA BAGATELLE	216
7.1.1 EROSIONEN DES ERHABENEN	218
7.2 (N)IKONOMANIE	221
7.2.1 DIE NIKOLAUS SHOW	225
7.2.2 AUTOKRATIE ARTIFIZIELLER SCHÖPFUNG	228
7.2.3 EINBRUCH DES REALEN IN FORM EINER PARANOIDEN VERBLENDUNG (KAIN)	232
EPILOG	236
SIGLEN	240
LITERATURVERZEICHNIS	241
PRIMÄRLITERATUR	241
SEKUNDÄRLITERATUR	243

So scheinen die hohen Berge zu rauchen; aber der Schein kommt von den Wolken, welche sich von unten an sie ziehen und legen. – Nur die Tiefe nebelt, nicht der Berg.

Jean Paul

Einführung

Jean Pauls Werk steht im Zeichen der von der Aufklärung initiierten erkenntnistheoretischen Umgestaltung des metaphysischen Weltbildes in eine neue Ordnung, die ohne göttlichen Sinn auskommt. Für die Erschütterungen, die sich aufgrund dieser Modifikation der philosophischen Modelle am Ende des 18. Jahrhunderts im gesellschaftlichen Gefüge ergeben und die bis ins Innerste der Subjekte vordringen, hatte Jean Paul ein seismographisches Gespür. Wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller beobachtete, reflektierte und kommentierte er die Spannungen, Risse, Brüche und Verschiebungen in den Grundfesten dieser Epoche. Jean Paul reagierte auf die Krise der epistemischen Prämissen in einer Art und Weise, die jede herkömmliche Form sprengte. Seine unzähligen Texteschübe, Fortsetzungen, Extraseiten und Extrablätter, Abschweifungen, Vor- und Nachreden, die arabeske Überfülle von witzigen Einfällen oder die endlosen Umwege im Labyrinth seiner Ideen machen es dem Leser schwer, sich in diesem unübersichtlichen Werk zu orientieren. Doch wer die elementaren Codes der Gesellschaft und deren Problemfelder um 1800 verstehen will, kommt um diesen Schriftsteller nicht herum. Denn bei genauerem Hinschauen erweisen sich seine Romane nicht nur als empfindsam-tränentiefende und humoristisch-verschrobene oder idyllisch-versponnene Kunstwerke, sondern auch als unerschöpfliche Fundgruben für philosophische Theorien, theologische Überlegungen, anthropologische Untersuchungen, medizinische Erkenntnisse oder für astronomische Entdeckungen, die sich in der Zeit zwischen Aufklärung und Romantik angesammelt haben. Seine Romane widerspiegeln die bewussten und unbewussten Fundamente der damaligen Wissenskultur.¹

Nach langen Jahren der Erfolglosigkeit als Verfasser satirischer Schriften, drückender Armut und schweren Schicksalsschlägen wurde Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) quasi

¹ Jean Paul hat beinahe alles gelesen und exzerpiert, was ihm in die Hände gekommen ist: philosophische, naturwissenschaftliche, theologische Texte und vor allem Literatur aus aller Welt. Er verschlang alles Wissen der Zeit, dessen er habhaft werden konnte. Vgl. dazu Götz Müller: Jean Pauls Exzerpte. Würzburg 1988.

über Nacht ein *shooting star* am literarischen Himmel Deutschlands. Eine Zeit lang verkauften sich seine Bücher sogar besser als diejenigen von Goethe oder Schiller. Vor allem die gebildeten Frauen des aufsteigenden Bürgertums schätzten die feine Art des eigensinnigen Dichters, der weder klassische Dramen noch Gedichte verfasste, sondern lediglich Romane in einer subjektiv fabulierenden Prosa schrieb. Der grosse Ruhm des Dichters war allerdings nur von kurzer Dauer. Schon der *Titan* (1803) brachte nicht mehr den erhofften Erfolg und der letzte Roman *Komet* (1823) fand kaum mehr literarische Beachtung, so dass Jean Paul bereits zu Lebzeiten wieder in der resonanzlosen Versenkung verschwand. Eine Entwicklung, die ihm selbst äusserst missfiel, denn das Verschwinden aus dem kollektiven Gedächtnis war ihm ein Gräuel. Jean Paul betrieb das Schreiben daher stets als eine Art Überlebenspraxis, sowohl im materiellen als auch ideellen Sinn. Um dem unvermeidlichen Schicksal der Endlichkeit zu entkommen, vertraute er ganz auf die Macht der Einbildungskraft. Mit jedem geschriebenen Satz verwob er das flüchtige (imaginierte) Leben zu semiotischen Netzen, um „mit derselben Entschlossenheit, poetisch der Zeit ein Schnippchen zu schlagen, nur anders, nur wieder neu ausphantasiert, damit des Schreibens kein Ende sei.“² Auf diese Weise arbeitete der Dichter akribisch an seiner papierenen Unsterblichkeit; ein durchaus ernst gemeintes Unterfangen, das als säkularisiertes Theologumenon der Ewigkeit gedeutet werden kann: Wenn das ewige Leben schon nicht mehr in einem metaphysischen Sinn zu haben war, sollte doch wenigstens der kodifizierte Geist in einem grabsteinartigen Behälter zwischen zwei Buchdeckeln eingeschlossen lebendig bleiben: „Aber zu was Ende diese Vielschreiberei? welche Frage! als wenn man sich nicht mit aufgethürmten Büchern den Thron des Ruhms erbauen müste!“ (JP II/1,389)

Zur Forschungslage³

Im Anschluss an Wolfgang Pross' Dissertation *Jean Pauls geschichtliche Stellung* (1975), die den Dichter in das wissenschaftliche Diskursfeld der Zeit einbindet, und Hans-Jürgen Schings Studie zum *Anthropologischen Roman* (1980) lässt sich innerhalb der Jean Paul-Forschung der 80er und 90er Jahren eine anthropologische Wende feststellen. Spätestens seit diesen Arbeiten gilt Jean Paul nicht mehr als verschrobener Humorist oder weltflüchtiger

² Helmut Pfotenhauer: Das Leben schreiben – Das Schreiben leben. In: JbJPG 35/36 (2000/2001), S. 46-58, hier S. 49.

³ Im Folgenden wird lediglich eine exemplarische Darstellung der Forschungsliteratur der letzten vier Jahrzehnte angestrebt, die nicht auf Vollständigkeit abzielt.

Metaphysiker. Stattdessen wurde der Dichter im Zuge dieser neueren Forschungsrichtung als ein masslos exzerprierender Schriftsteller wahrgenommen, dessen literarische Werke beinahe sämtliche Wissenskonfigurationen des 18. Jahrhunderts widerspiegeln. Jean Pauls Romane dokumentieren und analysieren den anthropologischen Diskurs der Zeit, indem sie die Commercium-Debatte auf das literarische Feld übertragen. Sie fragen nach dem Wesen des Menschen, seiner Stellung in der Welt und im Kosmos, sowie der Wechselwirkung von Leib und Seele. Seither wurden sie in der Forschung immer wieder als „ausgezeichnete[s] Exerzierfeld und Medium der neuen Anthropologie“⁴ untersucht. Im Gefolge dieser anthropologischen Wende sind vor allem die erkenntnisreichen Arbeiten von Götz Müller: *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie* (1983), Maximilian Rankl: *Jean Paul und die Naturwissenschaft* (1987) und Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper* (2003)⁵ zu nennen, die sich allesamt im Spannungsfeld zwischen Naturwissenschaft, Ästhetik und Literatur positionieren. An diese mittlerweile sehr gut erforschte und fest etablierte Tradition schliesst die vorliegende Studie nur teilweise an. Zwar beschäftigt auch sie sich im ersten Kapitel mit Anthropologie, aber nur um dieses Feld anschliessend mit der Kosmologie zu verbinden. Der literaturwissenschaftliche Fokus wechselt auf die Ebene der poetischen Bildlichkeit, wo er zwischen der naturphilosophischen und der kosmologischen Perspektive oszilliert.

An dieser Stelle ist zu präzisieren: Jean Pauls Romane werden in dieser Arbeit nicht beliebig auf Bilder analysiert; vielmehr interessiert sich der Verfasser explizit für das Erhabene in den Texten. Untersucht werden erhabene Szenen, in welchen sich die Romanfiguren von den irdischen Phänomenen lösen und ihren Geist auf die existentiell-metaphysischen Vorgänge und Zusammenhänge richten. Insofern erweist sich das Erhabene nicht nur als eine ästhetische, sondern auch als eine weltanschauliche Kategorie, in welcher die verschiedenen (im weitesten Sinn religiösen) Vorstellungen über Leben und Tod zum Ausdruck kommen. Im Zentrum dieser Arbeit stehen also die poetologischen Implikationen, die sich aus den

⁴ Hans-Jürgen Schings: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Die Neubestimmung des Menschen. Hg. v. Bernhard Fabian u.a. München 1980 (= Studien zum 18. Jahrhundert 2/3), S. 247-275, hier S. 267. Allerdings sind in diesem Zeitraum weiterhin wichtige Arbeiten erschienen, die nicht direkt mit dem anthropologischen Paradigma zusammenhängen. Zu nennen sind vor allem Kurt Wölfel: *Jean Paul-Studien* (1989), Waltraud Wiethölter: *Witzige Illuminationen* (1979), Jochen Golz: *Welt und Gegen-Welt* (1996) und Ulrike Hagel: *Elliptische Zeiträume des Erzählens* (2003)

⁵ Bergengruen hat in seiner Dissertation *Schöne Seelen, groteske Körper* (2003) gezeigt, wie bei Jean Paul anthropologischer und ästhetischer Diskurs ständig ineinander greifen. Seine Studie beleuchtet die komplexen Wechselwirkungen zwischen Körper und Seele.

erhabenen Bildwelten im Spannungsfeld zwischen Anthropologie und Kosmologie, Physik und Metaphysik, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ergeben. Anhand ausgewählter Textpassagen sollen die bildtheoretischen Konfigurationen beschrieben werden.

In der Forschung fehlt bis dato eine Monografie, welche das Thema ›Erhabenheit bei Jean Paul‹ systematisch erarbeitet. Es gibt nur einen einzigen Aufsatz aus den 1960er Jahren von Heinz Nicolai, der sich explizit mit dem Erhabenen in Jean Pauls Dichtung auseinandersetzt.⁶ Diese Lücke soll mit der vorliegenden Studie, welche sich gleichzeitig als ästhetische Bildanalyse und literaturwissenschaftliche Interpretation versteht, geschlossen werden. Sie interessiert sich für die Möglichkeitsbedingungen, unter denen erhabene Bilder entstehen und orientiert sich vorwiegend an jüngeren Arbeiten, welche ebenso Wert auf Bildlichkeit oder Metaphorologie bei Jean Paul legen. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang Monika Schmitz-Emans Studie *Schnupftuchsknoten oder Sternbild* (1986), welche die Ansätze zu einer Theorie der Sprache bei Jean Paul erforscht, sowie ihre spätere Untersuchung *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare* (1999), die sich mit verschiedenen literarischen Texten zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert beschäftigt. Desweiteren relevant für diese Arbeit sind Hans Esselborn: *Das Universum der Bilder* (1989), dessen Studie sich auf die naturwissenschaftlichen Aspekte beschränkt, sowie Eckart Goebel: *Am Ufer der zweiten Welt* (1999).⁷ Einen wichtigen und inspirierenden Impuls gab schliesslich der Aufsatz von Ralf Simon: *Bildpolitiken der Erhabenheit* (2007).⁸

Absicht und Erkenntnisinteresse der Arbeit

In der vorliegenden Dissertation wird die These vertreten, dass Erhabenheitsphänomene in Jean Pauls Romanen eine zentrale Rolle spielen. Seine erzählende Dichtung experimentiert zwischen Texten und Bildern, indem sie laufend neue Text-Bild-Ensembles hervorbringt, die einen imaginären Raum zwischen Diesseits und Jenseits erschliessen. Die These lautet, dass

⁶ Vgl. Heinz Nicolai: Idee und Gestaltung des Erhabenen bei Jean Paul. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge, Bd. IV (1965), S. 148-160. Ein noch früherer Aufsatz, der zwar nicht explizit auf Jean Paul, jedoch auf die Literatur des 18. Jahrhunderts eingeht, stammt von Karl Viëtor: Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur [zuerst 1937]. In: Ders.: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern 1952, S. 234-266 und S. 346-357.

⁷ Goebels Studie *Am Ufer der zweiten Welt* untersucht die empfindsamen Landschaften in den Texten Jean Pauls. Sie kann insofern als Vorläuferin dieser Arbeit betrachtet werden, als beide Untersuchungen den Interessenfokus auf die imaginierten Übergänge zwischen Diesseits in Jenseits richten.

⁸ Simon wendet das Erhabene auf Herder, Jean Paul, Kleist und Hölderlin an, um die unterschiedlichen Semantiken dieses bildtheoretischen Konzepts um 1800 zu beleuchten.

dieser virtuelle Raum das Erhabene als eine bildhaft verdichtete, aber zugleich widersprüchliche Anordnung konstituiert. Er formt das Erhabene zu einem phantasmagorischen Knotenpunkt, der die Endlichkeit des Lebens mit der Idee seelischer Unsterblichkeit verknüpft. Mit seiner affirmativen Bezugnahme auf das Erhabene eröffnet Jean Paul einen Weg aus dem Irdischen in die Transzendenz. Oder er führt seine literarischen Akteure mit Hilfe dieser ästhetischen Kategorie in schwindelerregende Höhen, wo sie die dunkle Seite des Weltalls erblicken. In beiden Fällen wird die Begegnung mit dem Erhabenen für die Romanfiguren zu einer gleichzeitig herausfordernden und bedrohlichen Reise in unbekannte (Seelen)Regionen. Enthusiastische Aussichten in die Ewigkeit und der schreckliche Anblick eines gottlosen Universums markieren die beiden Seiten ein und derselben Thematik. Das Erhabene weckt daher immer gemischte Empfindungen, es schürt Hoffnungen und freudige Erwartungen, aber es evoziert auch einen verstörenden Moment des Ergriffenseins, eine Art Entsicherung oder Ohnmacht. Entsprechend vielfältig sind die Wirkungen und Folgen solcher Begegnungen: Das Erhabene kann einen Menschen aus seiner alltäglichen Ordnung herausreißen und ihm den Boden unter den Füßen wegziehen. Und das Erhabene kann dieselbe Person seelisch heben, indem es sie mit lustvollem Ergötzen in den Schoß Gottes zurückführt.

Der Entschluss, Jean Pauls Romane unter dem Aspekt des Erhabenen zu deuten, lenkte den literaturwissenschaftlichen Blick primär auf die Romane der „italienischen Schule“ (*Unsichtbare Loge, Hesperus, Titan*), weil das Konzept des Erhabenen in den empfindsamen Texten am offensichtlichsten ist: „In diesen Romanen fodert und wählt der höhere Ton ein Erhöhen über die gemeinen Lebens-Tiefen – die grössere Freiheit und Allgemeinheit der höhern Stände – weniger Individualisierung – unbestimmtere oder italienische oder natur- oder historisch-ideale Gegenden – hohe Frauen – grosse Leidenschaften etc. etc.“ (JP I/5,254) Wie sich jedoch bald zeigte, taucht das Erhabene unter anderen Vorzeichen auch in den Idyllen und im humoristischen Roman auf. Alle drei Romanschulen werden deshalb einer Analytik des Erhabenen unterzogen, so dass die literarischen Programme ›Empfindsamkeit‹, ›Idylle‹ und ›Humor‹ das dreistöckige Gedankengebäude dieser Arbeit bilden, an dessen Wänden die sublimen Bilderwelten mit ihren vielfältigen Relationen, Implikationen und Bedeutungsinhalten aufleuchten.

Das zentrale Erkenntnisinteresse richtet sich auf die verschiedenen Formen und Funktionen des Erhabenen in Jean Pauls Texten sowie deren Wechselwirkungen mit den Modellen der

philosophischen Ästhetik, als der Theorie der sinnlichen Vermögen des Menschen. Die Arbeit untersucht Grenzphänomene und bewegt sich damit notwenig auf wissenschaftlich unsicherem Terrain. Sie interessiert sich für strukturelle Differenzen und Konstanten des Erhabenen und fragt nach den Voraussetzungen, die gegeben sein müssen, damit das Erhabene als visuelles Phänomen in Erscheinung tritt.⁹ Das Erhabene soll daher nicht isoliert betrachtet werden, denn es ist immer in einen textuellen Sinnzusammenhang eingebettet, der nicht vernachlässigt werden darf.

Über den Begriff des Erhabenen

Bereits die Antike kennt das Erhabene, verwendet diesen Begriff jedoch ausschliesslich als Gegenstand der Rhetorik. Pseudo-Longin, von dessen Leben man heute fast nichts mehr weiss, beschreibt es in seiner zentralen Abhandlung *Perí hypsus* (dt. *Vom Erhabenen*), welche nach der aristotelischen *Poetik* und der *Ars poetica* des Horaz zu den bedeutendsten dichtungstheoretischen Werken der Antike zählt, als diejenige Macht oder Kraft, die die Hörer zugleich verzückt und erschüttert:

Das Grossartige nämlich überzeugt die Hörer nicht, sondern verzückt sie; immer und überall wirkt ja das Erstaunliche mit seiner erschütternden Kraft mächtiger als das, was nur überredet oder gefällt, hängt doch die Wirkung des Überzeugenden meist von uns ab, während das Grossartige unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt; auch sehen wir die Kunst der Erfindung und die kluge Ordnung des Stoffes nicht an einer oder zwei Stellen, sondern im ganzen Gewebe der Rede kaum eben hervorschimmern, während das Erhabene, wo es am rechten Ort hervorbricht, den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz zerteilt und schlagartig die geballte Kraft des Redners offenbart.¹⁰

Longin zufolge kann Erhabenheit allein durch die edle Kraft des Redners hervorgebracht werden. Es ist ein „Widerhall von Seelengrösse“¹¹, das starkes Pathos erzeugt und die Zuhörer in seinen Bann zieht. Die Begabung zum Erhabenen ist angeboren und durch

⁹ Eine interessante Antwort auf die Frage nach den äusseren Umständen des Erhabenen gibt Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 60: „Zur erhabenen Erfahrung braucht es weder die Wildnis noch die Weite der Prärie, weder Wirbelwinde noch Berggewalten, weder Eiswüsten noch tosende Meere, keine Erdbeben, Vulkanausbrüche, Feuersbrünste, Schiffsunfälle, keine Tiger, die Prinzessinnen reissen, keine Rennwagen, die im Wald zerschellen und keine Spaziergänge im Weltraum, die ja auch schon wieder aus der Mode sind. Liegestuhl und Nordbalkon genügen.“

¹⁰ Longin: *Vom Erhabenen*. Stuttgart 2002, S. 5f.

¹¹ Longin: *Vom Erhabenen*, S. 21.

Kenntnis der Regeln nicht zu erlangen. Bis ins 17. Jahrhundert begegnet man dem Sublimen lediglich als rhetorischem *terminus technicus*, der bestimmte stilistische Qualitäten bezeichnet und als Begriff für das Unsagbare fungiert: „Nirgendwo findet man in dieser Zeit den Begriff auf den Ozean, den Sternenhimmel, das Gebirge, auf Gewitter oder Sturm, noch überhaupt auf ausserliterarische Gegenstände angewendet [...]“¹² Die Verwandlung des Erhabenen von einer rhetorischen in eine ästhetische Kategorie vollzieht sich erst im 17. Jahrhundert mit der von Nicolas Boileau (1636-1711) in seiner in der französischen Neuauflage (1674) von *Perí hypsus* des Pseudo-Longin vorgenommenen Unterscheidung zwischen „*stile sublime*“ und „*le sublime*“. Dank dieser Differenzierung konnte sich die moderne Denkfigur der ›doppelten Ästhetik‹ (Zelle) allmählich etablieren. Boileaus Übersetzung markiert deshalb den Anfangspunkt der Diskussion über das Erhabene in der Moderne.

Im 18. Jahrhundert wird das Erhabene auf die sinnlichen Erfahrungen des Menschen in der Natur angewandt. Es gilt jetzt als diejenige Erkenntnisform, unter deren Deckmantel sich das Hässliche, Schreckliche und Böse Eingang in die Poetik verschaffen und zu einem positiven ästhetischen Wert avancieren. Die deutsche Kunsttheorie hat die Fruchtbarmachung des Erhabenen den beiden Schweizer Kunstrichtern Johann Jacob Bodmer (1698-1783) und Johann Jacob Breitinger (1701-1776) zu verdanken. Die beiden Frühaufklärer weisen dem Erhabenen in der Kunst ab dem Ende der 1720er Jahre eine programmatische Rolle zu. Bereits ihre erste umfassende Theorieschrift *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* (1727) bezeugt eine intensive Auseinandersetzung mit Pseudo-Longinus Traktat *Perí hypsus*. In den Lehrsätzen der *Critischen Briefe* (1746) unterscheidet Bodmer systematisch zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. Erhaben gilt Bodmer, „was auch die grössten Geister in Erstaunen hinreisset, oder mit Schrecken anfüllet“¹³. Während das Schöne den Betrachter lediglich zu erfreuen vermag, rührt das Erhabene das gosse Herz mit einer vermischten Empfindung – einem Widerspiel von Schrecken und Entzücken. In den *Lehrsetzen von dem Wesen der erhabenen Schreibart* verwandelt sich die Aufgabe der Poesie von der moralisch-erzieherischen Kunstfunktion in eine pathetisch-religiöse Wirkungsform. Ihre Aufgabe sei es nicht „zu unterrichten oder zu ergetzen, sondern [...] den Menschen in

¹² Christian Begemann: Erhabene Natur. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1984, S. 74-110, hier S. 74f.

¹³ Johann Jacob Bodmer: Critische Briefe. Der vierte Brief (Vom Erhabenen in der Sprache), S. 103-108, hier S. 104.

Bestürzung, in Schrecken, in Mitleiden zu setzen.“¹⁴ Die Reaktion des Subjekts auf die Betrachtung des Grossen in der Natur beschreibt Bodmer als „erhabenes Ergetzen“¹⁵. Das Erhabene kann also die Fassungskraft der Sinne übersteigen und zu einer Bedrohung für die Einbildungskraft werden:

Durch das Heftige versteh ich eine jede ungestüme und gewalthätige Bewegung, welche durch den Zusammenstoss der Dinge, in dem materialischen Reiche entsteht, insbesondere ihren Anfall auf den Menschen, der sich in ihrem Bezircke oder Würbel befindet, wodurch in unserem Zustand vielerley Veränderungen erfolgen, welche gewaltige und widrige Eindrücke machen, und das Gemüthe etwann gänzlich daniederschlagen.¹⁶

In der deutschen Literatur wird das dialektische Moment des Erhabenen, also die Umwertung des Schockierenden in einen positiven Wert, zuerst von den Dichtern Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) und Albrecht von Haller (1708-1777) vollzogen. Besondere Bedeutung für die Profilierung des Erhabenen in der Literatur und der damit zusammenhängende Wechsel der widersprüchlichen Empfindungen von Bewunderung und Schrecken kommt der englischen Physikotheologie zu, welche den rationalistischen Beweis für die Existenz Gottes in den Wundern seiner Schöpfung zu erblicken sucht.¹⁷ Den entscheidenden Schritt zur Etablierung des Erhabenen im Kunstdiskurs des 18. Jahrhunderts vollzieht allerdings Edmund Burkes Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Burke (1729-1797) geht nicht mehr von Texten aus, anhand derer das Erhabene als stilistischer Effekt analysiert wird, sondern baut seine Theorie über das Schöne und das Erhabene auf psychologischen Beobachtungen auf. Schönheit und Erhabenheit werden hier ganz über ihre ästhetische Wirkkraft definiert. Der Engländer beschreibt das Schöne und das Erhabene aufgrund der jeweiligen sensualistischen Merkmale; das Erhabene basiert auf dem „Selbsterhaltungstrieb“, das Schöne auf dem „Gesellschaftstrieb“ des Menschen. Über das Erhabene schreibt Burke:

¹⁴ Johann Jacob Bodmer: Critische Briefe. Der dritte Brief (Lehrsetze von dem Wesen der erhabenen Schreibart), S. 98.

¹⁵ Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741), S. 214.

¹⁶ Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741), S. 154.

¹⁷ Vgl. dazu Carsten Zelle: Angenehmes Grauen, S. 215: „Die Leistung der physikotheologischen Bewegung am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts besteht in der Neutralisierung und Abwehr des naturwissenschaftlich inspirierten Atheismus: Die Physikotheologie war der Schwamm, der den etymologisierenden Impuls des szientifischen Fortschritts aufsaugen sollte.“ Zelles Dissertation aus dem Jahr 1987 setzt sich mit dem Erhabenen in den literarischen Texten des 18. Jahrhunderts vorbildlich und noch immer massgeblich auseinander.

Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Idee von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heisst alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen, das heisst, es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.¹⁸

Das Erhabene zielt auf den Selbsterhaltungstrieb des Menschen und kann die rationalen Bewusstseinsströme im Gehirn vorübergehend ausser Kraft setzen: „Daher kommt die grosse Macht des Erhabenen: dass es nämlich, weit davon entfernt, von unserem Raisonement hervorgerufen zu sein, diesem vielmehr zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreisst.“¹⁹ Die psychosomatischen Zusammenhänge des menschlichen Organismus bestätigend, stellt Burke fest, „dass die die Selbsterhaltung bedrohenden Empfindungen des Schreckens und Schmerzes Muskelspannung und – kontraktion und eine entsprechende, heftige Erregung der Nerven verursachen.“²⁰ Daraus schliesst er wiederum, „dass alles, was eine solche Spannung zu erzeugen tauglich ist, auch eine dem Schrecken ähnliche Leidenschaft hervorbringen muss; in folgedessen muss es auch eine Quelle des Erhabenen sein, selbst wenn keine Idee von Gefahr mit ihm verknüpft sein sollte.“²¹ Burke zieht eine scharfe Grenze zwischen den Empfindungen des Schönen und denjenigen des Erhabenen, und er fasst beide Begriffe als nicht vermittelbare Gegensätze auf. Das Schöne beinhaltet eine „soziale Qualität“; es stimuliert die Einbildungskraft, vermittelt harmonische Proportionen und eine klare Ordnung, die auf Freude und Übersichtlichkeit abzielt. Demgegenüber löst das Erhabene gemischte Empfindungen aus; es wirkt einerseits bedrohlich und kann aufgrund seiner unendlichen Grösse für die Einbildungskraft gefährlich werden. Andererseits hebt uns das Erhabene aber über uns selbst hinweg, was zu der typisch paradoxen Mischung des Sublimen führt. Das enthusiastische Freudegefühl stellt sich beim Betrachter aber erst ein, wenn die Gefahr vorüber ist. Seit Burkes Untersuchung gehört das Erhabene neben dem Schönen zur wichtigsten ästhetischen Kategorie. Die Ästhetik des Erhabenen wird gleichsam zu einem Zentrum der Moderne.

Anders als Burke vernachlässigt Immanuel Kant (1724-1804) in der *Analytik des Erhabenen* die Rolle des Sinnesapparates und damit des Körpers. Er versteht das Erhabene als ein

¹⁸ Edmund Burke: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Hg. v. Werner Strube. Hamburg 1989, S. 72.

¹⁹ Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen, S. 91.

²⁰ Carsten Zelle: Angenehmes Grauen, S. 192.

²¹ Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen, S. 173f.

transzendentalphilosophisch-idealistisches Konzept, das nicht mehr auf die bildliche Darstellung abzielt. Aufgrund seiner unfasslichen Grösse unterliegt der Mensch nämlich (Kant zufolge) bei dem Versuch, sich ein konkretes Bild vom Erhabenen zu machen; die Kapazität unserer Wahrnehmung reiche nicht aus, um das Erhabene der Natur in seiner übermächtigen Dimension (Unendlichkeit) zu erfassen. Mit seiner den Verstand überfordernden Gestalt könne das Erhabene deshalb „niemals anders als bloss negative Darstellung sein“ (KU 201). Hier steht der Begriff des Erhabenen in einer deutlichen Spannung zum Begriff des Bildes, denn das Erhabene zeigt sich als eine die Vorstellungs- und Darstellungskraft des Menschen übersteigende *Idee*. Es markiert die Grenze zwischen Darstellung und Undarstellbarem, die nicht mehr als Bild ausformuliert werden kann.²² Das Erhabene erscheint ab diesem Moment der ästhetischen Diskussion nicht länger als eine Eigenschaft einer Sache selbst, sondern entsteht aufgrund eines reflexiven Urteils innerhalb des Subjekts bei der Betrachtung erhabener Gegenstände. Kant, der mit seinen kunsttheoretischen Überlegungen die subjektinterne Wende eingeleitet und massgeblich vorangetrieben hat, beschreibt diese semantische Verschiebung in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) wie folgt:

Man sieht hieraus auch, dass die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlasst, müsse gesucht werden. Wer wollte auch ungestaltete Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See, usw. erhaben nennen? Aber das Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn, indem es sich in der Betrachtung derselben, ohne Rücksicht auf ihre Form, der Einbildungskraft, und einer, obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloss erweiternden Vernunft, überlässt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet. (KU 179)

Angesichts der physischen Übermacht der Natur erfährt das Subjekt „die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung.“ Der Betrachter wendet sich seinen intelligiblen Fähigkeiten zu und erkennt die Überlegenheit der Vernunftbestimmung über die Natur. Er erhebt sich in die Sphäre der reinen Zwecke, wo ihm die scheinbare Allmacht der Natur nichts anhaben kann. Dieser Sprung in die moralischen Höhen der Vernunft wurde von Christian Beemann

²² Vgl. dazu Christine Pries: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*. Weinheim 1989, S. 12: „Das Erhabene liegt gleichzeitig innerhalb und ausserhalb der Endlichkeit des kritischen ‚Systems‘. Es ist der Übergang von der Kritik zur Metaphysik. Das Erhabene bleibt unentschieden, in der Schweben, es schwankt. Dieses Schwanken bedingt die grundlegende Ambivalenz des Erhabenen.“

treffend als „Säkularisierung einer religiösen Denkbewegung“²³ bezeichnet. Für Kant ist das Erhabene daher ein ästhetischer Grenzbegriff, der den Menschen einen Weg von der sinnlichen Erscheinungswelt in das Reich der reinen Ideen (Moral, Freiheit) weist, aber auf eine bildliche Darstellung verzichten muss. Für die folgende Auseinandersetzung mit dem Erhabenen ist Kant der Referenzpunkt.

Das Erhabene ist eine rätselhafte Erscheinungsform; es kann plötzlich über die Menschen hereinbrechen, in unerwarteten Momenten auftauchen und dann auf einmal wieder verschwinden. Zugleich aber existiert das Erhabene nur in den Bildern, die wir uns vom ihm zu machen vermögen. Gemeint sind geistige Bilder, religiöse Vorstellungen, Phänomene des Übergangs und Sinnestäuschungen. Oder aber das Erhabene erscheint als verwirrender Ausnahmezustand, in dem sich Philosophie und Poesie, Endlichkeit und Unendlichkeit als existentielle Gegensätzlichkeiten des menschlichen Daseins durchkreuzen. Weil das Erhabene als ein ästhetisches Grenzphänomen von den Sinnen nur unscharf wahrgenommen werden kann, führt es zu einer Überforderung der Einbildungskraft und geht in vielen Fällen mit Fremdheitserfahrungen, Verstörung und Verwirrung einher.²⁴ Gleichzeitig steht das Erhabene auch für die Öffnung auf das Absolute hin, oder es markiert die grosse Lust des Imaginativen und verkündet den Triumph des Individuums über die begrenzte Natur.

Die Wiederentdeckung des Erhabenen in der philosophischen Ästhetik und im literaturwissenschaftlichen Betrieb erfolgte in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts im Anschluss an Jean-François Lyotards kritische Auseinandersetzung mit Kants *Analytik des Erhabenen* und seinem Diktum, dass die Frage nach dem Erhabenen für ihn die einzige sei, „die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt.“²⁵ Bereits zwei Jahre später notiert Jean-Luc Nancy mit Blick auf die theoretische Diskussion in Frankreich: „Le sublime est à la mode.“²⁶ Der deutschsprachige Diskurs über das Erhabene wurde von Begemanns umfangreicher Arbeit *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung* (1987) und von Carsten Zelles wegweisender Literaturstudie für das 18. Jahrhundert *Angenehmes Grauen* (1987) über die Ästhetik des Schrecklichen lanciert und erreichte seinen Höhepunkt

²³ Christan Begemann: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung*, S. 149.

²⁴ Solche Wahrnehmungsstörungen sind immer auch eine Herausforderung für die literarische Darstellung. Diese ästhetische Problematik (Strategien der Grenzdarstellung) soll in der vorliegenden Arbeit ebenfalls thematisiert werden.

²⁵ Jean-François Lyotard: *Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit*. In: Ders.: *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985, S. 91-102, hier S. 100.

²⁶ Jean-Luc Nancy: *L'offrande sublime*, S. 76.

mit dem von Christine Pries herausgegebenen Sammelband *Das Erhabene. Grenzerfahrung und Grössenwahn* (1989). Seitdem haben sich die Arbeiten zu diesem Themenbereich innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft rasant vermehrt, so dass Geschichte und Theorie des Erhabenen vor allem im Zusammenhang mit Friedrich Schiller²⁷ und Heinrich von Kleist, aber auch bei Adalbert Stifter²⁸ mittlerweile sehr gut erforscht sind.²⁹

Bild-Transformationen

Jean Pauls Theorie des Erhabenen steht im Zeichen der kritischen Auseinandersetzung mit Kant und Schiller. Sie knüpft an die Frage an, worin die „ideale Erhabenheit“ (JP I/5,105) besteht. Die herkömmliche Antwort darauf lautet: „in einem Unendlichen, das Sinne und Phantasie zu geben und zu fassen verzagen, indes die Vernunft es erschafft und festhält.“ (ebd.) Nur mit der Vernunft könne das Erhabene begriffen werden; die Sinne und die Einbildungskraft hingegen scheiterten bei dem Versuch, das Erhabene zu fassen. Demgegenüber schliesst Jean Paul diese beiden (unteren) Erkenntnisvermögen nicht länger aus, sondern betont gerade deren wichtige Tätigkeit für das Zustandekommen erhabener Empfindungen. Er besteht auf der Annahme des Zusammenwirkens von Sinnlichkeit und Vernunft, „weil sie [die Sinne] das umspannen, *worin* jenes Erhabene erst wohnt“ (ebd.).³⁰ Wie Herder geht Jean Paul also von einem sensualistischen Erhabenheitsverständnis aus; das Erhabene wird über die Sinne erfasst und von der medialen Einbildungskraft bearbeitet, so dass der Bildbegriff dem Dichter vorerst keine Probleme bereitet. Die *Qualität* des Erhabenen haftet nicht an den äusseren Erscheinungen, sondern wird ihnen durch den Schauer, den sie hervorrufen, vom betrachtenden Subjekt nachträglich zuerkannt: „Aber der

²⁷ Zu Schillers Theorie des Erhabenen sind in den letzten Jahren gleich mehrere Monografien herausgekommen. Zuletzt Paul Berone: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin 2004.

²⁸ Zu Stifter und Kleist vgl. Monika Ehlers: *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2007.

²⁹ Einen aktuellen und umfassenden Überblick zum Forschungsstand des Erhabenen liefert Torsten Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*. Berlin 2006, S. 12-18.

³⁰ Kant hingegen schreibt: „das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.“ (KU 166) Herder kommentiert und kritisiert diese Passage in der *Kalligone* (1800) wie folgt: „Enthalten kann das Erhabene eben so wenig in einer Form sein, als das Schöne; beide werden *an* Gegenständen empfunden. Trifft das Erhabene bloss Ideen der Vernunft, so kann es (nach den Grundsätzen der Kritik selbst) kein Gefühl regen. Und, wenn sich Ideen der Vernunft (nach eben dieser Kritik) nicht darstellen lassen, wie lässt sich ihre *Unangemessenheit darstellen?* oder darstellen, dass Ideen der Vernunft dadurch ins Gemüt gerufen werden?“ (KA 875f.)

blaue Himmel wohnt eben eigentlich in dem himmelblauen Auge, das hinaufblickt.“ (JP I/6,963) Stets braucht das Erhabene einen äusseren Anlass, ein sinnliches Zeichen, um in Erscheinung zu treten, und gleichzeitig existiert es nur als imaginierte Vorstellung. Es liegt also nicht schon als objektive Eigenschaft oder als physikalische Beschaffenheit im Naturgegenstand, sondern erst die Phantasie macht den Naturgegenstand zu einem erhabenen, weil *sie* ihn in die Dimension des Unendlichen erhebt.³¹ In dieser Arbeit sollen die Bedingungen und Voraussetzungen untersucht werden, „unter welchen ein sinnlicher Gegenstand zum geistigen Zeichen wird vorzugsweise vor einem andern. (JP I/5,107)

Jean Pauls Interesse an Bildern zielt nicht primär auf die Sichtbarkeit der Erscheinung, sondern auf das Unsichtbare, nämlich auf die inneren Vorstellungsbilder; diese sollen das Eigentliche zum Ausdruck bringen. Was für den Kleinen Prinzen in der gleichnamigen Erzählung von Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) gilt, trifft auch für den Dichter Jean Paul zu: das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar. Das Visuelle, die Welt der Phänomene oder das Materielle wird als etwas Vordergründiges (Scheinhaftes) verstanden, das vom schöpferischen Menschen transzendiert werden muss, um etwas Höheres, Geistiges, Unendliches zu sehen: „Wer neue Bilder schafft, schafft die Keime für neue Gedanken.“ (JP II/1,268) Jean Pauls erhabene Bildwelten veranschaulichen deshalb eine Poesie an der Grenze der Sichtbarkeit. Sie markieren Übergangsphänomene, die auf etwas verweisen, das mit herkömmlichen Sprachzeichen nicht mehr erklärbar ist, aber dennoch als Ahnung in der Vorstellung existiert. In seinem Œuvre lassen sich zwei gegensätzliche Begriffe des Erhabenen unterscheiden: Der erste Begriff ist positiv (religiös) besetzt und bezieht sich auf die Erscheinungen der beseelten Natur, auf die Transzendenz und das Göttliche hinter den sichtbaren Dingen. Der zweite Begriff hingegen hat für den Menschen negative (nihilistische) Implikationen. Er zielt auf den Schrecken angesichts einer gottlosen Welt und auf die damit verbundenen Abgründe in einem sinnleeren Universum, welche mit dem atheistischen Denken auftauchen.

In Jean Pauls Romanschulen lassen sich graduelle Abstufungen des Erhabenen beobachten. Entsprechend wichtig ist es, den jeweiligen Kontext zu berücksichtigen. Dabei muss auch zwischen den subjektiven Bewusstseinsvermögen der einzelnen Figuren unterschieden werden; nicht von allen Charakteren wird das Erhabene gleichermassen empfunden und geschätzt. Je nach Grad der jeweiligen Erkenntnisfähigkeit gibt es affirmative bzw. negative

³¹ Vgl. Heinz Nicolai: Idee und Gestaltung des Erhabenen bei Jean Paul, S. 152.

oder indifferente Einstellungen gegenüber dem Erhabenen: „Der erhabenste Mensch liebt und sucht mit dem am tiefsten gestellten Menschen einerlei Dinge, nur aus höhern Gründen, nur auf höhern Wegen.“ (JP I/4,185) Dieses jeanpaulsche Stufenmodell des Erhabenen soll hier im Selbstaufbau studiert und expliziert werden. Dabei geht es vor allem darum, die Überschreitung von Schwellen festzuhalten, welche sowohl kontinuierliche als auch diskontinuierliche Entwicklungen im Leben der Figuren zur Folge haben können. Zwischen dem kunsttheoretischen Diskurs über das Erhabene und der Erforschung der irdischen bzw. kosmischen Naturbetrachtung bestehen mannigfaltige Verknüpfungen.

Das Erhabene enthält Momente ästhetischer, rhetorischer, moralischer, philosophischer und metaphysischer Vorstellungen; es ist vielschichtig und mehrdeutig. Die Vielfalt möglicher Äusserungen über das Erhabene ist allerdings nicht Ausdruck von Beliebigkeit und Willkür; vielmehr ist das Erhabene selbst ein paradoxes Phänomen.³² Es verhindert eine in sich abgeschlossene Begrifflichkeit, in der alle seine konstitutiven Momente reibungslos aufgingen und bleibt stattdessen in sich widerstreitig.³³ Die *Poetik des Erhabenen* untersucht die auf ein unerreichbares Ziel gerichteten literarischen Bewegungen, die sich einer fixierenden (homogenen) Bildlichkeit verweigern. Sie beschreibt damit einen philosophischen Grenzgang, der die Entgrenzung im ästhetischen Urteil an eine Begrenzung des Darstellungsvermögens bindet und die Endlichkeit mit der Unendlichkeit sowie die Unendlichkeit mit der Endlichkeit verknüpft.

Das erste Kapitel der vorliegenden Studie setzt sich mit der Commercium-Debatte des 18. Jahrhunderts auseinander und beleuchtet die verschiedenen Zusammenhänge zwischen Anthropologie und Metaphysik. Es zeigt auf, wie Jean Paul den hohen Menschen im Wissen um die epistemischen Erkenntnisse der Zeit als moralisches Gegenmodell entwirft, um den Verlust des Glaubens an die Unsterblichkeit der Seele darzustellen. Konkrete Einzelanalysen textueller Phänomene des Erhabenen in *Die unsichtbare Loge* und im *Kampaner Tal* sollen die theoretischen Einsichten fundieren. Im Zentrum des zweiten Kapitels stehen

³² Vgl. dazu Christine Pries: *Das Erhabene*, S. 11: „Im Gefühl des Erhabenen fallen nicht nur Unlust und Lust zusammen, sondern es enthält in all seinen anderen, nicht minder paradoxen Versionen über Kant und scheinbar harmlose ästhetische Fragestellungen hinaus nahezu sämtliche Ausprägungen der abendländischen Dichotomie: Irrationalität und Rationalität, Passivität und Aktivität, Empirizität und Transzendentalität, Negation und Affirmation, Loslösung und Anbindung, Natur und Kultur, *physis* und *techne*, Krise und Grössenwahn, Kritik und Metaphysik, Abgrund und Übergang, Chaos und Ordnung, Revolution und Restauration – auch diese Reihe liesse sich beliebig fortsetzen.“

³³ Vgl. Andrea Vierle: *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*. Würzburg 2004, S. 427.

kosmologische Aspekte des Erhabenen in der nachkopernikanischen Welt. Dabei werden die Phantasien und Schreckensbilder thematisiert, die sich aus einer nihilistischen Betrachtungsweise für die jeanpaulschen Figuren ergeben. Anschliessend fokussiert diese Untersuchung im dritten Kapitel auf die Figur Emanuel aus dem *Hesperus*, um die Problematik religiösen Denkens im Zeitalter der Spätaufklärung zu erläutern und die Differenz zu Kants Theorie des Erhabenen herauszuarbeiten. Das vierte Kapitel befasst sich mit Grenzerfahrungen im *Titan*, besonders mit Albanos Erhabenheitserlebnis auf Isola bella, der Konvergenz zwischen dem Erhabenen und Schönen bei Herder und den Anpassungen bei Jean Paul, sowie mit der exzentrischen Figur Roquairol. Anhand ausgewählter Textpassagen soll der spezifischen Funktion des Erhabenen im jeweiligen Kontext nachgegangen werden. Das folgende fünfte Kapitel untersucht das Phänomen des Erhabenen in den Idyllen, während das sechste Kapitel die literarischen Konfigurationen des Erhabenen im humoristischen Roman analysiert. Im letzten Kapitel soll dargelegt werden, weshalb Jean Paul im *Komet* dem Konzept des Erhabenen ganz entsagt und welche Auswirkungen dieser Verzicht auf das Sublime für die werkimmanente Struktur des Romans hat.

Kapitel 1

Anthropologie und Metaphysik

Der Äther ist das Vaterland des Dichters; darum verschmäh't er die Kenntnis einer schmutzigen Erde. Sein Flug geht über alle menschliche Köpfe hinweg; und er schwebt zu hoch, Menschen zu sehen, oder von ihnen gesehen zu werden. Wie die Geier hoch nisten, um nach einer alten Sage leichter von der Luft geschwängert zu werden, so ist Luft der Parnas und die Muse der Dichter. (JP II/1,400)

1.1 Die Frage nach dem Menschen

Das barocke Welt- und Menschenbild des 17. Jahrhunderts war geprägt von einer strengen Diesseits-Jenseits Antithetik und einer ebenso strikten Trennung zwischen Körper und Seele. Vor allem die Schriften des französischen Philosophen René Descartes (1596-1650) hatten eine nachhaltige Wirkung auf die Geistesgeschichte der Neuzeit. Descartes Vorschlag einer scharfen Zweiteilung zwischen Geist (*res cogitans*) und Körper (*res extensa*) revolutionierte damals nicht nur das philosophische Denken, sondern beflügelte auch die Naturwissenschaften und die Medizin. Zum ersten Mal waren diese Disziplinen in der Lage, den menschlichen Körper gewissermassen als organische Maschine zu vermessen, die in vollkommener Übereinstimmung mit den Naturgesetzen funktioniert.³⁴ Die Separierung von

³⁴ Gemäss Descartes ist die Natur der Mechanik der Körperwelt unterworfen; die Tiere sind für ihn nichts anderes als komplizierte hydraulische Maschinen. Was Descartes mit seinem Maschinenmodell initiiert hatte, nämlich die Anwendung der Mechanik auf das organische Leben, wurde später von La Mettrie (1709-1751) in seiner Schrift *L'homme machine* (1748) konsequent fortgeführt. Durch die Eliminierung der

Leib und Seele bedeutete allerdings nicht die Vernachlässigung des Geistes. Der abgetrennte Geist stieg seinerseits zu einer untrügerischen Wahrheitsinstanz empor. Anders nämlich als der vergängliche Körper, so die Vorstellung des philosophischen Rationalismus, hat der von aller Materie befreite Geist Anteil an den göttlichen Wahrheiten. Kehrseite dieser Entwicklung war, dass man der Welt des Augenscheins ganz misstraute und ausschliesslich begriffliches Wissen als wahres Wissen anerkannte. Mit der Entdeckung des Menschen als Sinnenwesen im 18. Jahrhunderts verringerte sich fortan nicht nur die Distanz zwischen Mensch und Tier, sondern auch jene zwischen Leib und Seele. Das cartesische Modell der Substanzentrennung taugte nicht mehr, um diese Zusammenhänge adäquat darzustellen. Es brauchte eine neue Erkenntnistheorie, welche den inneren Funktionsmechanismus des Menschen berücksichtigte. An die Stelle der einseitigen entweder Körper- (Physik) oder Geistbetrachtung (Metaphysik) trat eine vermittelnde Denkweise – die Anthropologie. Das Ziel dieser neu begründeten Wissenschaft war es, den Menschen als natürliches Wesen zu verstehen, bei dem Körper und Geist in einem harmonischen Wechselwirkungsverhältnis stehen. Hieraus entwickelte sich ein Diskursfeld, das unter dem Stichwort *commercium mentis et corporis* in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen ist.³⁵

Anstatt auf die markanten Unterschiede zwischen Mensch und Tier (Vernunft- und Sprachfähigkeit) zu fokussieren, legten die Wissenschaften das Augenmerk nunmehr auf die Gemeinsamkeiten beider Spezies und entdeckten ähnliche Verhaltensformen, Zwischenelemente und anatomische Übereinstimmungen bei den Organen.³⁶ Es zeigte sich, dass auch der Mensch eine tierische Vorgeschichte hat, die ihn mit den natürlichen Wesen der Erde verbindet. Innerhalb dieser neuen Denkweise bilden die gestaltlose Materie und das vollkommenste Geschöpf den Anfang und das Ende einer durchgängigen Stufenleiter.³⁷ In dieser Kette der Wesen (*chain of being*) verkörpert der Mensch das Mittelglied zwischen den animalischen Naturellen und den spirituellen Geistern.³⁸ Eingebunden zwischen der

Zweisubstanzenlehre gelangt La Mettrie zu einer rein materialistischen Anthropologie, in der die Seele ganz in dem mechanistischen Getriebe der *res extensa* verschwindet.

³⁵ Zur Bedeutung der Anthropologie für die Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. Hans-Jürgen Schings: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992, Hg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994.

³⁶ Vgl. dazu Charles Bonnet: Betrachtungen über die Natur, S. 80: „Zwischen dem vollkommensten Menschen, und dem Affen, sind erstaunend viele aneinanderhängende Zwischenglieder vorhanden.“

³⁷ Vgl. dazu Arthur O. Lovejoy: Die grosse Kette der Wesen, S. 274-291.

³⁸ Bereits der 17-jährige Friedrich Richter verwendet diese Begrifflichkeit: „Geht nicht durch die ganze Schöpfung eine unermesliche Kette – wo die ersten und hintersten Glieder einander zum Erstau[n]en unähnlich sehen, deren Ähnlichkeit und Verbindung aber nur der Vater der Geister entdecken kan?“ (JP

Sphäre der Engel und dem Reich der Tiere, bildet der Mensch (*ens mixtum*) das verbindende Element zweier Seinsordnungen: „Halb zu der Ewigkeit, halb aber zum Verweser“³⁹ bestimmt. Zentrale Bedeutung gewinnt der Gedanke einer die unendlichen Stufen des Seins miteinander verknüpfende Wesenskette bereits bei Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716).⁴⁰ Am Ende des 18. Jahrhunderts gerät diese metaphysische Position jedoch zunehmend unter Druck, denn mit den stichhaltigen Ergebnissen der vergleichenden Anatomie droht die Stufenleiter auf die Natur- und Tierreihe verkürzt zu werden, um mit dem Menschen als der obersten Sprosse der natürlichen Entwicklung endgültig abubrechen.⁴¹

Für Jean Paul war die Vorstellung, dass vielleicht nichts existiert, was die geistige Sphäre des Menschen übersteigt, ein ständiger Unruheherd in seinem Denken. Dies ist überraschend, wenn man bedenkt, dass seine dem aufgeklärten Bewusstsein verpflichtende Denkweise, ganz im Zeichen der prinzipiellen Unwissenheit über den Zustand der menschlichen Seele nach dem Tod steht. Aber gleichzeitig hält der aus christlich-orthodoxem Elternhaus stammende Dichter an der Stetigkeit der ontologischen Stufenleiter von den Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen, Engel, Erzengel bis hinauf zu Gott fest.⁴² Diesem metaphysischen Weltbild entsprechend existiert über der irdischen Welt ein ewiges Reich des Unbewussten, das Reich der Seelen, welches jedoch vom Menschen niemals vollständig erkannt werden kann:

Genug, uns ist neben der Körperwelt noch die wunderbare Seelenwelt aufgetan, über deren Tiefe freilich unser Wurfblei nur schwimmend hängt und nicht fest greift, weil lauter Unbegreiflichkeiten Vorordner und Vorgeordnete sind, empfangne und gebärende Fülle, und Schaffen nach Endabsichten (...) in der geistigen einfachen Kraft zusammenkommen, von den Instinktaten an bis zu den menschlichen Ideenschöpfungen. (JP I/6,1187)

Erstaunlich ist wiederum, dass der junge Friedrich Richter die geschlossene Wesenskette teilweise bloss als anthropozentrische Projektion versteht: „All' unsere Begriffe vom Tier bis

II/1,46) Und er stellt sich dabei die verschiedenen Stufen der Menschwerdung folgendermassen vor: „Der Mensch ist sozusagen Pflanzen Mensch, Tier Mensch, Engels Mensch und Sera[p]hs Mensch“ (JP II/1,49).

³⁹ Albrecht von Haller: Über den Ursprung des Übels (1734). In: Ders.: Die Alpen und andere Gedichte. Hg. v. Adalbert Elschenbroich. Stuttgart 2004, S. 62.

⁴⁰ Vgl. dazu Arthur O. Lovejoy: Die grosse Kette der Wesen, S. 176-220.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Riedel: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 6. Sonderheft: Forschungsreferate. 3. Folge. Tübingen 1994, S. 93-157, hier S. 110.

⁴² Diese antinomischen Spannungen spiegeln sich auch in Jean Pauls Werken wider, die nicht eindeutig in diese oder jene Richtung interpretiert werden können. Stets wenn man meint, den Dichter verstanden zu haben, entzieht er sich einem wieder aufs Neue, um aus einer anderen Perspektive betrachtet zu werden.

zum Engel, bis zum Schöpfer hinauf – ist der Begriff von einer Menschenreihe. Unter dem Tier stellen wir uns den Menschen auf seiner untersten Stufe vor – den Engel denken wir uns als einen veredelten, und Got als den vollkommensten Menschen.“ (JP II/1,46) Auch im *Kampaner Tal* (1797) finden sich skeptische Töne zu diesem Konzept: „Die Sprossen der Wesensleiter über unserm Kopfe hat noch niemand gesehen [...] Die unendliche Standeserhöhung der Geister von Engel zu Erzengel, kurz die neun philosophischen Hierarchien sind noch nicht weiter geworden als – behauptet, aber nicht bewiesen.“ (JP I/4,597) Doch in der *Selina* (1826) sind die kritischen Einwände gegenüber dem platonisch-leibnizianischen Gedanken einer das All durchziehenden Kette geistiger Wesen verschwunden. Jean Paul erklärt überzeugend:

[...] dass die Seele von der organischen Pflanze herauf, sich durch Leben und Beleben und gleichsam durch Bilden bilde, und so dann als eine Nomaden-Monade immer höher auf ihrer grossen tour um und durch die Tierwelt entwickle, so dass von selber die durch Leben gesteigerte Kraft sich einen höhern Körper wählt und die Schlagweite des geistigen Funkens mit seiner Grösse zunimmt. Ja, wenn nach Leibniz die Materie selber ihrem Wesen nach nur eine Völkerschaft schlafender Monaden ist, und wenn über diese nach meiner Meinung die Geisterwelt wachender regiert; könnten nicht diese Nomaden-Monaden auf dieser geistigen Völkerwanderung die einzelne immer an die Masse zu höhern Kräften läutern, so dass am Ende ein Engel einen Leib von Seelen umhätte? Waren und sind nicht unendliche Zeitlängen, so wie unermessliche Welträume zu diesem Vergeistigen und Destillieren vorhanden? (JP I/6,1150f.)

Letztlich bleibt alles Seiende in ein sichtbares Körper- und ein unsichtbares Geisterreich gespalten; hinter der sinnlichen Erscheinungswelt öffnet sich eine jenseitige Wirklichkeit. Diese christlich-platonische Sphäre des Überirdischen behauptet sich in den Köpfen der Menschen des 18. Jahrhunderts als metaphysisches Gegenkonzept zur irdischen Vergänglichkeit. Mit der fortschreitenden Moderne verlieren die Ansichten einer realen Transzendenz jedoch kontinuierlich an Glaubwürdigkeit, was Jean Paul dazu zwingt, seine Weltanschauung immer wieder neu zu überdenken.

1.2 Psychophysikalischer Mechanismus

Der wichtigste Repräsentant auf dem Gebiet der Anthropologie im 18. Jahrhunderts in Deutschland war der Mediziner und Philosoph Ernst Platner (1744-1818).⁴³ Im Jahr 1772 veröffentlichte Platner die viel beachtete Schrift *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*. Darin unterteilt er die „Erkenntnis des Menschen“ in drei verschiedene Wissenszweige: Anatomie, Psychologie und Anthropologie. Anatomie und Physiologie examinieren den menschlichen Körper als „Maschine“, die Psychologie untersucht „die Kräfte und Eigenschaften der Seele“, und die Anthropologie endlich betrachtet „Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen.“⁴⁴ Platner behauptet eine psychophysische Wechselwirkung zwischen Leib und Seele (*influxus physicus*) und forscht nach immanenten Vermittlungsmöglichkeiten, um den natürlichen Einfluss der Seele auf den Körper und umgekehrt zu beschreiben: „Der Mensch ist weder Körper, noch Seele allein; er ist die Harmonie von beyden, und der Arzt darf sich, wie mir dünkt, eben so wenig auf jene einschränken, als der Moralist auf diese.“⁴⁵

Damit verfolgt Platner dasselbe Konzept wie bereits vor ihm der Schweizer Naturwissenschaftler und Physiologe Charles Bonnet (1720-1793). Gemäss Bonnet lassen sich überall im Naturreich verbindende Glieder, Abstufungen und Übergänge beobachten: „Es findet sich nichts darinn, das nicht die unmittelbare Wirkung von etwas Vorhergehendem wäre, oder das Daseyn von etwas Folgendem bestimmte.“⁴⁶ Der Mensch wird als eine leib-seelische Einheit gedacht, im Sinne dass die Seele eine physische Realität innerhalb des Körpers besitzt. Bonnet geht davon aus, dass im „*corpus callosum*“ bestimmte psychophysische Prozesse stattfinden. Das „*corpus callosum*“ ist „eine kleine organische Maschine“, welche die Empfindungen und Eindrücke des Körpers aufnimmt und zur Seele weiterleitet.⁴⁷ Als feines Abbild des sichtbaren Körpers gewährleistet die Gehirnkapsel eine optimale Wechselwirkung zwischen Geist und Körper und stellt den Keim dar für den auferstehenden Körper.⁴⁸ Ort der Vermittlung zwischen Psyche und Soma ist nicht mehr der

⁴³ Zur Bedeutung Platners im anthropologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts vgl. Jutta Heinz: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall, S. 38-40.

⁴⁴ Vgl. Ernst Platner: *Anthropologie*, Vorrede, S. XVII.

⁴⁵ Ernst Platner: *Anthropologie*, Vorrede, S. IV.

⁴⁶ Charles Bonnet: *Betrachtungen über die Natur*, S. 17.

⁴⁷ Charles Bonnet: *Betrachtungen über die Natur*, S. 84f.

⁴⁸ In den wesentlichen Zügen schaut Bonnets physiologisches Leib-Seelen-Modell demjenigen von Descartes in dessen Spätschrift *Die Leidenschaften der Seele* (1649) ähnlich. Dort versucht Descartes die beiden getrennten Substanzen über die Zirbeldrüse als Interaktionsort zu verbinden. Diese kleine Drüse hat ihren

göttliche Verstand, sondern das menschliche Gehirn selbst. Damit wird der psychologische Diskurs in den Körper verlagert: „Die Seele dissipiert so buchstäblich in den Körper, verschwindet im Gehirn.“⁴⁹

Platner übernimmt von Bonnet den Kerngedanken der *Influxus*-Theorie und entwickelt diese Theorie mit eigenen Überlegungen kontinuierlich weiter. Allerdings ist er sich nicht im Klaren, ob das Verhältnis zwischen Körper und Geist als prästabilisierte Harmonie im leibnizschen Sinn⁵⁰ oder als reeller Einfluss zu denken ist.⁵¹ Doch das enge Zusammenspiel der beiden Substanzen erscheint ihm offensichtlich, denn jede Vorstellung und Idee der Seele hat konkrete Auswirkungen auf das körperliche Verhalten, dies lehrt die tägliche Erfahrung. Platner zufolge ist der menschliche Geist eine einheitliche und unveränderliche Substanz. Diese Substanz ist das Ich, welches wiederum identisch ist mit der Seele. Die Seele entsteht aus dem Selbstgefühl heraus und ist immateriell (§45). Platner lokalisiert diese denkende Kraft im Gehirnmark, welches „ein Eingeweide des menschlichen Körpers“ ist (§143f.). Bei der Materie schwankt er zwischen einer materiellen (atomaren) und einer metaphysischen (monadischen) Erklärung (§81f.). Als Vermittlungsinstanzen fungieren die sogenannten Lebensgeister, sie sind „der allerfeinste Theil des Bluts“ (§149) und befinden sich in den Gehirn- und Nervenkanälen. Dort bewegen sie sich hin und her und vermitteln zwischen Geist und Materie (§148–155). Über den Nervensaft können Körper und Geist direkt aufeinander einwirken.

Obwohl Platners anthropologische Studien grossen Einfluss auf die geistige Entwicklung des jungen Friedrich Richter hatten, blieben dessen psycho-physische Vereinigungsversuche für den angehenden Schriftsteller letztlich unbefriedigend.⁵² Besonders kritisch und mit satirischem Unterton äusserte er sich zur modernen Physiologie im *Fortdauer-Aufsatz* (1791):

Sitz in der Mitte des Gehirns, „von wo sie auf den ganzen übrigen Körper mittels der Lebensgeister, der Nerven und selbst des Bluts wirkt.“ René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, S. 57.

⁴⁹ Wolfgang Riedel: *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung*, S. 108.

⁵⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*, S. 63 davon aus, dass die Geisterwelt und die Körperwelt parallel (synchron) nebeneinander laufen, ohne sich gegenseitig zu beeinflussen. Der jenseitige Gott hat die Welt so eingerichtet, dass immer, wenn es in der physischen Welt zu einer Veränderung kommt, sich diese automatisch auch auf die psychische Sphäre überträgt. Auf diese Weise ist die Übereinstimmung der Seele mit dem organischen Körper auf natürliche Weise zu erklären: „Die Seele folgt ihren eigenen Gesetzen und ebenso der Körper den seinen; sie treffen zusammen kraft der zwischen allen Substanzen prästabilierten Harmonie, da sie alle Repräsentationen eines und desselben Universums sind.“

⁵¹ Vgl. Ernst Platner: *Anthropologie. Vorrede*, S. XII.

⁵² Seit Mitte der 1970er Jahre betont die Jean-Paul-Forschung die grosse Bedeutung Platners für die geistige Entwicklung des jungen Jean Paul. Vgl. Wolfgang Pross: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Maschine und Teufel*, Alexander Kosenina: *Ernst Platners Anthropologie und Philosophie*.

Denn ein Wunder ist der neue Körper, den wir der entlaubten Seele sofort umhängen – ein Wunder ist das zweite Seelenorgan, das der herausgeborenen Seele, wie das Aminoshhäutgen, ankleben sol, weil alles, was vom Zusammenhang des Körpers und Geistes auf beider letzten Zusammenhang in der Zerrüttung geschlossen wird, auch vom Zusammenhang des Körpers und Seelenorgans oder Bonnetischen Leibgens auf beider letzten Zusammenhang im Untergange geschlossen werden, da alle diese Platnerischen und Bonnetischen inkorporierten Unterziehkörpergen alle Schicksale des *lebendigen* Hauptkörpers theilen, und mithin des *totden* – ein Wunder ist die ganze Exportazion der Seele in einen andern Ort. (JP II/2,779)

Jean Paul bemängelt die anthropologische Vorstellung der seelischen Rückbindung an einen ätherischen Leib, denn damit müsse die Substanz der Seele notwendig materiell gedacht werden. Weil die Seele „alle Schicksale des lebendigen Hauptkörpers theilen“ muss, verunmöglichen diese Umstände ihre Unsterblichkeit. Für die Fortdauer der Seele sei es aber entscheidend, dass sie nicht mit der Materie des Körpers gleichgesetzt werde. Richter wendet sich deshalb „mit aller seiner Stärke gegen den elenden Materialismus oder auch Bonnetismus, der die Gehirnfibern zu Sizstangen und Obiektenträgern der Ideen und den Nervensaft zu einer Gedanken-Goldsoluzion erhebt.“ (JP II/2,782) Er argumentiert vehement für eine Nicht-Identität von Körper und Seele, weil nur eine autonome (freie) Seele den Tod Körpers überleben könne.⁵³ Wäre die Seele hingegen ein Epiphänomen des Körpers (reduktiver Materialismus), käme ihr letztlich nur eine unbedeutende Rolle zu. Um dem Dilemma der Abhängigkeit der Seele vom Körper zu entfliehen, kehrt der Dichter an diesem Punkt wieder auf Leibniz und dessen *Monadologie* (1714) zurück, wo er die nötigen Beweisgründe für die Unsterblichkeit der Seele zu finden glaubt.⁵⁴

Leibniz überbrückt die cartesische Trennung von *res extensa* und *res cogitans* durch eine interne Entwicklungstheorie, in welcher der jeweilige biologische Zustand eines Wesens einer spezifischen Bewusstseinslage entspricht. In seinem Modell finden keine realen

⁵³ Das Postulat der Nicht-Identität von Körper und Seele erscheint auch in Viktors Aufsatz zum Commercium-Problem im *Hesperus*: „Ist nun nicht einmal die vorherbestimmte *Harmonie* des Gehirns und des Geistes oder das *Akkompagnement* beider begreiflich: so ist *Identität* derselben gar unmöglich; und eben vor diesem Irrtum hat eben der oben gedachte Himmel meine Freunde zu bewahren.“ (JP I/1,1103)

⁵⁴ Die Rückkehr zu Leibniz mag erstaunen, wenn man bedenkt, dass sich Jean Paul ein Jahr zuvor, im *Harmonie-Aufsatz* (1790), eher spöttisch zu dessen prästabilierten Harmonie geäußert hatte: „Der Harmonist hebt nicht bloß den Influxus zwischen Leib und Seele, sondern überhaupt allen zwischen Substanzen auf: denn es ist ihm gleich unbegreiflich, wie Eine einfache Substanz in eine andere oder wie eine in ein Aggregat von einfachen Substanzen (d.i. Leib) einwirke, oder wie Aggregate in Aggregate. Ich meine, es ist bei allen die nämliche Unbegreiflichkeit der Einwirkung einer einfachen Substanz in eine andre.“ (JP II/2,649) Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 17-28 hat Richters Rückkehr zu Leibniz ab 1791 unter Berücksichtigung der Todesvision vom 15. November 1790 zu erklären versucht.

Einwirkungen des Köpers auf den Geist statt, stattdessen laufen geistige und körperliche Vorgänge gleichzeitig und unabhängig voneinander ab, wobei Körper (Monaden-Aggregate) nur eine minder organisierte Form des Geistes sind.⁵⁵ Gott hat die beiden Substanzen wie zwei unabhängig voneinander laufende Uhren aufeinander abgestimmt, so dass sie in ihrem Wirken fortwährend übereinstimmen: die äussere Mechanik des Naturablaufs steht im Einklang mit der über allem und in allem waltenden Kraft des Geistigen und Vernünftigen. Die Parallelität von Geist und Materie ohne wechselseitigen Einfluss nennt Leibniz „prästabilisierte Harmonie“.⁵⁶ Das System der prästabilisierten Harmonie verlegt also die Einwirkung Gottes auf einen anfänglichen Akt, der die Selbsttätigkeit aller Substanzen synchronisiert und so eine universelle Harmonie garantiert.

Richter kommt zum Schluss, dass der Beweis für die Unsterblichkeit der Seele nur über „ihre Immaterialität“ (JP II/2,783) geführt werden könne.⁵⁷ Er hebt deshalb die Trennung zwischen Körper und Geist zugunsten des Geistes auf; entsprechend gibt es nur Geist in seinen jeweils verschiedenen Entwicklungsstufen (progressive Vergeistigung). Damit erneuert Jean Paul seine bereits 1780 in den *Übungen im Denken* gefasste Meinung: „Leibniz hat erwiesen, dass es gar keine Materie giebt – dass alles Geist ist, nur durch Stufen von einander verschieden.“ (JP II/1,46) So werden die Gehirnnerven „zum wahre[n] Körper der Seele“ (JP II/2,785); die gesuchte nichtzusammengesetzte Einheit, welche die Unsterblichkeit garantiert, muss die einfache, ausdehnungslose und unvergängliche Monade sein.

Die vielen unterschiedlichen Beweisführungen im *Fortdauer-Aufsatz* bringen die Grenzen des rationalen Argumentierens zum Vorschein; immer wieder verfängt sich der Geist in unauflösbaren Widersprüchen. So dass sich Jean Paul schliesslich eingestehen musste, dass diese Gegenstände das menschliche Vermögen übersteigen und es keine teleologische Begründung der Seelenunsterblichkeit geben kann. Das ungenügende Resultat seiner

⁵⁵ Vgl. Werner Gerabek: Naturphilosophie und Dichtung bei Jean Paul, S. 65.

⁵⁶ Für den Satiriker J. P. F. Hasus alias Jean Paul bot dieser Gedanke einer parallel geschalteten Bewegungs- und Vorstellungsreihe Anreize für komische Geschichten: „wenn ich z.B. denke, mit meinem Körper nach Schwarzenbach zu gehen, der Kauz das letztere wirklich thut ohne dass beide von einander wissen und leiden.“ Oder: „wenn z.B. meine Seele ein Jahr später hätte abzurollen begonnen als der Körper, so dass sie das ganze Jahr 1789 das dächte, was der Körper im J[ahre] 1788 schon that? z.B. wenn ich heute diesen Aufsatz ausarbeitete und im J[ahre] 1789 hätte ihn der Körper schon niedergeschrieben und du hättest meine Gedanken ein ganzes Kirchenjahr früher erfahren als ich selbst?...“ (JP II/2,651)

⁵⁷ Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper*, S. 36 sieht in Jacobis *David Hume* (1787) den entscheidenden Hinweis für Jean Pauls erneuten Rückgriff auf Leibniz. Jacobi geht in seiner Leibniz-Interpretation davon aus, dass sich die prästabilisierte Harmonie nur denken lässt, wenn Leib und Seele eine unzertrennliche Einheit bilden: „Es lehrt ja dieser grosse Mann [Leibniz] ausdrücklich, und wird nicht müde zu wiederholen, dass alle erschaffenen Geister, nothwendig mit einem organischen Körper vereinigt sein müssen.“ Friedrich Heinrich Jacobi: *Werke*. Bd. 2.1, S. 72.

Argumentation markiert zugleich den Moment des Scheiterns auf dem Gebiet der Philosophie. Wo Philosophie und Naturwissenschaften nicht mehr in der Lage sind, die Verbindung zwischen Materie und Geist rational zu erklären, beleben der poetische Geist und die „natürliche Magie der Einbildungskraft“ die Szenerie.⁵⁸ Denn die Thematik der Leib-Seele-Verbindung bricht an dieser Stelle nicht ab, vielmehr begleitet sie den Dichter durch das gesamte literarische Schaffen hindurch, ohne dass er zu einer endgültigen Lösung gekommen wäre.⁵⁹ So schreibt er noch in der späten *Selina*:

Bewiesen ist – und zwar hinlänglich – dass Gehirn und Nerven, ohnehin als unanmessbare (inkommensurable) Grössen zu jeder Gleichung mit den geistigen Tätigkeiten unfähig, die Unzähligkeit dieser Tätigkeiten nie aufnehmen und nachspielen können; inzwischen erkennt und erduldet man doch jede Verbindung zwischen Seele und Leib; worin besteht sie denn nun? Wie verknüpfen sich Aussenwelt und Sinnwerkzeuge zur Einwirkung aufs Ich? (JP I/6,1178)

Bei der Beantwortung der *Commercium*-Frage neigt Jean Paul tendenziell dazu, die cartesianische Dichotomie in einen leib-seelischen Monismus unter geistiger Herrschaft umzuwandeln (Spiritualismus). Er anerkennt, dass die beiden Substanzen eng miteinander verbunden sind, weiss aber zugleich, dass sich die Wirkung der Seele auf den Körper und umgekehrt nicht abschliessend begründen lässt. An manchen Stellen in seinen Romanen wird die Abhängigkeit der Seele vom Körper sichtbar, dann scheint der Geist blind der Mechanik des Körpers unterworfen. An anderen Stellen wiederum befreit der Dichter die Seele von den Fesseln des Leibes und lässt sie in überirdische Höhen emporsteigen.⁶⁰ Die „Gütergemeinschaft zwischen Leib und Seele“ ist unauflösbar, schreibt der Arzt Viktor (Jean Pauls alter ego im *Hesperus*) im *Aufsatz über das Verhältnis des Ichs zu den Organen*: „denn

⁵⁸ Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, S. 162: „Der Poesie fällt angesichts dieser Spannung eine mehrfache und im Ansatz sogar widersprüchliche Rolle zu: Zum einen macht sie den Abgrund zwischen innerer und äusserer Welt sichtbar, bekräftigt und vertieft ihn dadurch noch, etwa wenn in den Romanen vielfältige Kollisionen zwischen der Seele und jener Aussenwelt stattfinden, welche – beim eignen Körper angefangen – als ein Ensemble von Gefängnissen und Fesseln erscheint. Zum andern setzt Jean Paul auf die Poesie seine ausschliessliche Hoffnung auf Versöhnung, ja Synthese des schlechthin Antagonistischen von materiell-sinnlicher und geistig-seelischer Sphäre.“

⁵⁹ Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Der anthropologische Roman*, S. 262f.

⁶⁰ Damit kehrt Jean Paul am Ende seines Lebens auf eine Position zurück, die er schon als 18-Jähriger in den *Rhapsodien* (1781) vertreten hat: „Die Vereinigung unseres Körpers mit unsrer Seele bleibt das ewige Rätsel jedes Philosophen.“ (JP II/1,283) Sie entspricht exakt derjenigen Kants in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781): „Die berüchtigte Frage, wegen der Gemeinschaft des Denkenden und Ausgedehnten, würde also [...] lediglich darauf hinauslaufen: wie in einem denkenden Subjekt überhaupt, äussere Anschauung, nämlich die des Raumes (einer Erfüllung desselben, Gestalt und Bewegung) möglich sei. Auf diese Frage aber ist es keinem Menschen möglich, eine Antwort zu finden.“ (KrV 391) Wie wir aus einem Brief an Pfarrer Vogel wissen, hatte Jean Paul Kants erste Kritik bereits im Herbst 1781 gelesen und kommentiert. Vgl. dazu Götz Müller: *Jean Pauls Ästhetik im Kontext der Frühromantik*. In: Ders.: *Jean Paul im Kontext*, S. 63-76.

der grösste Tiefsinn, die heiligsten Empfindungen, der höchste Aufschwung der Phantasie bedürfen gerade das wächserne Flugwerk des Körpers am meisten [...].“ (JP I/1,1104) Diese Vermittlung anzuerkennen, bedeutet stets wieder, die Freiheit der Seele in Zweifel zu ziehen.⁶¹ Das *Commercium*-Problem ist ein Teil der metaphysischen Frage nach Gott, Freiheit und Unsterblichkeit der Seele: „die Unwissenheit über unsere Verbindung mit dem Körper und die über die Verbindung mit der zweiten Welt“ (JP I/4,620) markieren lediglich zwei Aspekte derselben Problematik. Weil die zwei Sachverhalte nicht losgelöst von einander beobachtet werden können, bleibt der Anthropologe Jean Paul immer auch Metaphysiker.

1.3 Fremde Seele im Leib der hohen Menschen

Im „Billet an meine Freunde“ anstatt einer Vorrede zum *Leben des Quintus Fixlein* (1796) entwirft Jean Paul „drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden“ (JP I/4,10). Der erste Weg, der in die Höhe geht, sieht wie folgt aus: Man soll versuchen, „so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, dass man die ganze äussere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableiter von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht“ (ebd.). Diesen vertikalen Weg wählen die hohen Menschen der „italienischen Romanschule“. Die Gestaltungsidee der hochaufgerichteten Figuren taucht bereits im *Fortdauer-Aufsatz* (1791) auf. Sie entsteht aus dem „Widerspruch unsrer Anlagen und unsers Schicksals“ (JP II/2,790), nämlich dass der Mensch einerseits zur geistig-moralischen Veredelung fähig ist und andererseits aufgrund der körperlichen Bedürfnisse immer auf seine tierische Natur zurück geworfen wird. Zwar ist die Seele eine ontologische (unzerstörbare) Einheit, dennoch ist sie auf der Erde durch die Vergänglichkeit des Körpers, in dem sie eingeschlossen ist, gefährdet. Jean Paul überwindet diesen Widerspruch zwischen dem geistigen Ich (Seele) und der sinnlichen Erscheinungswelt (Körper), indem er einen idealen Menschentypus entwickelt, der mit unfehlbaren moralischen Qualitäten, aber ohne körperliche Begierden ausgestattet ist. Seine hohen Menschen sind umfassend von metaphysischen Ideen durchdrungen, sie spüren „die Unförmlichkeit der irdischen Verbindung und die Bestimmung für eine angemessenere.“

⁶¹ Vgl. dazu Hans-Jürgen Schings: *Der anthropologische Roman*, S. 263f.: „Er [Jean Paul] bestreitet die selbstgenügsame Bündigkeit, mit der die Anthropologie der Spätaufklärung das metaphysische Interesse (das er die Sehnsucht des Unendlichen und das romantische Prinzip nennt) ausgeschaltet hat, mit der, wie der Luftschiffer Giannozzo sarkastisch bemerkt, die ‚aufgeklärten Achtzehnjahrhunderter‘, ‚die grosse Sphinx, die uns das Rätsel des Lebens aufgibt, totgemacht‘ haben.“

(ebd.). Diese vergeistigten Figuren fühlen sich deshalb auf der Erde deplaziert und reden nonstop über das Sterben, den Tod und die Unsterblichkeit der Seele.⁶²

Mit der beharrlichen Ausrichtung auf die jenseitigen Sinnzusammenhänge verschwindet das Gefühl für die kleinen Dinge, so dass den hohen Menschen das irdische Leben lediglich als kurzer Augenblick (*quantité négligeable*) erscheint: „Der Mensch hat hier dritthalb Minuten, eine zu lächeln – eine zu seufzen – und eine halbe zu lieben; denn mitten in dieser Minute stirbt er.“ (JP I/1,549)⁶³ In dieser metaphysischen Denkweise ist die Erde nur eine morastige Zwischenstation auf der Reise ins Jenseits. Ähnlich gefallen Engeln sind die hohen Menschen zum Kriechen verurteilt, statt hoch oben im Himmel zu schweben. Während ihr Geist immerzu nach Höherem strebt, bleibt der Körper an die „schmutzige Scholle“ gebunden. Entsprechend schreibt Viktor seinem Lehrer Emanuel im *Hesperus*, dass er sich an ihm aufrichten will, „damit ich aufsteige aus dem zertretenen Kot um mich“ (JP I/1,582). Zur Überwindung des defizitären Zustandes müssen die Seelen der hohen Menschen „alle Fäden, die sie an den Klumpen schnüren, nach und nach zerfressen und abbeißen.“ (JP I/1,324f.) Auf der Suche nach göttlichen Wahrheiten strecken sie den Kopf solange in die Höhe, bis dass der Leib groteske Formen annimmt. Die vertikale Achse ihrer hochgewachsenen, schlanken Silhouetten beschreibt eine flüchtige Linie, die unentwegt vom Diesseits ins Jenseits verweist.

Jean Pauls hohe Menschen sind resistent gegen die Desillusionierungstendenzen der aufgeklärten Vernunft. Sie machen sich stark für das Wunderbare und bezwecken eine Wiederverzauberung der Welt. Die originalen Vorbilder entstammen der klassischen Literatur und Philosophie: „den Sokrates – den *Plato* – (den grossen Kato nicht) – den Antonin – (den Epiktet nicht) – den Pikus von Mirandula – I.I. Rousseau – am meisten Shakespear und überhaupt viele Engländer pp.“ (JP II/2,789) Gegen die anthropologische Episteme erzeugt der Dichter hochtrabende Moralapostel, die „das leben mehr ertragen als genossen, mehr liebten als geliebt würden, und die vol vom Gefühl der allgemeinen

⁶² In einem *Extrablatt* ergänzt Jean Paul die Definition des hohen Menschen. Weder das blosse Genie noch der gerade, ehrliche, feste Mann, der seine Bahn aufrecht ohne Abirrungen geht, gehören im eigentlichen Sinne zu dieser Kategorie von Mensch. Es geht Jean Paul vielmehr um etwas, „was die Erde so selten hat – die Erhebung über die Erde, das Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen Tuns und der Unförmlichkeit zwischen unserem Herzen und unserem Orte, das über das verwirrende Gebüsch und den ekelhaften Köder unsers Fussbodens aufgerichtete Angesicht, den Wunsch des Todes und den Blick über die Wolken.“ (JP I/1,221) Die Sehnsucht der hohen Menschen nach Erhebung resultiert aus der barocken Einsicht in die Nichtigkeit alles Irdischen (körperliche Vergänglichkeit).

⁶³ Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, S. 262 hat gezeigt, dass „Jean Pauls Verhältnis zur Gegenwart dem Schlegels ähnlich“ ist: „es sei sowohl elegisch rückwärts als utopisch vorwärts gerichtetes Bewusstsein von der eigenen Zeit als einer Zwischenzeit.“

Vergänglichkeit und der Geringfügigkeit des irdischen Thuns, mit dem Blick und mit dem Wunsch über den Wolken, gleichwol feind der schwärmerischen thatenlosen Beschaulichkeit und thätig aus Tugend wären.“ (ebd.)⁶⁴

Erstmals überträgt Jean Paul seine Theorie des hohen Menschen innerhalb der *Unsichtbaren Loge* (1793) in die literarische Praxis. Gustav von Falkenberg ist der erste Protagonist, der die „Rennbahn der Charaktere“ (JP I/5,252) mit den edlen Attributen betritt. Als hoher Mensch erlebt Gustav die Adelswelt überwiegend als bedrückend und einengend: „aus dem gesellschaftlichen Gewühl, unter dem seine innern Flügel erlagen, konnt' er nur durch einen Springstab von aussen in die Höhe.“ (JP I/1,272) Zur Vorbereitung auf eine noble Gesellschaft stellt er sich unter den Himmel: „Hier unter kolossalischen Sternen, an der Brust der Unendlichkeit, lernt man sich erheben über metallene Sterne neben das Knopfloch genäht; von der Betrachtung der Erde bringt man Gedanken mit, durch die man die Erdstäubchen, die man Menschen nennt, kaum wirbeln sieht [...]“ (JP I/1,264) In seiner Einbildungskraft erhebt sich Gustav imaginativ über das Irdische hinaus. Sein Blick zu den Sternen vermittelt ein Gefühl der inneren Grösse und befreit den Geist vom trügerischen Glanz der höfischen Kultur: „die farbigen Gold-Insekten, womit sich das Gewächsreich musivisch stickt, werden von der Gold- und Juwelenstickerei der Hofpracht nicht übertroffen, nur nachgeahmt.“ (ebd.) Angesichts dieser himmlischen Perspektive fühlt sich Gustav klein und gross zugleich – als verlorenes Staubkorn im unendlichen All und im Bewusstsein seiner seelischen Unsterblichkeit doch über alle natürlichen Kreaturen erhaben.⁶⁵

Im Wissen um die kosmischen Gegebenheiten soll die tellurische Perspektive durch die stellare ersetzt werden, mit dem Ziel, die hohen Menschen denjenigen Bewusstseinsprozessen auszusetzen, die sie schliesslich zu ihrer typischen Denkweise führt, nämlich die „Erhebung über die Erde“ und das „Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen

⁶⁴ Jean Pauls hohe Menschen versuchen unentwegt zu vergessen, was die Anthropologie des 18. Jahrhunderts über unsere Natur lehrt: Körper und Seele stehen in einer aktiven Wechselbeziehung zueinander, so dass die edlen Verbindungen des Menschen (Geist und Seele) stets durch die tierischen Triebe kontaminiert werden.

⁶⁵ Vgl. dazu Kurt Wölfel: Kosmopolitische Einsamkeit. Über den Spaziergang als poetische Handlung. In: Ders.: Jean Paul-Studien, S. 102-139, hier S. 102f.: „Jean Paul entwickelt daraus die Konfrontation von Gesellschaftsraum und –wesen versus Natur- bzw. Weltraum und –wesen und benutzt sie zu einer Polemik gegen die höfische Welt. Er begegnet der herrschaftlichen Selbstdarstellung und dem mit ihr verbundenen Ranganspruch, indem er dagegen die Empfindung des ›Erhabenen‹ angesichts der Unendlichkeit ausspielt. Er folgt damit einer allgemeinen Strategie bürgerlicher Kritik und Satire des 18. Jahrhunderts, die den Geltungsanspruch bestehender Lebensform oder Herrschaftsordnung relativiert, oder, einen Schritt weiter, annihiliert, indem sie diese vor dem Massstab des Unendlichen ins Endlich-Unbeträchtliche zusammenschumpfen lässt [...], oder indem sie dem als kontingent und partiell relativierten Gesellschaftsgefüge das als notwendig, total und absolut gesetzte Weltgebäude überordnet.“

Tuns“ (JP I/1,221).⁶⁶ Exemplarisch sei hier auf die Todes-Szene des Amandus, Gustavs Freund, verwiesen. Der chronisch kranke Jüngling verstirbt während sich am Himmel eine Mondfinsternis ereignet. Die abwesende Sonne beleuchtet die abgewandte Seite der Erde, projiziert deren Schatten ins All und verdunkelt den Mond, so dass das Schattenbild des Planeten auf dem Mond beobachtet werden kann. Während dieses kosmischen Spektakels erhebt Gustav seinen getrübbten Blick ins „verhüllte Mondlicht“ und sieht, wie sich die abgeschnittene Kugel aus der Finsternis des Erdschattens bewegt und wieder zu leuchten beginnt. Die Vorgänge am Himmel sind hoffnungsvolle Zeichen dafür, dass auch der Tod nur ein vorübergehendes Ereignis ist: „Ach sein [Amandus] Leben in seinem wurmstichigen Körper war ja eine wahre totale Mondfinsternis; sein Austritt aus dem Leben war der Austritt aus dem Erdschatten und sein Verweilen im Schatten nur kurz.“ (JP I/1,284) Gustavs gebeugte Seele richtet sich wieder auf, denn sie erkennt, dass ihre eigentliche Bestimmung nicht auf das Irdische, sondern auf das Überirdische abzielt: „Er fühlte zum ersten Male, dass er auf der Erde nicht einheimisch sei, das Sonnenlicht schien ihm das in unsere Nacht gewebte Dämmerlicht eines grössern Mondes zu sein.“ (JP I/1,285)

1.3.1 Inszenierte Erhabenheit (zum Anfang von *Die unsichtbare Loge*)

Zwei Forderungen der matrilinearen Grosselterngeneration bestimmen die Modalitäten von Gustavs Geburt. Zum einen verlangt die fromme Frau Obristforstmeisterin von Knör, sie ist eine Herrnhutistin, „dass das erste Kind ihrer Tochter Ernestine für den Himmel sollte gross gezogen werden, nämlich: acht Jahre *unter der Erde*“ (JP I/1,34). Und zum andern verfügt der Herr Oberforstmeister von Knör, dass seine Tochter nur denjenigen Mann heiraten darf, von dem sie im Schachspiel besiegt wird. Ernestine, selbst eine passionierte Schachspielerin, lässt sich daraufhin vom Rittmeister von Falkenberg, welcher „nichts so sehr als Schach und Herrnhutismus“ hasste (JP I/1,35), besiegen. Aber die absichtliche Niederlage – eine von

⁶⁶ Diese Voraussetzungen entsprechen in den Grundzügen Pascals (1623-1662) barockem Weltbild. In den Gedanken. Stuttgart 1997, S. 130f. beschreibt der Philosoph das Missverhältnis der Menschen zwischen Schein und Sein wie folgt: „Er [der Mensch] beschau jenes strahlende Licht, das wie eine Ewige Lampe aufgestellt ist, um das Universum zu erhellen, die Erde erscheine ihm wie ein Punkt im Vergleich zu der weiten Kreisbahn, die dieses Gestirn durchläuft, und er staune darüber, dass diese weite Kreisbahn selbst nur eine sehr schwache Andeutung ist im Verhältnis zu jener, der diese anderen Gestirne, die am Firmament dahinrollen, folgen. [...] Die ganze sichtbare Welt ist nur ein unscheinbarer Strich im weiten Kreis der Natur. Keine Idee reicht an sie heran, wir können unsere Gedankenbilder noch so sehr über die vorstellbaren Räume hinaus ausweiten, wir bringen doch nur Atome im Vergleich zu den wirklichen Dingen hervor. Es ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Peripherie nirgendwo ist. Schliesslich ist es der fühlbarste Wesenszug der Allmacht Gottes, dass unsere Phantasie bei diesen Gedanken den Boden verliert.“

Ernestine dressierte Katze entscheidet die Partie, indem sie das Schachbrett mit den Figuren umwirft – erfolgt erst nachdem sie von ihrem Zukünftigen in einem Ehepakt die Zustimmung für die unterirdische Erziehung erhalten hat. Kaum ist der kleine Gustav auf der Welt, wird er der Abmachung folgend in die Unterwelt verfrachtet, wo er zusammen mit dem „Genius“, einem herrnhutischen Erzieher, in eine alte ausgemauerte Höhlung im Schlossgarten von Auenthal gesperrt wird, um ihn „nicht gegen die Schönheiten der Natur und die Verzerrungen der Menschen zugleich abzuhärten.“ (JP I/1,53) Mit diesem Schritt wird die Geburt durch erneute Einkapselung (*regressus ad uterum*) faktisch wieder rückgängig gemacht.

Die romantischen Erziehungsprinzipien der *Unsichtbaren Loge* orientieren sich an Jean-Jacques Rousseaus *Emile* und Platons *Politeia*.⁶⁷ Sie folgen der pädagogischen Idee moralischer Perfektion und ihre Aufmerksamkeit gilt vornehmlich der Bildung des Herzens (Empfindsamkeit) und erst später soll die Bildung des Kopfes (Rationalität) hinzukommen. Ohne Befehle oder körperliche Disziplinierungen, sondern alleine durch wiederholende Gewöhnung und „Erzählungen von guten Menschen“ (JP I/1,55) soll Gustav spielerisch heranwachsen und seine geistigen Anlagen auf die Zukunft hin entwickeln:⁶⁸ „Hier waltete bloss der schöne Genius über den Kleinen und bog jeden knospenden Zweig desselben zur hohen Menschengestalt empor.“ (JP I/1,54) In dieser idealen Welt, dem „moralische[n] Treibhaus“, mit klaren Strukturen und geregelten Abläufen, wo alle Tätigkeiten innerliche sind, steht Gustav mit sich selbst in harmonischem Einklang: „Der Kleine war glücklich; denn seine Wünsche langten nicht über seine Kenntnisse hinaus, und weder Zank noch Furcht rissen seine Seele auseinander.“ (JP I/1,56)

In der unterirdischen Dunkelkammer ist es Tag, während es draussen Nacht ist. Mit dieser Inversion des Tag- und Nacht-Rhythmus' und völlig isoliert von der Welt verbringt Gustav acht Jahre seiner Kindheit in einem pädagogischen Versuchslabor, wo er weder den verführerischen Reizen der Natur noch den verderblichen Einflüssen der Gesellschaft ausgesetzt ist (vollkommene Einkehr des Subjekts in sich selbst). Nach der achtjährigen

⁶⁷ Vgl. dazu Reinhard Heinritz: „Kindheitshöhle“. Über Jean Pauls Roman *Die Unsichtbare Loge*. In: JbJPG 34 (1999), S. 156-169.

⁶⁸ Vgl. dazu Jean Pauls Diktum aus der *Levana* (1807): „Zum Ziele der Erziehungskunst [...] gehört die Erhebung über den Zeitgeist. Nicht für die Gegenwart ist das Kind zu erziehen – denn diese tut es ohnehin unaufhörlich und gewaltsam –, sondern für die Zukunft.“ (JP I/5,567)

Erziehungskur in der „Platos-Höhle“⁶⁹ (JP I/1,57) wird Gustav von seinem Lehrer auf den Tod und die „Auferstehung aus seinem heiligen Grabe“ (ebd.) vorbereitet.⁷⁰ Zur Einstimmung auf das bevorstehende Ereignis beschreibt er Gustav das kommende Leben mit einer konkreten Bildsprache, welche die kindliche Phantasie stimuliert. Das pädagogische ›Theater‹ funktioniert höchst anschaulich mit geozentrischen Metaphern und anthropozentrischen Begrifflichkeiten:

Da brennt man am Tag kein Licht an, sondern eines so gross wie mein Kopf steht in der Luft über dir und geht alle Tage schön um dich herum – die Stubendecke ist blau und so hoch, dass sie kein Mensch erlangen kann auf tausend Leitern – und der Fussboden ist weich und grün und noch schöner, die Pudel sind da so gross wie unsere Stube – im Himmel ist alles voll Seliger, und da sind alle die guten Leute, von denen ich dir oft erzählt habe [...]. (JP I/1,57)

Die Aufgabe des Genius besteht darin, den Jungen vom Vernichtglaube weg- und zum Unsterblichkeitsglauben hinzuführen (spirituelle Verwandlung). Er singt ein trauriges Lied oder lässt Gustav für einen Moment durch eine kleine Luke den Sternenhimmel betrachten. Repetitive Übungen machen Gustavs Sinne sukzessive mit der erhabenen Natur draussen vertraut.⁷¹ Auf seinem Weg vom künstlichen Miniaturkosmos in die grosse weite Welt empfindet Gustav gleichzeitig Freude und Angst. Die natürlichen Erscheinungen evozieren starke Gemütsbewegungen: „Nun schlagen die hohen Wogen des lebendigen Meers über

⁶⁹ Im Jugendwerk *Unparteiische Beleuchtung und Abfertigung* lobt Jean Paul Platons *Politeia* „Ich versage dir mit allen Alten den Namen des Göttlichen nicht, aber blos, weil noch niemand als du in deiner Republik so gut von der Tugend geschrieben, die allein göttlich ist, und weil noch niemand so gut als du gezeigt, dass unser Körper, in welchem unser Ich wie in einer beweglichen Bildsäule steckt, ein Geistesgefängnis ist [...]“ (JP II/1,945) Platons Höhlengleichnis hat für Jean Paul eine zentrale Bedeutung: die Sinnenwelt entspricht epistemisch dem niederen Erkenntnisgrad der in der Höhle eingeschlossenen Menschen. Während höhere Wahrheiten, die mit dem metaphysischen Licht gleichgesetzt werden, nur in einer übersinnlichen Sphäre fassbar sind. Die Körper entsprechen in diesem Erkenntnismodell den flüchtigen Schatten (Signifikanten), die Seelen (Signifikate) hingegen bedeuten unwandelbare Ideen. Auch wenn Jean Paul das Geistige stets höher wertet als das Körperliche, so kann das eine dennoch niemals ohne das andere existieren: wie die beiden Seiten des Zeichens (Ausdruck und Inhalt) verweisen Körper und Geist immer aufeinander und bilden gemeinsam den ganzen Menschen. Vgl. dazu Götz Müller: *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, S. 178: „Trotz seiner Körperverachtung bleibt in Jean Pauls Platonismus eine substantielle Beziehung zwischen Urbild und Abbild bestehen. Eine radikale Dissoziation zwischen Körper und Geist ist in der platonisch inspirierten Bildlichkeit nicht gegeben.“

⁷⁰ Es gibt wohl keinen anderen Schriftsteller, der im Diesseits vollzogene Auferstehungen und lebendige Begräbnisse so oft durchexerziert wie Jean Paul. Mit diesen permanenten Repetitionen des Sterbens und der Auferstehung scheint er die Todesangst überlisten zu wollen; wenn man oft genug gestorben und wieder auferstanden ist, so der Gedanke dahinter, verschwindet die Furcht vor der endgültigen Auslöschung.

⁷¹ Analog zum platonischen Höhlengleichnis entspricht der Aufstieg von der dunklen Höhle in die helle Welt dem Übergang vom Schein zum Sein, von den Irrtümern zu den Wahrheiten oder von den Abbildern zu den Urbildern und geht entsprechend mit einem epistemischen Quantensprung einher. Allerdings ist zu bemerken, dass Gustav während seiner Höhlenzeit nicht in Irrtümern, sondern lediglich in einer engen, perspektivisch auf die Höhle verkürzten Welt lebte.

Gustav zusammen – mit stockendem Atem, mit erdrücktem Auge, mit erschütterter Seele steht er vor dem unübersehbaren Angesicht der Natur und hält sich zitternd fester an seinen Genius...“ (ebd.) Die ersten Eindrücke wirken so stark, dass sie Körper und Seele gleichermaßen erschüttern und ungeahnte Kräfte freisetzen. Bei diesem psychophysischen Erlebnis verbinden sich Faszination und Entsetzen zu einer mentalen Grenzerfahrung. Der erhabene Moment, in dem die Aussenwelt in Erscheinung tritt, ist mit der Erfahrung von Schmerz verbunden – einem Überwältigtwerden des Subjekts. Was nämlich hier erhaben ist, ist zugleich Vorbote des Todes, dessen Macht das Subjekt absolut ausgeliefert ist. An dieser Stelle lässt sich eine Verbindung zu Edmund Burke herstellen, der in *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* die Wirkung grosser Naturphänomene auf den Menschen wie folgt beschreibt: „Die Leidenschaft, die von dem Grossen und Erhabenen in der Natur verursacht wird, wenn diese Ursachen am stärksten wirken, heisst Erschauern. Erschauern ist aber derjenige Zustand der Seele, in dem alle ihre Bewegungen gehemmt sind und ein gewisser Grad von Schrecken besteht.“⁷² Burke zufolge verursachen gewisse Eigenschaften der Natur (Dunkelheit, Riesigkeit, Mächtigkeit) im Betrachter eine aussergewöhnliche Anspannung des Nervensystems, die sich daran zeigt, dass jener zittert, dass ihm der Atem stockt oder dass er die Augen verdreht. Beim ersten Anblick der Natur fällt Gustav genau in einen solchen Zustand des Schreckens, der von Burke als „*delightful horror*“ bezeichnet wird und erlebt dabei die vom Philosophen beschriebenen Symptome. Aus anthropologischer Sicht basiert das Erhabene auf dem Selbsterhaltungstrieb des Menschen, denn es stellt die Existenzweise des Betrachters in Frage. Die Gefahr für Leib und Leben, welche von diesem Schock ausgeht, ist hier allerdings kalkuliert und nur von kurzer Dauer:

Als er aber nach dem ersten Erstarren seinen Geist aufgeschlossen, aufgerissen hatte für die Ströme – als er die tausend Arme fühlte, womit ihn die hohe Seele des Weltall an sich drückte – als er zu sehen vermochte das grüne taumelnde Blumenleben um sich und die nickenden Lilien, die lebendiger erschienen als seine, und als er die zitternde Blume tot zu treten fürchtete – als sein wieder aufwärts geworfenes Auge in dem tiefen Himmel, der Öffnung der Unendlichkeit, versank – [...] so fing der Himmel an zu brennen, der entflohenen Nacht loderte der nachschweifende Saum ihres Mantels weg, und auf dem Rand der Erde lag, wie eine vom göttlichen Throne niedergesunkene Krone Gottes, die *Sonne*. (JP I/1,62f.)

⁷² Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, S. 91.

Die Eindrücke der Erscheinungswelt strömen ungefiltert durch den Sinnesapparat in Gustavs Seele, wo die riesigen Objekte über ihn hereinbrechen und die kindlich-naiven Vorstellungen erweitern. Als schliesslich die glühende Sonne am Horizont erscheint und den Jungen durch ein Übermass an Helligkeit blendet, glaubt Gustav wirklich im Himmel zu sein: „Gott steht dort.“ (ebd.) Er hält die leuchtende Erscheinung, welche die ganze Welt mit warmem Licht überflutet, für die Präsenz Gottes.⁷³

Der glücklichste Augenblick in Gustavs Leben ist der Moment einer virtuos inszenierten Täuschung. Aus der Dunkelheit steigt der Junge ans Licht empor und findet in einer rührseligen Szene seine Familie wieder. In dieser Mischung aus christlicher Auferstehungs- und platonischer Wahrheitslehre steckt der uralte Wunsch der Menschen nach Dauerhaftigkeit und Harmonie. In jenen magischen Augenblicken, in welchen die Phantasie durch eine begrenzte Aussicht beflügelt wird, sich mehr vorzustellen, als zu sehen ist, verbergen sich die literarischen Möglichkeiten, Transzendenz erfahrbar zu machen. Erhabenheit beruht in dieser Geschichte auf einer Projektion durch eine begrenzte Aussicht und einer nachträglichen Öffnung auf ein Absolutes hin, welche diese imaginierte Vorstellung realisiert. Jean Paul gibt seinen Lesern aber noch in derselben Passage zu verstehen, dass der positive Verlauf dieser glücklichen Geschichte einem idealen Modell entspricht: „Das Schicksal steht stumm hinter der Larve; die menschliche Träne steht dunkel auf dem Grabe; die Sonne leuchtet nicht in die Träne. – Aber unser liebendes Herz stirbt in der Unsterblichkeit nicht und vor dem Angesicht Gottes nicht.“ (JP I/1,64) Was hier auf den ersten Blick kryptisch und verworren erscheint, ist bei genauerer Betrachtung der Klartext einer sich selbst zerlegenden Anthropologie, angesichts einer nicht antwortenden Theologie.

1.4 Darstellung der Natur

Gegen die „gesetzlose[] Willkür des jetzigen Zeitalters – der lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet, um sich nur freien *Spiel*-Raum im Nichts auszulehnen“ (JP I/5,31) will Jean Paul nicht verächtlich über das Naturstudium sprechen. Sein Blick in die Natur ist weder eine

⁷³ Die Identifikation der Sonne mit Gott wird hier als naive Projektion entlarvt. Der Erzähler beschreibt die Sonne „wie eine vom göttlichen Throne niedergesunkene Krone Gottes“ (JP I/1,63). Die widerrufenen Identifikation von Sonne und Gott ist sprachlich durch einen Vergleich ersetzt, der sich wörtlich nur auf die Sonne bezieht, welche selbst nur ein Symbol ist, und zwar wie der Thron für die Königswürde. Vgl. Hans Esselborn: Die astronomische Metaphorik des Unendlichen bei Jean Paul. In: Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag. Hg. v. Hans Esselborn u. Werner Keller. Köln 1994, S. 209-228, hier S. 218.

reine Phantasievorstellung, wie derjenige der poetische Nihilisten, noch bleibt er wie die poetischen Materialisten bei den äusseren Phänomenen der Erscheinungswelt stehen: „Weder der Stoff der Natur noch weniger deren Form ist dem Dichter roh brauchbar.“ (JP I/5,38) Darum muss der poetische Blick die sinnlich-rohe Natur in sich aufnehmen und sie in ein geistiges Gebilde verwandeln. Die geistige Nachahmung der Natur erscheint als ein Akt, bei dem analog zur wahren Naturerkenntnis der Geist im Körperreich entdeckt und hervorgehoben wird.⁷⁴ Jean Paul denkt die Natur anthropologisch als ein Zeichen mit einer dualen Struktur, bei dem die natürlichen Gegenstände nur die sichtbare Aussenseite (Signifikant) der dahinter liegenden Innenseite (Signifikat) bildet, welche unser Gemüt der Natur verleiht:

Sie [die Natur] zwingt uns, an fremde Ichs neben unserem zu glauben, da wir ewig nur Körper sehen – also unsere Seele in fremden Augen, Nasen, Lippen überzutragen. Kurz, durch Physiognomik und Pathognomik *beseelen* wir erstlich alle Leiber – später alle unorganisierte Körper. Dem Baume, dem Kirchturme, dem Milchtöpfe teilen wir eine ferne Menschenbildung zu und mit dieser den Geist. (JP I/4,203f.)

Jean Pauls literarisches Hauptinteresse gebührt der Schaffung einer Welt, die dem menschlichen Fühlen und Denken entspricht. In seinen Romanen existiert die Natur nicht als eine von Wahrnehmung und Stimmung des Menschen unabhängige Instanz. Stattdessen gleicht sie einem lebendigen Spiegel, welcher die Empfindungen und Gefühle des Individuums reflektiert und Subjektivität freisetzt. Die künstlichen Naturbilder geben so immerfort die aktuellen Seelenzustände der Protagonisten wieder. Wie Leibniz geht auch Jean Paul davon aus, dass jeder Mensch die Natur aus einer jeweils individuellen Sichtweise (*point de vue*) wahrnimmt. Alle Monaden sind lebendige Spiegel des Universums und auf die oberste Monade Gott bezogen, aber es existieren verschiedene Grade der Aufmerksamkeit, und diese perspektivische Betrachtungsweise muss der Dichter bei der poetischen Landschaftsbeschreibung berücksichtigen:⁷⁵

⁷⁴ Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 60.

⁷⁵ Im Allgemeinen interessieren sich die Dichter nicht für die objektiven Gesetzmässigkeiten der Natur. Dieser Erkenntnisgegenstand gehört in den Bereich der experimentellen Naturwissenschaften. Poesie hingegen observiert die Natur aus einem ästhetisch-subjektiven Blickwinkel. Dabei verfolgt sie einen doppelten Erkenntnisprozess: Einerseits stellt sie die Naturgegenstände so dar, wie sie sich dem Menschen sinnlich präsentieren. Aber wichtiger als die äusserliche Darstellung ist die Abbildung der inneren Wirkung, deshalb reflektiert die Poesie vornehmlich die Abspiegelung der Natur im Innenreich. In der poetischen Darstellung werden also die äusseren Eindrücke der Natur mit den inneren Empfindungen des Subjekts vermischt; diese Mixtur erzeugt neue Wirklichkeiten. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 192: „Die Natur ist in der Romantik Träger der menschlichen Affekte geworden; jeder Einzelheit der Landschaft

Wir sehen die ganze Natur nur mit den Augen der epischen Spieler. Dieselbe Sonne geht mit einem andern Rote vor der Mutter unter, welche der Dichter auf den Grab-Hügel eines Kindes stellt und mit einem andern vor der Braut, welche auf einem schönern Hügel dem Geliebten entgegensieht oder zur Seite steht. Für beide Abende hat der Dichter ganz verschiedene Sterne, Blumen, Wolken und Schmetterlinge auszulesen. (JP I/5,289)

Entsprechend kann es keine objektive Landschaft geben, die unabhängig vom Betrachter existiert. Landschaft ist immer eine Interpretation aus einem subjektiven Blickwinkel; sie ist ein aus der Innerlichkeit hervorgehender Naturgenuss, der aus Ideen entspringt.⁷⁶ Weil jede Naturbeobachtung von unserem situativen physischen und psychischen Zustand abhängig ist, ermöglicht die Landschaftsdarstellung immer auch Rückschlüsse auf die seelische Verfassung des Betrachters. Sie bietet Wörter zur Beschreibung der Innerlichkeit und konstituiert sich als Spiegel der Seele. Es sei deshalb nicht Aufgabe des Künstlers, die Natur wahrheitsgetreu (objektiv) abzubilden. Vielmehr soll er die sinnliche Natur, die niemals vollständig dargestellt werden kann, schöpferisch umgestalten:⁷⁷ „Eigentlich hat der Grundsatz, die Natur treu zu kopieren kaum einen Sinn. Da es nämlich unmöglich ist, ihre Individualität durch irgendein Nachbild zu erschöpfen.“ (JP I/5,34) Der poetische Prozess konzentriert sich auf den Zwischenbereich der Natur, die in einen materiell-äusserlichen und einen geistig-innerlichen Bereich zerfällt. In diesem experimentellen Spannungsfeld soll sich die literarische Landschaftsbeschreibung verorten. Darüber hinaus existiere aber eine anthropomorphe Gesetzmässigkeit, an die sich die Dichter halten müssen:

Die Natur ist für den Menschen in ewiger Menschwerdung begriffen, bis sogar auf ihre Gestalt; die Sonne hat für ihn ein Vollgesicht, der halbe Mond ein Halbgesicht, die Sterne doch Augen, alles lebt den Lebendigen; und es gibt im Universum nur Schein-Leichen, nicht Schein-Leben.

assoziiert sich ein Gemütseindruck, eine Erinnerung, die ihn semantisch mit Zeichen eines unerfüllten Begehrens auflädt.“

⁷⁶ Vgl. dazu Georg Simmel: Philosophie der Landschaft. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Frankfurt/M 2001, S. 471-482, hier S. 480: „Aber sie [die Landschaft] ist ja selbst schon ein geistiges Gebilde, man kann sie nirgends im bloss Äusseren tasten und betreten, sie lebt durch die Vereinheitlichungskraft der Seele, als eine durch kein mechanisches Gleichnis ausdrückbare Verschlingung des Gegebenen mit unserem Schöpfertum. Indem sie so ihre ganze Objektivität als Landschaft innerhalb des Machtgebietes unseres Gestaltens besitzt, hat die Stimmung, ein besonderer Ausdruck oder eine besondere Dynamik dieses Gestaltens, volle Objektivität an ihr.“

⁷⁷ Wie in Platons *Politeia* ist auch bei Jean Paul der mimetische Künstler ein nutzloser Verdoppler der Wirklichkeit. Die Kunst, will sie wertvoll sein, muss einen anderen Weg wählen; sie soll nicht bei den äusseren Erscheinungen (Abbilder) stehen bleiben, sondern eine Verbindung zu Urbildern herstellen (Prozess der Vergeistigung).

Allein das ist eben der prosaische und poetische Unterschied oder die Frage, *welche* Seele die Natur beseele, ob ein Sklavenkapitän oder ein Homer. (JP I/5,38)⁷⁸

In Jean Pauls Wahrnehmung hat der Mensch das, was er an der Natur verstehen kann, selbst in sie hineingelegt. Der anthropozentrische Blick deutet die natürliche Ordnung deshalb immer in Bezug auf die eigene Gestalt und versucht alle Vorgänge in ihr nach Menschenart zu erklären. Jede Beseelung bedeute letztlich eine Personifikation, die „erste poetische Figur, die der Wilde macht“ (JP I/5,185). Diese faktische Bezugnahme auf den Menschen verunmöglicht es, die Natur als eine eigenständige Instanz wahrzunehmen. Sie führt dazu, dass Jean Paul die Erscheinungswelt als Projektion der subjektiven Innenwelt auf die Aussenwelt betrachtet:⁷⁹

Was sind denn Berge und Lichter und Fluren ohne ein liebendes Herz und ein geliebtes? Nur wir beseelen und entseelen den Leib der Welt. Ist ein Garten eine engere Landschaft, so ist die Liebe nur ein verkleinertes All; in jeder Freudenträne wohnt die grosse Sonne rund und licht und in Farben eingefasst. (JP I/6,285)

Der Mensch beseelt die Natur seiner Disposition entsprechend. Deshalb erscheint sie dem hohen Menschen belebend, weil dieser die in der Natur vorgefundenen Eigenschaften bereits in sich trägt, währenddem sie auf den stumpfsinnigen Menschen banal und leer wirkt, da jenem die nötige Sensibilität fehlt. Die Fühlfäden seiner Seele sind zu grob, um diese subtilen Dinge wahrnehmen zu können.

Von grosser Bedeutung für die ästhetische Wahrnehmung ist auch die Makrokosmos-Relation: Während die hohen Menschen leidenschaftliche Bezüge zwischen Blumen und Sternen herzustellen vermögen, bleibt dieser metaphysische Zusammenhang den andern Figurentypen verschlossen. Im unterschiedlichen Grad geistiger Erkenntnis- und affektiver

⁷⁸ In einem seiner ersten Briefe an Herder betont Jean Paul die Relevanz der anthropomorphen Naturbetrachtung für die eigene Befindlichkeit: „Mir that es alzeit wol, wenn ich die Sonne mit einem menschlichen Gesicht im Kalender gemalet sah. Diese Art von Menschwerdung milderte ihren Glanz und brachte sie dem Menschen näher.“ (HKA III/1,178) Vgl. dazu auch Hans Blumenberg: Die Vollzähligkeit der Sterne, S. 138: „Als die Aufklärung Gott auf eine Minimum zu reduzieren befahl, damit der Mensch allen Platz und alles Recht an Welt und Geschichte ausüben konnte, bekam die Gestaltlosigkeit einen neuen Gehalt: Sie war der Musterfall für ein allgemeineres ›Vorurteil‹, das seinerseits das Muster aller Vorurteile zu sein schien, für den Anthropomorphismus. Es sollte kein Ende haben mit der Aufspürung immer neuer Fälle dieser Verfehlung, die Natur und alle Vorgänge ihr ›nach Menschenart‹ zu erklären, und der Zurücknahmen dieser tief einsetzenden Projektionen des Bewusstseins auf die Welt.“

⁷⁹ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Schnupftuchsknoten oder Sternbild, S. 284f.: „Es ist keine göttliche Instanz, die sich in der Erscheinungswelt offenbart; der Mensch selbst projiziert seine Seele auf die äussere Welt. Dabei bedingt es die Individualität des Ichs, dass auch seine Weltinterpretation individuelle Züge trägt; jeder Mensch entwickelt tendenziell seine eigene Semiotik.“

Empfindungsfähigkeit liegt der Grund, weshalb nicht alle Menschen dieselbe Begabung zur aktiven Beseelung der Aussenwelt in sich tragen: „Wie ganz anders sieht ein Geist die blühende Natur an, der mit ihr und hinter ihr fortzublühen glaubt; als einer, der als ein ewiges Skelett auf ihr zu bleiben fürchtet und dem sie jetzo selber eines dadurch wird; so wie der Gottunglaubige eine viel unbelebtere Welt er[blickt] als der Gottglaubige.“ (JP I/6,1190) Die Natur reflektiert die inneren Bewegungen des Subjekts; sie zu beseelen, bedeutet sie zu personifizieren. Auf diese Weise wird sogar das All zum „anblickende[n] Angesicht *einer* unermesslichen Seele“ (JP I/1,617).

Diese Gesetzmässigkeit zwischen innerer Erkenntnisfähigkeit und äusserer Naturwahrnehmung bestätigt sich auf der poetologischen Ebene: So hat der Materialist unter den Dichtern zwar „die Erdscholle, kann ihr aber keine lebendige Seele einblasen, weil sie nur Scholle, nicht Körper ist.“ (JP I/5,43) Er sieht nur Erscheinungen und bleibt bei den sinnlichen Phänomenen stehen. Den poetischen Nihilisten, „diesen Hohlbohrern der Wirklichkeit“ (JP I/5,404), wiederum fehlt die zu beseelende Scholle, deshalb verfehlen sie den sinnlichen Eindruck. Sowohl die poetischen Nihilisten als auch die poetischen Materialisten sind nicht im Stande, die mannigfachen Wechselbeziehungen zwischen Körper und Geist zu erfassen. Sie bleiben deshalb einseitig entweder beim Körper oder beim Geist stehen.⁸⁰ Der „rechte Dichter“ hingegen, der „die Natur reicher und vollständiger sieht“ (JP I/5,32), ist in der Lage, die „begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee“ zu umgeben. Auf diese Weise imaginiert er mannigfache Verbindungen zwischen der physischen und der metaphysischen Welt und verwandelt diese in jene: „Die äussere Natur wird in jeder innern eine andere, und diese Brotverwandlung ins Göttliche ist der geistige poetische Stoff, welcher, wenn der echt poetisch ist, wie eine *anima Stahl* seinen Körper (die Form) selber baut, und ihn nicht erst angemessen und zugeschnitten bekommt.“ (JP I/5,43)⁸¹

In der poetischen Nachahmung wird die Wirklichkeit von ihrer Materialität befreit und ins Geistige transzendiert. Die materielle Seite der Natur soll durch die höhere Anschauung des Dichtergenies in eine göttliche Himmelfahrt verwandelt werden. Auf diese Weise wird die

⁸⁰ Gemäss Hans-Jürgen Schings: Der anthropologische Roman, S. 263 entspricht Jean Pauls poetische Ortbestimmung zwischen materialistischen und poetischen Nihilisten einem „Zweifrontenkrieg gegen die idealistische bzw. materialistische Gewaltlösung des nachcartesianischen Substanzenproblems.“

⁸¹ Mit der *anima Stahl* greift Jean Paul auf ein Konzept des Arztes Georg Ernst Stahl zurück. Stahl zufolge baut sich die Seele ihren Körper selbst. Sie macht, dass die Teile des Körpers zu Organen, die in einem inneren sinnvollen Zusammenhang zueinander stehen. Vgl. Georg Ernst Stahl: Über den mannigfaltigen Einfluss von Gemütsbewegungen auf den menschlichen Körper, S. 37. Zu Jean Pauls Bezugnahme auf die Theorie der ›körperbauenden Seele‹ Stahls siehe Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 38ff.

subjektive Erfahrung mit der allgemeinen Idee der Natur in Verbindung gebracht, wobei das Naturerleben in ein pseudo-religiöses Erlebnis transformiert wird. Der körperlichen Welt wird durch den Geist ein „mimischer Sinn“ (JP I/5,45) zugewiesen, der jede irdische Begebenheit, d.h. jede Erscheinung der Körperwelt, zu einer überirdischen macht.⁸² Von zentraler Bedeutung erweist sich hierbei die Aussage: „Die äussere Natur wird in jeder innern eine andere“. Jean Paul verbindet In diesem Satz Georg Ernst Stahls (1659-1734) animistische Theorie der ›körperbauenden Seele‹ mit Leibniz' Monaden-Modell. Gemäss Stahl greift die vitalistische Kraft der Seele unbewusst in das mechanische Geschehen des Körpers ein (psychosomatischer Einfluss). Die Seele organisiert den Körper und macht diesen von ihren Stimmungsschwankungen abhängig ist. Da alle Bewegungen und Veränderungen die Ursache in der Seele haben, folgerte der deutsche Arzt Stahl, müssten auch alle Krankheiten letztendlich seelischen Ursprungs sein. Dieses Konzept der unbewussten Wirkung der Seele hatte für Jean Paul eine grosse Bedeutung; auch das poetische Genie gestaltet kraft seiner angeborenen Qualitäten die ›alte Natur‹ unbewusst in eine ›neue‹ um. Durch die ›innere‹ wird die ›äussere Natur‹, wie durch die *anima Stahlii* der Körper, umgebaut und umgewandelt.⁸³ Genau dies macht auch der „rechte Dichter“, wenn er die Natur in der Poesie neu erschafft: „Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich.“ (JP I/5,39)

Das jedoch ist nur die eine Hälfte der poetischen Realisierung, die andere Hälfte bildet das Monaden-Modell mit seiner allumfassenden Subjektivitätslehre. Leibniz zufolge nimmt jede Monade die Welt aus einer individuellen Sichtweise wahr. Monaden sind Elemente mit mehr oder weniger Vorstellungskraft, die hierarchisch geordnet sind und sich im Grad ihrer klaren und deutlichen Perzeptionen unterscheiden. Die verworrenen Vorstellungen entsprechen der menschlichen Unvollkommenheit, während die klaren Vorstellungen die Vollkommenheit Gottes spiegeln. Je mehr die dunkeln Vorstellungen reflektiert werden, desto genauer (bewusster) erfasst die Monade die Welt und desto effektiver gelingt die kognitive und poetische Umgestaltung. Ungeachtet der grossen Differenzen zwischen Stahl, der sich für den Einfluss der Seele auf den Körper stark macht und Leibniz, der die beiden

⁸² Vgl. Gesine Leonore Schiewer: *Cognito symbolica*, S. 194.

⁸³ Vgl. Götz Müller: *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, S. 61.

Substanzen parallel nebeneinander laufen lässt, vereinigt Jean Paul diese heterogenen Modelle in seiner Poetik.⁸⁴

1.5 Die hohe Kunst der Liebescodierung (Poetik der Gefühle)

Die Landschaft in der *Unsichtbaren Loge* bildet einen Erfahrungsraum für die Liebe, in dem die Gefühle florieren. Als beseelte Vermittlungsinstanz liefert die Natur den metaphysischen Nährboden für empfindsame Gespräche, denn „Natur-Schönheit war die einzige Sache, worüber er [Gustav] mit andern Schönheiten begeisternd und begeistert sprechen konnte“ (JP I/1,266). Indem die Liebenden die Natur als einen korrespondierenden Ort erleben, sprechen sie immer auch über sich selbst. Die Zirkulation der Gefühle in der Landschaft steigert die gegenseitige Sympathie und bringt die beiden Herzen in harmonischen Einklang. Gustav erzählt Beata von seinem „Eintritt aus der Erde hinauf in das hohe Weltgebäude“ (ebd.) Daraus entwickelt sich ein romantischer Dialog: „Auf jedes Wort und Bild, das er sagte, oder sie zurückgab, war eine Seele geprägt, die sie einander zugetraut hatten.“ (ebd.)⁸⁵ Aber die innige Zweisamkeit kippt in einen introspektiven (monologischen) Bericht um, und die eigentliche Liebeserfahrung zieht sich ins liebende Subjekt zurück. Dieses Kippen ist systematisch für das Erhabene und folgt einer poetologischen Notwendigkeit.

In der Folge taucht Gustav in die Welt der Wünsche und Begierden ab, wo sich plötzlich eine vertraute Seelenlandschaft öffnet: „Ihm war, als gehe in seiner Seele ein Zauber-Mond auf und scheine über ein weites dämmerndes Land und ein Engel aus seiner Kindheit steh' im Blütenlande und nehm' ihn in seine Arme und drück' ihn so an sich, dass das Herz an ihm zerflösse...“ (JP I/1,266) Die imaginierte Landschaft erinnert ihn an das Hirtenmädchen Regine, mit dem er einst in seiner Kindheit ein Lamm hütete und den ersten Kuss austauschte. Auf der Höhe der schwärmerischen Szene verwischen die Grenzen zwischen

⁸⁴ Vgl. dazu Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 61: „Die Körper ordnende, körperbauende Kraft der Seele greift – im Blick auf die Monadologie systemwidrig – nach Stahl frei in das mechanische Geschehen ein. Freilich geschieht dieser Eingriff nach Stahl unbewusst – und das ist die Stelle, die Jean Paul interessiert.“

⁸⁵ Das Ziel empfindsamer Liebessemantiken ist jedoch nicht das Sprechen, sondern das Schweigen, denn nur das Verstummen der Sprache (das Scheitern der Kommunikation) würdigt die Tatsache, dass die Empfindungen nicht vollständig bezeichnet und in Sprache übersetzt werden können: „der innere Mensch hat keine Zunge.“ (JP I/1,333) Vgl. dazu Kurt Wölfel: Jean Paul-Studien, S. 96: „Im Zustand der ›Seligkeit‹ bedürfen die hohen Menschen Jean Pauls keiner Rede mehr; sie schwindet ihnen ebenso wie ihr Selbst-Bewusstsein: dass sie sich ‚nicht wissen‘, reflexionslos gemeinsam dem Göttlichen in und über sich hingegen sind, ist die stets wiederkehrende Versicherung des Erzählers.“

Subjekt und Objekt, Vergangenheit und Gegenwart laufen ineinander über.⁸⁶ Das Geschehen pendelt zwischen Wirklichkeit und Fiktion, und lässt auch den aufmerksamen Leser im Unklaren, ob die Liebenden selbst ein Schauspiel aufführen, ob sie sich die Szene in der Phantasie vorstellen, oder ob ihnen tatsächlich ein solches Stück geboten wird. Jedenfalls wird Liebe mit der Metapher des Theaters als paradoxe Selbstinszenierung beschrieben, in welcher die jungen Leute mit einer Konfliktsituation konfrontiert werden: Zwei „Gärtners-Kinder“, die in Klammern als Gustav und Beata bezeichnet werden, betreten die Bühne und mimen ein Liebes-Spiel. In diesem performativen Akt sind die Liebenden gleichzeitig darstellende Schauspieler und beobachtende Zuschauer ihres eigenen Abenteuers. Die häufigen Positionswechsel führen zu einer Verdichtung der Interaktion. Diese Verdichtung wird hier so intensiv, dass beide Partner gleichzeitig auf zwei Ebenen beobachten *und* handeln. Erst durch die Theatralisierung dieses Wahrnehmungsvorgangs wird das Begehren zwischen den Geschlechtern als Augen-Blick der Liebe erfahrbar.⁸⁷ Aber das ideale System klemmt plötzlich; die empfindsame Kommunikation gerät ins Stocken und der romantische Diskurs schlägt in eine vulgäre Kuss-Szene um: „er küsste sie derb.“ (JP I/1,267)

Dieser eruptive Ausbruch eines sexuellen Begehrens erschüttert Gustav innerlich: „Das war zuviel für die Frontloge [Gustavs Gesicht] oben“ (ebd.).⁸⁸ Um die Sittlichkeit wieder herzustellen, beginnt sein Auge zu weinen. Erregt und zugleich beschämt versucht Gustav das Augenlid offen zu halten, damit sich die Flüssigkeit nicht zur Träne formieren kann.⁸⁹

⁸⁶ Damit zwischen den kommunizierenden Seelen ein wahres Einverständnis möglich ist, muss ein Verhältnis prästablierter Harmonie bestehen. Jean Paul beruft sich zur Veranschaulichung dieser metaphysischen Idee einerseits auf das Bild der beiden Uhren, die kraft eines gemeinsamen Taktes synchron laufen, obwohl sie jeweils einem individuellen Rhythmus folgen. Andererseits gründet die Vorstellung des Seelen-Einklangs im akustisch-musikalischen Bereich (Harmonielehre). An dieser Stelle vollkommener Harmonie ergreift der Erzähler das Wort und versucht in einem verworrenen Gleichnis die beiden Bereiche (Mechanik und Akustik) ironisch zu verbinden: „Und worauf ruhte dieses innere Landschaftsstück? – Worauf das berühmte Strassburger Uhrwerk [das alte Räderwerk der gewaltigen astronomischen Uhr blieb 1793 stehen, Anm. von mir] ruht – auf einem Tierhals: dieses liegt nämlich auf einem Pegasus-Nacken; seines trugen die Häuse des zufällig vor dem Schlosse heimgehenden Weideviehs, an denen solche Glocken hingen, die denen der Herde *Reginens* ähnlich klangen und die mithin die ganze Jungendszene mit ihren Tönen wieder in seine Seele setzten...“ (JP I/1,266)

⁸⁷ Das Schauspiel veranschaulicht die sprachlichen Schwierigkeiten, die sich im Zusammenhang mit aufrichtiger Liebe einstellen. Im literaturorientierten 18. Jahrhundert explodieren die Liebesdiskurse und die Ideale, die zur Kunst der Verführung gehören, werden immer wieder von Neuem gelesen. Die literarischen Erzählungen dringen immer tiefer ins wirkliche Leben ein, was dazu führt, dass Liebe mit Hilfe von kopierten literarischen Mustern erzeugt wird. Folglich verliert ein Satz wie »Ich liebe dich« notwendig seine Originalität / Qualität und wird zu einer nichtssagenden Floskel, die fortan nur noch als kitschiges Zitat funktioniert.

⁸⁸ Gustav macht in diesem Moment die schmerzhaft Erfahrung, dass leidenschaftliche Liebe anfällig ist für Instabilität.

⁸⁹ Die galante Handlung changiert zwischen erotischer und empfindsamer Semantik, wobei das Zurückhalten der Tränenflüssigkeit dem Zurückhalten der Samenflüssigkeit auf einer höheren Ebene entspricht. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr, S. 93: „Ein Ablass von Flüssigkeit aber, gleich an

Beata versteht diese keusche Handlung und lässt ihrerseits die gebrochene Rose in der Hand „ohne oder mit Absicht“ (JP I/1,267) zu Boden sinken. Gustav beugt sich hinunter, lässt seine Träne in den Rosenkelch fallen und gibt die beseelte Blume seiner Geliebten zurück.⁹⁰ In diesem Moment sind Ergriffenheit und Scham beider Geschlechter so gross, dass ihre Blicke an diesem Gegenstand haften bleiben. Die Rose als semantisch-codiertes Symbol der Liebe bündelt die wässrigen Blicke der Liebenden in einem magischen Brennpunkt.⁹¹

Gustav und Beata frönen diesem intimen Liebesspiel solange, bis ihre Zweisamkeit durch „ein[en] herspringende[n] Tropf“⁹² unterbrochen wird. Dieser störende Dritte (Oefel)⁹³ zwingt die Liebenden, sich für einen Moment direkt anzuschauen: „so standen plötzlich ihre aufgeschlagenen Augen einander wie der aufgehende Vollmond der untergehenden Sonne gegenüber und sanken ineinander, und in einem Augenblick unaussprechlicher Zärtlichkeit sahen ihre Seele, dass sie einander – suchten.“ (JP I/1,268) Dem Monaden-Modell entsprechend finden zwischen den Liebenden auf der horizontalen Ebene keine unmittelbaren Kommunikationsprozesse statt. Es gibt keinen direkten Austausch zwischen

welcher Stelle, teilt sich entlastend den anderen Körperregionen mit.“ Das Weinen dient dem moralischen Nachweis, dass jemand seine Säfte nicht an anderer Stelle hat ausfliessen lassen: „Zu weinen statt zu ejakulieren [...] ist keine blosser Ersatzhandlung, sondern ein Ebenenwechsel. Der animalische Anteil ist dabei nicht mehr im Spiel; er wird ‚untengelassen.‘“ (ebd., S. 97) Das nasse Auge ist ein moralischer Gefühlskondensator, der wahrhafte Tränen produziert, welche die Authentizität der seelischen Empfindungen verbürgen. Denn die Träne ist hier noch kein Instrument strategischer Täuschung, sondern ein erhabenes Zeichen sublimierter Sinnlichkeit, das die Anschlussfähigkeit aufrichtiger Kommunikation garantiert. Vgl. dazu Lothar Müller: „Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsamen Seele, den Briefroman und das Papier.“ In: Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland. Hg. v. Gerd Jüttmann u.a. Weinheim 1991, S. 267-290, hier S. 273: „Als spontan und unwillkürlich hervorbrechende Körperflüssigkeit sind die Tränen Natur im anthropologischen Sinn, und sie sind zugleich ‚natürliche‘ Sprache im Sinne der unmittelbaren Identität von Erfahrung und Zeichen. So stehen sie symbolisch für das empfindsame Kommunikationsideal von Aufrichtigkeit, Unmittelbarkeit und Gefühlsnähe der Rede und polemisch gegen die Allianz von Konvention, Konversation und Rhetorik.“

⁹⁰ Die Szene ist hochgradig inszeniert, dennoch lässt der Autor an der Authentizität der Gefühle keine Zweifel aufkommen.

⁹¹ In diesem ritualisierten Liebespiel, in dem jede Geste und jeder Blick äusserst bedeutsam werden, soll Unsagbares zum Ausdruck gebracht und die erotischen Andeutungen ausgeglichen werden. Vgl. dazu Niklas Luhmann: Liebe als Passion, S. 157: „Das 18. Jahrhundert erlebt das Ende der Rhetorik, das heisst, das Ende des technischen Vertrauens in Kommunikation. Das Misslingen der Gesten kann falsche, aber nicht wahre Liebe zerstören. Zunächst wird gleichwohl das, was sich zwischen Menschen abspielt, noch ganz als kommunikative Beziehung gesehen. Die sozialen Beziehungen werden schon als voll reflexiv begriffen, und eben das bringt die Kommunikation an die Grenzen ihrer Möglichkeiten.“ Luhmann versteht Liebe als ein „symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“, das unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlich machen soll.

⁹² Jean Paul bedient sich hier eines witzigen Wortspiels: die sakralen (beseelten) *Tränen* der Liebenden werden von einem profanen (unbeseelten) *Tropfen* gestoppt. Der Tropf kann metonymisch für die Träne stehen; in diesem Fall aber bedeutet er deren Negation.

⁹³ Der satirische Herr von Oefel, schreibender Konkurrent Jean Pauls, geheimer Legationsrat und Propagandist der Hofwelt, verweist schon mit seinem Namen klanglich auf den Teufel. Er ist ein heimtückischer Verführer, der mit vielen Tricks die Frauenwelt betört, „daher steckt‘ er gegen Beaten voll Teufeleien.“ (JP I/1,271) Der Teufel erscheint hier als Personifikation des verdrängten (unbewussten) Trieblebens.

Innerlichkeit und Innerlichkeit, so dass die Individuen notwendig intransparent bleiben (Fensterlosigkeit). Das monadische Bewusstsein operiert quasi als geschlossenes System, deshalb existiert lediglich ein idealer Einfluss zwischen den Verliebten.⁹⁴ Der kommunikative Austausch zwischen Ego (Liebender) und Alter (Geliebte) gelingt nur über die Vermittlung Gottes, denn die voneinander unabhängigen Liebenden sprechen allein durch das Medium der radikalen Gottesabhängigkeit. Entweder richten sich die Blicke wie im Fall von Gustav und Beata auf einen beseelten Gegenstand (Rose), welcher die erhabene Liebe symbolisch bedeutet.⁹⁵ Oder sie erheben ihre Augen gemeinsam zum Himmel, wo die Zentralmonade Gott die getrennten Seelen steuert und in sich vereinigt. Gott hat das Zusammenwirken der Monaden, die als geistige Wesenheiten ewig und unvergänglich sind, prästabilisiert und sichert so den Zusammenhalt der Welt. Auf diese Weise organisiert er die strukturelle Kopplung zwischen seinen Geschöpfen auf der Erde.

Ein anderes Beispiel für eine metaphysische Liebesszene, in welcher Gottes unsichtbare Hand die Liebenden zusammenführt, findet sich in den *Flegeljahren* (1801-05). Am Ende des dritten Bändchens machen Walt und Wina zusammen mit Winas Vater, dem General Zablocki, einen Ausflug in die Natur. Als die Liebenden unter einem schwebenden Wasserfall stehen und in die leuchtende Morgensonne schauen, vereinigen sich ihre Blicke. Hoch oben über dem magischen Regenbogen, der nicht nur zwischen Himmel und Erde eine Verbindung schlägt, sondern auch zwischen den liebenden Seelen, kommt es zur plötzlichen Verschmelzung. Dieser grosse Augenblick offenbart das Unendliche im Endlichen; ohne verwirrende Zeichen beginnen die Seelen wie aus heiterem Himmel selbst zu sprechen. Überwältigt von dieser erhabenen Stimmung wirft sich Walt auf die Knie und streckt seine Hände zum Himmel empor, denn er glaubt die „Herrlichkeit Gottes“ zu schauen:

Da erschien ein Augenblick – niemand wusste wie oder wenn – wo der Jüngling auf die Jungfrau blickte und sah, dass sie ihn wunderbar, neu und sehr bewegt anschauete. Seine Augen öffneten ihr sein ganzes Herz; Wina zitterte, er zitterte. Sie schauete auf zum Rosen- und Feuerregen, der die

⁹⁴ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*, S. 49: „Bei den einfachen Substanzen gibt es indessen nur einen idealen Einfluss einer Monade auf eine andere, der aber wiederum nur wirksam wird durch die Vermittlung Gottes, sofern nämlich in den Ideen Gottes eine Monade mit Recht verlangt, dass Gott schon bei der uranfänglichen Regelung der anderen auf sie Rücksicht genommen habe. Denn da eine geschaffene Monade keinen physischen Einfluss auf das Innere der anderen nehmen kann, so kann einzig auf diesem Wege die eine abhängig von der anderen sein.“

⁹⁵ Vgl. dazu folgendes Zitat aus der *Vorschule*, §49: „So wie es kein absolutes Zeichen gibt – denn jedes ist auch eine Sache –, so gibt es im Endlichen keine absolute Sache, sondern jede bedeutet und bezeichnet; wie im Menschen das göttliche Ebenbild, so in der Natur das menschliche.“ (JP I/5,182f.)

hohen grünen Tannen mit Goldfunken und Morgenrot bespritzte; und wie verklärt schien sie vom Boden aufzuschweben, und der rotbrennende Regenbogen leuchtete schön auf ihre Gestalt herunter. Dann sah sie ihn wieder an, schnell ging ihr Auge unter, und schnell auf, wie eine Sonne am Pol – das herzerhebende Donnern und das Wetterleuchten des Stroms umrauschte, überdeckte beide mit himmlischen goldnen Flügeln gegen die Welt [...]. (JP I/2,920f.)

Diese Szene präsentiert Blicke, Gesten und stumme Worte als reine Spiegel der Seele, so als sei der erleuchtete Himmel die wahrhafte Instanz, vor der die Zeichen nicht lügen können. Zwar führen die himmlischen Zeichen die empfindsamen Seelen zusammen, doch es braucht eine ganze Inszenierungsmaschinerie (romantisches Ensemble), um diesen Moment der Liebe Wirklichkeit werden zu lassen. Erst wenn die vielen dramaturgischen Voraussetzungen – ideale Lichtphänomene, natürliche Umgebung, innere Stimmungen – gewährleistet sind, kann der komplizierte Prozess der Seelen-Vereinigung gelingen. Die Liebenden entschwinden für einen Augenblick in eine andere Sphäre: „das herzerhebende Donnern und das Wetterleuchten des Stroms umrauschte, überdeckte beide mit himmlischen goldnen Flügeln gegen die Welt.“ (JP I/2,920f.)⁹⁶ In diesem Moment öffnet sich der metaphysische Himmel der Liebe; für ein paar Sekunden entschwindet der Geist aus der Gefangenschaft des Körpers. Das Erhabene überwindet jeden Widerstand und verschafft den Liebenden einen „Ausgang aus der sinnlichen Welt“⁹⁷. Diese ›Ewigkeitsminute‹ ermöglicht die Verschmelzung in transzendenter Interpenetration; sämtliche Kommunikationsprobleme zwischen den Liebenden verschwinden auf einen Schlag, so dass eine absolute Verständigung möglich wird.

1.5.1 Die Problematik romantischer Liebe

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde die Liebe von äusseren Stabilitätsfaktoren auf innere verlegt.⁹⁸ Sie musste fortan auf der Basis von rein persönlichen Ressourcen ermöglicht werden, was zu einer dynamischen Stabilität führte – Liebe um der Liebe willen. Wie bei allen menschlichen Interaktionen ausserhalb prästablisierter Verhältnisse muss auch bei

⁹⁶ Walt, der nicht zu den hohen Menschen im engeren Sinn gehört, vergisst in diesem erhabenen Moment allerdings, dass er in Begleitung von Winas Vater ist, der „den Wasserfall im schwarzen Spiegel beobachtet“. Die metaphysische Ewigkeitsminute verwandelt sich hier in eine sinnliche Wonneminute – beinahe kommt es zu einer erotischen Berührung mit Winas Körper: „der Jüngling streckte seine Arme nicht mehr nach dem Himmel allein aus, sondern nach dem Schönsten, was die Erde hat“ (JP I/2,921).

⁹⁷ Friedrich Schiller: Über das Erhabene. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. V, S. 799.

⁹⁸ Zur Evolution der Liebesemantik vgl. Niklas Luhmann: Liebe als Passion, S. 49-56.

Liebesbeziehungen nunmehr davon ausgegangen werden, dass die Partner jeweils sich selbst und den anderen als kontingent erfahren. Nicht einmal die Geliebten verstehen sich, denn das, was man voneinander weiss, gründet auf einem unsicheren Fundament: Jeder Versuch, den anderen zu durchschauen führt ins Uferlose. Das Faktum der Unbestimmtheit der Charaktere hat den Verlust einer geordneten Liebeserwartung zur Konsequenz. Sie führt zu entsprechenden Gefühlsverstimmungen, Enttäuschungen, Komplikationen und Missverständnissen, aber sie ermöglicht auch Beständigkeit in der Liebe.

In der *Unsichtbaren Loge* wird der empfindsame Liebesdiskurs zwischen Gustav und Beata vor allem durch die reizvollen Verführungskünste der Residentin von Bouse gestört. Als Repräsentantin der verdorbenen Hofwelt gefährdet diese Frau Gustavs schöne Seele und stellt seine moralischen Qualitäten in Frage.⁹⁹ Weil sich allerdings Gustavs Innenwelt von der oberflächlichen Welt der Residentin *qualitativ* unterscheidet, ist die Gefahr nur mässig: „ihre innere Welt ist nur ein Weltteil, ein Abdruck der äusseren. [/] Bei Gustav aber nicht; seine innere Welt steht weit abgerissen neben der äusseren, er kann von keiner in die andere, die äussere ist nur der Trabant und Nebenplanet der inneren“ (JP I/1,263). Die Residentin ist mehr Körper als Seele, während Gustavs isoliertes Ich-Bewusstsein einer fensterlosen Seelenmonade gleicht, durch die nichts eindringen und nichts austreten kann. Diese grundsätzliche Verschiedenheit zwischen Gustav und der frivolen Residentin verhindert den Aufbau einer Beziehung, die über ein erotisches Verlangen hinausgeht. Dennoch gelingt es der lasziven Hofdame, Gustav zu verführen und sein Inneres in „einen verfinsternden Gefühl-Orkan“ (JP I/1,348) zu verwandeln.

Nach der erotischen Entgleisung am Busen der Residentin fühlt sich Gustav beschämt und erniedrigt. Aber gleichzeitig begreift er, was er mit seiner frommen Beata hat. In der Folge versucht Gustav mit Briefen seine Gefühlswelt wieder zu ordnen. Ein vorläufiger Abschiedsbrief reflektiert die Gründe für den Schreibanlass und informiert die Empfängerin über die verlorene Unschuld:

Beata, Beata, an keiner Menschenbrust wirst du stärkere Liebe finden, als meine war, wiewohl stärkere Tugend leicht – aber wenn du einmal diese Tugend gefunden hast, so erinnere dich

⁹⁹ Die künstliche Hofkultur erscheint in Jean Pauls hohen Romanen stets als etwas Gefährliches, von dem zwar eine Faszination ausgeht, aber vor dem sich seine Helden immer auch schützen müssen. Aus der aristokratischen Lebensweise resultieren Intrigen und Unsittlichkeiten, welche die empfindsamen Seelen bedrohen.

meiner nicht, meines Falles nicht, bereue unsre kurze Liebe nicht und tue dem, der einmal unter der Sternen-Himmel an deiner edlen Seele lag, nicht unrecht... (JP I/1,359)

Erfolgreiche Kommunikation ist in diesem Fall sehr unwahrscheinlich, denn die Worte bleiben für Beata unverständlich. Gustavs Brief nennt die Dinge nicht beim Namen, er redet um den heißen Brei herum und vermehrt dadurch die Missverständnisse. Es gelingt Gustav nicht, sein Innenleben, seine Erinnerungen und Einstellungen Beata zugänglich zu machen, schon deshalb nicht, weil diese Dinge für ihn selbst nicht klar erkenntlich sind. Keine Mitteilung ist imstande, sich vollständig verständlich zu machen. Von treulicher Wiedergabe der Gefühle im Medium der Sprache, „die nur für Alltags-Empfindungen erfunden ist“ (JP I/1,686), kann also nicht die Rede sein. Die Wirklichkeit der natürlichen Empfindungen ist viel zu komplex, als dass sie durch ein beschränktes Zeichensystem adäquat ausgedrückt werden könnte: „Unsere Seele schreibt mit vierundzwanzig Zeichen der Zeichen (d.h. mit vierundzwanzig Buchstaben der Wörter); die Natur mit Millionen.“ (JP I/4,203) In den *Übungen im Denken* hat sich Jean Paul bereits 1780 mit dem Problem auseinandergesetzt, dass Worte nicht hinreichen, um schwer fassbare Seelenzustände adäquat zum Ausdruck zu bringen:

Die Worte *drücken* nie das ganz aus, was man *fült*. Sie geben nur einen Umriss. Wenn heftiger Affekt drängt, findet nie die Worte, die seinen Seelenzustand *hinmaleiten*. Sie sagen nur, *dass* etwas da sei; aber nicht *was*, und *wie* es da sei. Nur der, der gleich mit ihm gestimmt ist, *fült* das nämliche dabei – aber er *fült* dann nicht bloß das, was dasteht, er *fült* noch, was der andere nicht ausdrücken konnte. Er malt's Gemälde aus, das der andere nur durch schwache Umrisse gezeichnet hat. (JP II/1,81)

Trotz aller Missverständnisse, die sich aus der polyvalenten Sprache ergeben, können die Liebenden ihre (unaussprechlichen) Gefühle nur mit notwendig verfälschenden Worten ausdrücken, welche die Bedeutungen des Gemeinten immer verschieben und die Gefühle verändern.¹⁰⁰

1.5.2 Kommunikationslosigkeit als Liebesideal

Am Ende des Romans sitzen sich Gustav und Beata in den Kirchenlogen gegenüber: „so öffneten sie sich einander ihre Augen und ihr Innerstes; die zwei entkörpernten Seelen

¹⁰⁰ Vgl. dazu Ulrike Hagel: Elliptische Zeiträume des Erzählens, S. 205.

schaueten gross ineinander hinein; und ein vorüberfliegender Augenblick des zärtlichsten Enthusiasmus zauberte sie an den Augen zusammen..." (JP I/1,389) Jean Paul unterbricht den sentimentalischen Liebesdiskurs an dieser Stelle mit *Extraseiten über die falsche Bauart von Kirchen*, um die Gefahr von Überempfindlichkeit zu bannen. Der anschliessende Spaziergang in die beseelte Landschaft bringt dann die definitive Wiedervereinigung, so dass das lange Verwirr- und Versteckspiel ein glückliches Ende nimmt: Anfänglich ist der Himmel noch bedeckt, wie die Gefühle der Geliebten und in der Ferne droht gar ein Gewitter, „als auf einmal die tiefe Sonne die schwarze Wolkendecke durchbrannte und entzweiriss und den Leichenschleier des Gewitters weit zurückschlug und uns überstrahlte und die glimmenden Gesträuche und jeden feurigen Busch.“ (JP I/1,396) Ein furioses Himmelspektakel orchestriert die finale Szenerie, bei welcher die Natur menschliche Züge annimmt und die Liebenden in sich aufnimmt, so dass innere und äussere Natur in Übereinstimmung gebracht werden: „Alle Vögel schrien, alle Menschen verstummten – die Erde wurde eine Sonne – der Himmel zitterte weinend über der Erde vor Freude und umarmte sie mit heissen unermesslichen Lichtstrahlen.“ (JP I/1,395) So stehen die Liebenden plötzlich inmitten einer offenbaren Natur, in welcher die göttlichen Zeichen entziffert sind:

Der Mensch stand erhabener wie eine Sonne darin; denn sein Herz fasste die Sprache Gottes ... aber wenn in das Herz diese Sprache kommt und es zu gross wird für seine Brust und seine Welt: so hauchet der grosse Genius, den es denkt und liebt, die stillende Liebe zu den Menschen in den stürmenden Busen, und der Unendliche lässt sich von uns sanft an den Endlichen lieben.... (ebd.)

Die Landschaft selbst führt hier zum seelischen Aufschwung – Mensch und Natur werden miteinander gekoppelt und in die Höhe gezogen.¹⁰¹ In einer rührseligen Szene verschmelzen die Seelen mit Gott und verwandeln sich in ätherische Engelswesen, die den Himmel in sich tragen: „so wurden aus zwei Seelen, die noch grösser waren als die Natur um sie, zwei Engel, und sie fühlten den Himmel der Engel – sie standen und schwiegen, in unendlicher

¹⁰¹ Der Erzähler (Jean Paul) lässt die Verliebten in ihrer höchsten Glückseligkeit nicht ins Leere laufen. Er reflektiert, dass das Erhabene als das Unendlichgrosse die sinnliche Fassungskraft der Menschen übersteigt. Wird nun unser begrenztes Vermögen überschritten, so ist dies (Kant zufolge) mit einem Gefühl der Unlust verbunden. Damit aber der selige Mensch aus seinem euphorischen Gefühl nicht in diesen minderen Zustand zurückfällt, setzt Jean Paul an die oberste Stelle der Himmelsleiter einen grossen „Natur-Genius“, der die Situation väterlich reguliert. Dieser Genius haucht den Menschen „stillende Liebe“ ein und gibt ihnen das beruhigende Endliche – die Anschaulichkeit der Natur – zurück, an dem sie sich erholen und erfreuen können. Das Erhabene, welches immer an ein sinnliches Zeichen gebunden ist (vgl. JP I/5,107), erscheint so in der begrenzten Natur als symbolische Präsenz des Unendlichen. Die Existenz der Natur wird transzendiert, sie wird selbst zur Vermittlerin zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen und solchermassen zum Sprungbrett in die Metaphysik: „Den ungeheuren Sprung vom Sinnlichen als Zeichen ins Unsinnliche als Bezeichnetes [...] vermittelt nur die Natur, aber keine Zwischen-Idee.“ (JP I/5,107)

Dankbarkeit und Entzückung verloren“ (JP I/1,396). In der Orientierung nach oben, den Engeln zu, tritt die Seele in eine höhere Daseinsstufe ein, in welcher es der medialen Vermittlung nicht mehr bedarf. Die höchste Form solch geglückter Kommunikation zeigt sich in der verstehenden Liebe als eine Art mystische Sprachlosigkeit. Am Ende verstehen sich Gustav und Beata tatsächlich ohne Worte. Von der Verkleidung der Körper losgelöst, offenbaren sich die schönen Seelen in ihrer reinsten Form als eine metaphysische Seelenschau, die gänzlich auf Sprache verzichtet.

Im Anschluss an das glückliche Ende dieser Liebesgeschichte soll die Schluss-Szene aus dem *Kampaner Tal* (1797) betrachtet werden. Nach einer schier endlosen Debatte über (un)mögliche Beweisgründe für und wider die Unsterblichkeit der Seele bringt die Himmelfahrt in einer Montgolfiere alle Beteiligten zum Schweigen. Bildlich gesprochen bläst Jean Paul so lange warme Luft in seine Figuren, bis diese in einer Barke vom Boden abheben und in den Himmel hoch fahren. Giones Aufstieg (so der Name einer der Figuren) im Ballon erscheint als ein Akt himmlischer Verklärung. Sie verwandelt sich in einen Engel und nimmt die künftige Himmelfahrt ihrer Seele vorweg:¹⁰² „Plötzlich trat ihr [Giones] fernes erhöhtes Angesicht in einen hellen überirdischen Glanz hinein; es stand leuchtend, wie das eines Engels, im Nachtblau gegen die Sterne erhoben!“ (JP I/4,624) Im Anschluss steigen der Erzähler (genannt J. P.) und Nadine zusammen in die zweite Montgolfiere:

Und nun zogen uns die Sonnen empor. Die schwere Erde sank wie eine Vergangenheit zurück – Flügel, wie der Mensch in glücklichen Träumen bewegt, wiegten uns aufwärts – die erhabene Leere und Stille der Meere ruhte vor uns bis an die Sterne hin – wie wir stiegen, verlängerten sich die schwarzen Waldungen zu Gewitterwolken und die beschneieten beglänzten Gebirge zu lichten Schneewolken [...].“ (JP I/4,625)

Der schwerelose Aufstieg lässt die Insassen der Barke für einen Moment vergessen, dass sie einen Körper haben. Er löst ihre Blicke von den irdischen Gegenständen und weitert die Brust: „und dann wurd' es dem leichtern Herz, das hoch über dem schweren Dunstkreis schlug, als flatter' es im Äther und sei aus der Erde gezogen, ohne die Hülle

¹⁰² Bereits Max Kommerell: Jean Paul, S. 147 charakterisierte diese Szene als gleichsam göttliches Zeichen, das nicht mehr denotierbar ist, weil es auf einen Überfluss an Bedeutungen verweist. Die Sprache werde gezwungen, ihre unzureichenden Ausdrucksmittel für diesen erhebenden Augenblick – mittels Ellipsen – selbst zur Aufführung zu bringen: „Das ist eine Lage als Zeichen, und wieviel Bedeutungen geben sich in diesem Zeichen auf, keine mehr für sich, keine mehr strenger Sinn, alle zusammenleuchtend: die Selbstdarbietung einer Seele, die sich erhebt, um ›in einer verhüllten Minute näher an den Sternen alte schwere Tränen einsam zu vergiessen‹ [...].“

zurückzuwerfen.“ (ebd.) Die reisenden Seelen simulieren dergestalt bereits im Diesseits die künftige Existenz in der zweiten Welt. In der sinnvollen Orientierung nach oben versuchen sie in eine ideale Daseinsform gelangen.¹⁰³ Die Ballonfahrt öffnet den Horizont für die Unendlichkeit und die Sehnsucht nach der zweiten Welt zieht die Seelen immer weiter zum Himmel empor: „O wie richtete sich der innere Mensch unter den Sternen auf und wie leicht wurde über der Erde das Herz.“ (JP I/4,626)

Die sublimierte Natur verwandelt sich in eine Seelenlandschaft, die gleichnishaft die menschlichen Hoffnungen und Ängste spiegelt. Trotz allen Gefahren in eisiger Höhe müssen „Todesengel“ und „Abendrot“ letztlich der „Aurora“ eines künftigen Tages weichen.¹⁰⁴ Der Flug transformiert sich in eine Darstellung metaphysischer Erhebung und wird damit gleichsam (für einen Augenblick) zum poetischen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele. Dennoch kann diese Elevation nicht immer weiter gehen; die Luft nach obenhin wird immer dünner. Ein schwarzer Adler, der wie ein Todesengel vorüberfliegt, bringt die grosse Gefahr der Ballonfahrer zum Ausdruck. Schliesslich wird das schwankende Schicksal der Ballonfahrer durch Rufe der am Boden gebliebenen Freunde entschieden. Die Unentrinnbarkeit leib-seelischer Koexistenz versperrt auch den hohen Menschen den Weg in die Transzendenz:

Und als unsere kleine Kugel zu den schillernden Auen und hellern Tönen zurückgezogen wurde: sah sie mich fragend an, ob ihre Augen noch Spuren der Tränen zeigten. Sie trocknete sie schneller, aber vergeblich. Wir sanken schweigend hinunter. Ich nahm ihre brennende Hand und sah ihre fortwehenden Augen. Aber ich konnte nichts sagen... (ebd.)

Das beredte Schweigen der zurückkehrenden Passagiere erweist sich als angemessene Reaktion angesichts der bedrückenden Einsicht, dass die zweite Welt immer nur annäherungsweise in der Vorstellung, aber nicht *in realis* erreicht werden kann. Offensichtlich lässt sich die religiöse Struktur nicht mehr durch einfache Bezugnahme auf Gott schliessen, was dazu führt, dass die alten Totalitätsbegriffe der Metaphysik scheitern.

¹⁰³ Vgl. dazu Heinz Brüggemann: Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts. In: Die Stadt in der europäischen Romantik. Hg. v. Gerhart von Graevenitz, S. 127-182, hier S. 136: „Die religiös konnotierten Bilder (Seele – Vogel) werden zu solchen der Befreiung, der völligen Verwandlung des Subjekts als Sich-Aufrichten des inneren Menschen. [...] Die subjektiven, ästhetischen, psychischen und religiösen Kontexte verbinden sich dabei zu Bildern gesteigerter Intensität in der Wahrnehmung der inneren wie der äusseren Natur.“

¹⁰⁴ Vgl. Redmer Baierl: Transzendenz, S. 48. Auch Jost Hermand: Des Luftschiffers Giannozzos Seebuch. In: Ders.: Unbequeme Literatur, S. 45 liest diese Schluss-Szene als Ausdruck des Erhabenen: „Weltanschaulich gesehen, wirkt der hier beschriebene Ballonaufstieg wie eine Himmelfahrt im Sinne der *Night Thoughts* (1742 bis 1745) von Edward Young, die ganz im Zeichen einer ›erhabenen‹ Empfindung stehen.“

Hier ist das Erhabene eine *instabile* Grösse, es produziert seine eigenen Ungewissheiten und stösst auf natürliche (physikalische) Grenzen.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Vgl. dazu Peter Michelsen: Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts, S. 332: „Der ‚Himmel‘ der zweiten Welt ist eine Infinitesimalgrösse, auf die hin sich die Erregungen der Sprache ergiessen. Das Ergiessen ist das Entscheidende, das Transzendieren, nicht die Transzendenz.“

Kapitel 2

Kosmologische Visionen

Nichts gibt einen so erhabnen Blick, als die Einbildung des grossen Weltgebäudes; und der menschliche Verstand hat vielleicht nie einen weitem Flug gewagt [...], als da er in Copernikus, Kepler, Newton, Hugen und Kant die einfachen, ewigen und vollkommenen Gesetze der Bildung und Bewegung der Planeten aussann und feststellte. (IDEEN 21f.)

2.1 Spekulationen über den Bau des Weltgebäudes

Das heliozentrische Weltbild, das sich im 16. Jahrhundert mit Kopernikus' Hauptwerk *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543) etablierte und seit Kepler unter den Astronomen unbestritten ist, setzte sich in einer breiten Öffentlichkeit erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch, als es Gegenstand vieler populärwissenschaftlicher und literarischer Schriften wurde.¹⁰⁶ Ab diesem Moment explodierten die Mutmassungen über den Bau des Weltgebäudes. War der Blick zum Himmel zuvor ein elitäres Geschäft weniger Fachleute, so ist er nun zu einer gesellschaftlichen Mode geworden.¹⁰⁷ Leibniz spricht in der *Theodizee* (1710) von ›der besten der möglichen Welten‹ unter einer unendlichen Vielzahl bestehender Weltsysteme. Und Bernard Le Bovier de Fontenelle schreibt ein populäres Astronomiebuch *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), welches das Interesse für die Sternkunde in

¹⁰⁶ Vgl. Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung, S. 118 und Karl Richter: Literatur und Naturwissenschaft, S. 26ff.

¹⁰⁷ Vgl. Barbara Hunfeld: Der Blick ins All, S. 103.

gebildeten Kreisen erhöhte und die Phantasie der Leser beflügelte.¹⁰⁸ Man unterhält sich auf Abendgesellschaften über die Sterne und Planeten, thematisiert die Entdeckung der Jupitermonde und des Saturnrings, diskutiert den Einfluss der Himmelsgestirne auf die Erde und denkt über den Begriff ›Unendlichkeit‹ nach. Der Kosmos wird nun geometrisch als ein sich endlos gebärender dreidimensionaler Raum ohne Anfang, Mitte und Ende definiert, in dem jedes physikalische Geschehen in einer absoluten Zeit abläuft. Angesichts der fundamentalen Neuausrichtung raumzeitlicher Strukturen stellen sich drängende Fragen nach der qualitativen Beschaffenheit eines unendlichen Weltalls.¹⁰⁹ Auch Kometen, die früher als gefürchtete Zeichen am Firmament erschienen, sind nun berechenbare Objekte geworden, sie zeigen sich als empirisch fassbare Bestätigungen jenes Wissens, das den Aberglauben zähmte. Gleichzeitig bleiben jedoch die alten mythischen Ansprüche bestehen, dass der Himmel, mit einer einheitlichen Ordnungslogik ausgestattet, das ganze Weltgebäude in seiner Abgeschlossenheit repräsentieren soll.

Bereits am Ende des 17. Jahrhunderts rückte die Schwerkraft ins Zentrum der astronomischen Untersuchungen. Mit Isaac Newtons Gravitationsgesetz (1686) wurden die Sonnen und Planeten aufgrund ihrer Masse und der relativen Entfernung zueinander berechenbar: Dieselbe Kraft bewirkt, dass ein Apfel auf den Boden fällt und dass die Planeten auf geordneten Ellipsenbahnen um die Sonne kreisen. Aber die Schwerkraft bestimmt nicht nur die Flugbahn der Planeten um die Sonne und die Distanz zwischen den Galaxien, sie hat auch einen messbaren Einfluss auf das irdische Leben. Am offensichtlichsten zeigen sich die kosmologischen Anziehungskräfte am Phänomen der Gezeiten; die relative Stellung des Mondes zur Erde beeinflusst massgeblich die Meeresbewegungen von Ebbe und Flut. Jean Paul bedient sich in der *Unsichtbaren Loge* solcher Themen auf humoristische Weise: „Die Ebbe und Flut muss genau genommen sogar auf einer Träne oder im Saufnäpfchen eines Zeisigs stattfinden; wie viel mehr auf einem solchen Wasser.“ (JP I/1,146)

¹⁰⁸ Dass Jean Paul Fontenelles astronomische Lehrkunde sehr schätzte, zeigt folgendes Zitat aus dem *Hesperus*, in welchem Viktor im Gedenken an seinen früheren Lehrer zu Klotilde sagt: „Die Topographie des Himmels sollte ein Stück unserer Religion sein; eine Frau sollte den Katechismus und den Fontenelle auswendig lernen.“ (JP I/1,546)

¹⁰⁹ Die Wandlung in der Himmelstheorie schafft eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung erhabener Gefühlswelten, denn der Prozess dieser Modellbildung ist eng verknüpft mit dem Weltbild, welches als Antwort auf die Frage nach der Stellung des Menschen im Kosmos konstruiert wird. Bei Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774), Bd. 2, S. 105 heisst es: „Unsere Zeiten sind durch sich selbst dem Erhabenen, in Absicht der Vorstellungskräfte, wegen der Cultur der speculativen Wissenschaften und der Naturlehre, ganz vorteilhaft.“

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts verdichtete sich die Vermutung, dass die zahllosen Fixsterne am Himmel selbst Sonnen mit Planetensystemen sind, die ebenso bewohnt sein könnten wie die Erde. Und es stellte sich die Frage, ob auf diesen Himmelskörpern Lebewesen existieren, welche die Menschen an geistiger Vollkommenheit vielleicht übertreffen.¹¹⁰ Immanuel Kant diskutiert diese These im Frühwerk *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755). Er ist überzeugt, dass die Form und Gestalt der Lebewesen auf anderen Planeten primär vom Abstand des Planeten zur Sonne abhängt. Die relative Stellung innerhalb des Sonnensystems entscheide über die psychophysische Beschaffenheit der Bewohner. Je weiter ein Planet vom Zentralgestirn entfernt sei, desto weniger Energie stehe der Materie vor Ort zur Verfügung und desto geringer sei die Wirkung der Gravitationskräfte auf die Körper, was einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zwischen Sonnenentfernung und Moralität entspricht:

Die vernünftigen Wesen, deren Erzeugungsplatz und Aufenthalt näher zu dem Mittelpunkte der Schöpfung sich befindet, sind in eine steife und unbewegliche Materie versenket, die ihre Kräfte in einer unüberwindlichen Trägheit verschlossen enthält, und auch ebenso unfähig ist, die Eindrücke des Universi, mit der nötigen Deutlichkeit und Leichtigkeit, zu übertragen und mitzuteilen. Man wird diese denkende Wesen also in die niedrige Klasse zu zählen haben; dagegen wird, mit der Entfernung vom allgemeinen Centro, diese Vollkommenheit der Geisterwelt, welche auf der wechselseitigen Abhängigkeit derselben von der Materie beruhet, wie eine beständige Leiter wachsen.¹¹¹

Für den vorkritischen Kant steht ausser Zweifel, dass grundsätzlich überall im Kosmos Leben möglich ist. Es hänge von den situativen Bedingungen, den physikalischen Voraussetzungen des jeweiligen Planeten ab, wie sich das Leben entwickle. Kant geht also davon aus, dass auf Jupiter oder Saturn intelligente Lebewesen wohnen, welche die Vollkommenheit des menschlichen Geistes übertreffen, während auf den sonnennahen Planeten Venus und Merkur niedrige Kreaturen mit einem geringeren Verstandesvermögen leben.¹¹²

¹¹⁰ Vgl. dazu Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt, S. 92: „Die Aufklärung hatte mit der Idee der Vielzahl bewohnter Welten deshalb konspiriert, weil die Faktizität des Menschen doch nur der Preis für die Nezesität der Vernunft im Universum sein sollte, deren wenn auch nur partieller und provinzieller Agent auf dem Weltkörper Erde der Mensch auch in seiner Zufälligkeit war und blieb. Die kopernikanische Enttäuschung wurde aufgefangen in der Garantie, mit dem Menschen habe die kosmische Präsenz der Vernunft nicht ihr ganzes Bewenden.“

¹¹¹ Immanuel Kant: Werke. Bd. I, S. 354.

¹¹² Jean Paul hat Kants *Allgemeine Naturgeschichte* gelesen, dies zeigt u.a. die Diskussion über die Bewohnbarkeit anderer Planeten im *Kampaner Tal*. Karlson bedient sich dort Kants These, dass das Geist-Körper-Verhältnis der Bewohner anderer Planeten von den Gravitationskräften der Himmelskörper abhängig

Mit der Zerstörung der metaphysischen Garantien (Kosmozentrismus) stehen ganz neue Weltall-Szenarien zur Diskussion, welche der Furcht vor stellaren Katastrophen Vorschub leisteten. Ein Planet könnte in Folge eines Meteoriteneinschlages von seiner ursprünglichen Bahn abweichen und die physikalische Stabilität des Kosmos bedrohen. Der Mathematiker und Philosoph Johann Heinrich Lambert (1728-1777) reflektiert in den *Kosmologischen Briefen über die Einrichtung des Weltbaues* (1761) solche Möglichkeiten und diskutiert die eventuellen Gefahren und Auswirkungen für das irdische Leben:

Erzählen Sie nur jemandem, ein Komet könne uns das Jahr länger oder kürzer, und aus Sommer Winter machen, er könne das Wasser aus dem Meere über alle Berge hinaufziehen, er könne uns den Mond wegrauben, oder machen, dass wir künftig nur alle Jahre einmal Vollmond oder Neumond haben, oder hinwiederum, dass wir alle 14 Tage eine Finsterniss bekommen, und was dergleichen Veränderungen mehr sind; so erzählen Sie lauter Möglichkeiten, die aber merkwürdig genug sind, um die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, und die Einbildungskraft zu beschäftigen.¹¹³

Lambert zufolge existieren in unserer Milchstrasse unzählige Galaxien, die wiederum in sich komplexe Ordnungen bilden, welche von den hiesigen Verhältnissen gänzlich unabhängig sind. Das Wissen um das millionenfache Vorhandensein der Sterne und Planeten nimmt den Menschen die Illusion, dass unser Planet im Universum eine Sonderstellung inne hat. Die Erde wird ihrer theologischen und kosmologischen Exklusivitäten beraubt und zu einem gewöhnlichen Himmelsgestirn degradiert: „Unsere Erde ist ein Stern unter Sternen“ (IDEEN 17) lautet die erste Überschrift in Herders *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784). Sie ist kein bevorzugtes Sympathiezentrum der kosmischen Schöpfung, sondern ein ganz normaler Weltkörper „ohne besondere Kennzeichen“¹¹⁴. Anstatt in der Mitte des Weltalls, auf einem ruhenden Seinsgrund und unter der Prämisse ewiger

ist, auf eine witzige Art: „Wollen wir wieder von der Milchstrasse herab, [...] denn wir können eben nicht hinauf. Eben diese allgemeine Einheit des Universums schliesst das Durchreisen der Emigranten aus der Erde aus: jeder Planet ist mit einer Schiffsmannschaft schon bevölkert, dichtere Planeten, z.B. der Merkur, mit wahren Matrosen.“ Darauf antwortet Phylax: „Ganz wie es Kant vermutet!“ Und gleich anschliessend bemerkt Karlson, „dass die Erde die zweite Welt für Merkur und Venus ist“ (JP I/4,610). Für Herder wiederum sind solche Mutmassungen überflüssig, denn der Mensch mit seinem spezifisch irdischen Erkenntnisvermögen bleibt immer in anthropomorphen Denkstrukturen verhaftet: „Wir mögen mit unsrer Schätzung herauf- oder herabsteigen: wir mögen die vollkommeneren Geschöpfe der Sonne nah oder ihr fern setzen; so bleibt alles ein Traum, der durch den Mangel der Fortschreitung in der Verschiedenheit der Planeten beinahe Schritt vor Schritt gestört wird und uns zuletzt nur das Resultat gibt: dass überall wie hier Einheit und Mannichfaltigkeit herrsche, dass aber unser Mass des Verstandes, so wie unser Winkel des Anblicks, uns zur Schätzung der Fort- oder Zurückganges durchaus keinen Massstab gebe.“ (IDEEN 25f.)

¹¹³ Johann Heinrich Lambert: *Kosmologische Briefe*, S. 12.

¹¹⁴ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 116.

Beständigkeit, wohnen die Menschen auf einer kleinen Kugel am Rande einer Milchstrasse. Herder drückt diesen Sachverhalt mit den lapidaren Worten aus: „Wir sind nicht im Mittelpunkt sondern im Gedränge; wir schiffen wie andre Erden, im Strom umher und haben kein Mass der Vergleichung.“ (IDEEN 26)

Das irdische Leben wird relativiert und erscheint nunmehr im Lichte einer zufälligen Schöpfung. Zum ersten Mal in der neuzeitlichen Geschichte taucht der beunruhigende Gedanke auf, dass wahrscheinlich kein übergeordneter Bauplan existiert, der die Entstehung und Erhaltung des Lebens koordiniert. Mit der neuen Epistemologie gibt es keine Garantien, dass anderswo im Weltall nicht auch Lebewesen existieren, die sich ebenso im Zentrum wähnen:¹¹⁵ „Warum soll denn unsere Kugel allein“, heisst es im *Kampaner Tal*, „warum nicht jede andere im Steigen sich befinden, warum soll der Vorlauf einer Inaugural-Ewigkeit (a parte ante) ihnen mehr als uns zustehen und zufallen?“ (JP I/4,597) Dieses Wissen hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck, denn damit wird offensichtlich: Der Mensch steht nicht mehr als Gottesebenbild ausserhalb der Natur, er „verschmilzt mit ihr bis zur Unkenntlichkeit seiner spezifischen Züge, er wird zu einem blossen Anwendungsfall der Naturgesetze, zu einer weiteren Manifestation der Naturnotwendigkeit.“¹¹⁶

Bleiben wir noch einen Moment bei Herders aufgeklärter Kosmologie, in welcher dynamische Prozesse die Geschehnisse im Weltall lenken. Unaufhaltsam verwandeln sich die Dinge von einem Zustand in einen anderen; alles geschieht als Abfolge von natürlichen Notwendigkeiten.¹¹⁷ Doch hier ist der Begriff der Notwendigkeit nicht mehr drückend,

¹¹⁵ Vgl. dazu Hans Blumenberg: Die Vollzähligkeit der Sterne, S. 147: „Den Theologen war die Zulassung der Möglichkeit menschenähnlicher Wesen auf anderen Weltkörpern suspekt. Nicht nur wegen der dabei verlorengelassenen Auszeichnung des Menschen durch die konzentrierte Beachtung Gottes in der Heilsgeschichte, als vielmehr wegen der Kontingenz, die durch die Wahl eines terrestrisch-menschlichen Leibes bei der Inkarnation auf die Gottheit selbst zurückfiel. Hätte sie sich des niederen Organs bedienen dürfen, wenn ihr höhere und würdigere Leiber zur Verfügung gestanden hätten?“

¹¹⁶ Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, S. 125.

¹¹⁷ Solche kosmologischen Überlegungen am Ende des 18. Jahrhunderts sind aus historischer Perspektive nicht neu; bereits die antike Philosophie hat sich mit ähnlichen Weltall-Szenarien beschäftigt. Im Lehrgedicht *De rerum Natura* rekurriert der römische Dichter Lukrez (97-55 v.Chr.) auf den Atomismus eines Demokrit und Epikur. Nach deren Ansicht ist der Kosmos zufällig, ohne göttliche Einwirkungen entstanden und in fortwährender Veränderung begriffen. Einzelne Atome treffen willkürlich mit anderen Atomverbänden zusammen, verschmelzen zu grösseren Konstellationen, die jedoch nur temporär stabil sind, um dann wieder grundlos auseinander brechen. Demzufolge gibt es im weiten All nur materielle Körper und einen leeren Raum: „Alle Natur, an sich wie sie ist, besteht aus der Dinge zwei; / denn es gibt die Körper und andererseits gibt es das Leere, / in dem diese gelegen und wo sie verschieden sich rühren.“ Lukrez: *De rerum natura*, I. Buch, 419-422. Entsprechend muss das Universum unendlich gross sein, denn es gibt nichts, was das All von aussen begrenzen könnte.

sondern erfreulich, so dass selbst die antizipierende Vorstellung, dass die Erde dereinst in der Sonne verglühen wird, tröstlich erscheint:

[...] wenn die Sonne, die uns so lang als Mutter erwärmte, die alles Lebende auferzog und an den goldenen Seilen um ihr erfreuendes Antlitz lenkte – wenn sie die alternde Kraft der Erde, die sie nicht mehr zu halten und fortzutreiben vermag nun endlich in ihren brennenden Schoss zöge; was geschähe anders, als was nach ewigen Gesetzen der Weisheit und Ordnung geschehen müsste? Sobald in einer Natur voll veränderlicher Dinge Gang sein muss: so bald muss auch Untergang sein; scheinbarer Untergang nemlich, eine Abwechslung von Gestalten und Formen. Nie aber trifft dieser das Innere der Natur, die über allen Ruinen erhaben, immer als Phönix aus ihrer Asche entsteht und mit jungen Kräften blühet. (IDEEN 32)

Herders optimistischer Geist relativiert die Untergänge; nichts kann völlig untergehen. Wenn es auch als Erscheinung verschwindet, so wirkt die Schöpfung doch in ewiger Verjüngung „nach ewigen Gesetzen der Weisheit und Ordnung“ (ebd.) fort.¹¹⁸ Das Theorem vom unendlichen Kosmos widerspricht den traditionellen Vorstellungen von Himmel und Hölle, „denn durch die Menstrua und Apparate der wachsenden Chemie und Physik wird die zweite Welt täglich besser niedergeschlagen oder verflüchtigt, weil diese weder in einen chemischen Ofen noch unter ein Sonnenmikroskop zu bringen ist.“ (JP I/4,608) Weil die Raumzeit in sich geschlossen ist und weder Anfangs- noch Eingriffspunkt kennt (Laplace), ist die Himmelsmechanik seit dem späten 18. Jahrhundert nicht mehr auf einen Gott angewiesen, um die physikalischen Gesetze zu beschreiben.

Wie wir gesehen haben, dezentriert der fortschreitende Erkenntnisprozesses der Naturwissenschaften den Ort und die Bedeutung des Menschen im All und desavouiert die christlichen Jenseitsbilder als fiktive Vorstellungen.¹¹⁹ Das kosmologische Paradigma vom

¹¹⁸ Vgl. dazu auch Herders *fünftes Spinoza-Gespräch*. In: Johann Gottfried Herder: Werke Bd. II. Hg. v. Wolfgang Pross, S. 839: „Es ist also kein Tod in der Schöpfung; er ist *ein Hinwegeilen dessen, was nicht bleiben kann, d.i. Wirkung einer ewig-jungen Rastlosen, dauernden Kraft*, die ihrer Natur nach keinen Augenblick müßig sein, stille stehn, untätig bleiben konnte; immer und immer arbeitet sie auf die reichste, schönste Weise zu ihrem und zu viel anderer Dasein, als die Dasein hervorzubringen, mitzuteilen vermochte. In einer Welt, wo sich alles verwandelt, ist jede Kraft in ewiger Wirkung, mithin in ewiger Verwandlung ihrer Organen: denn diese Verwandlung selbst ist eben der Ausdruck ihrer unzerstörbaren Wirksamkeit voll Weisheit, Güte und Schönheit.“

¹¹⁹ Die Astronomie des 17. und 18. Jahrhunderts leistete einen wichtigen Beitrag zum Abbau des metaphysischen Denkens in Europa. Denn die neuen Raum-Zeit-Dimensionen widersprachen den alten theologischen Vorstellungen (Ewigkeit, Jüngstes Gericht, Offenbarungsglaube, Fegefeuer etc.), so dass die Bilder der Kosmologie und die Vorstellungen der Heiligen Schrift immer weiter auseinander brachen. Das religiöse Jenseitsbedürfnis konnte allerdings durch die wissenschaftlichen Errungenschaften nicht eliminiert werden.

entgrenzten Universum generiert aber gleichzeitig neue Bild- und Denkräume, welche die diffusen Ängste vor dem Nichts als dunkle Kehrseite des Unendlichen thematisieren:

Schienen sie [die Jenseitsvorstellungen] in früheren Zeiten dem Glauben oder dem Wissen zu entsprechen und so gleichsam allgemeinverbindlich und real zu sein, so werden nun, im Aufeinanderprall so divergierender Weltentwürfe zugleich mit dem Schwund der traditionell geprägten christlichen Frömmigkeit, reale Jenseitsvorstellungen unmöglich, und es bleibt als Ausweg nur, dass die Phantasie aus ihrer eigenen Kraft ein neues Jenseits, ein Jenseits der Ahnung und des nur noch poetischen Glaubens erdichtet. Diese Entwicklung zur eigenen Welt der Poesie ist gewiss nicht auf die Vorstellung vom Jenseits beschränkt; es scheint aber, als werde sie an ihnen besonders deutlich, gleichsam handfest greifbar. Denn wenn es im neuzeitlichen All keinen Ort mehr geben kann für Hölle und Himmel, wo sollen sie denn angesiedelt werden, wenn nicht in der Freiheit der Phantasie.¹²⁰

Mit der Auflösung der metaphysischen Strukturen wird die Phantasie aus den engen Schranken der Religion befreit. Sie muss sich fortan nicht mehr an die christlichen Glaubenswahrheiten halten und erscheint nunmehr als ein paradigmatisches Medium der Welterschließung. Der Einbildungskraft sind keine Grenzen gesetzt, denn „die unendliche Welt ist vor allem eine Welt neuer Grundhaltungen und Verhaltungen. Die *Phantasie* wird zu einem Organ von ganz unvorhergesehener Positivität, wenn im offenen Horizont des Nicht-Unmöglichen das Unerwartete gerade immer das zu Erwartende geworden ist.“¹²¹

2.2 Untergangsphantasien im Weltall

Jean Paul, der mit dem astronomischen Wissen seiner Zeit bestens vertraut war, blieb stets hin- und hergerissen zwischen einer Faszination für die empirische Erforschung des Alls und einer latenten Angst, dass das Weltgebäude leer sein könnte.¹²² Auf der einen Seite vermittelt der Sternenhimmel dem Menschen ein erhabenes Gefühl für die Unendlichkeit, Gott und die Unsterblichkeit, und auf der anderen Seite ist „das All [] die kalte eiserne Maske der gestaltlosen Ewigkeit.“ (JP I/2,271) Zwar hatte Richter die Astronomie schon früh

¹²⁰ Hans Thiersch: Die kosmischen Visionen, S. 2.

¹²¹ Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 62.

¹²² In Jean Pauls Exzerpten finden sich Eintragungen zu Kants *Allgemeiner Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755), zu Lambert *Cosmologischen Briefen über den Weltbau* (1761) und zu Herschels *Abhandlungen über den Bau des Himmels* (1785). Vgl. dazu Götz Müller: Jean Pauls Exzerpte und Hans Esselborn: Das Universum der Bilder.

als eine Wissenschaft gepriesen, welche „dem Menschen ein erhabenes Herz gibt und ein Auge, das über die Erde hinausreicht, und Flügel, die in die Unermesslichkeit heben, und einen Gott, der nicht endlich, sondern unendlich ist.“ (JP I/4,51) Genau genommen gilt dieses Lob nur für die poetisch modifizierte Sternkunde, die aus den naturwissenschaftlichen Daten über den Kosmos sowohl seelisch erhebende als auch verstörende Bildmetaphoriken ableiten kann:

Die Astronomie – diese Säemaschine der Sonnen, dieses Schiffswerft und Laboratorium der Erden – schiebt uns die *Verdoppelung* der Welten und Wesen als eine *Veredelung* derselben unter. Aber am ganzen Himmel hängen nur Erdschollen und Feuerklumpen, und alles ist darin von Milchstrasse zu Milchstrasse kleiner als der Wunsch und Wuchs in unserer Brust. (JP I/4,597)

Sowohl der Astronom als auch der Dichter beschäftigen sich mit dem Himmel, aber sie tun es auf unterschiedliche Weise: „Der Astronom inventiert und taxiert den Himmel und fehlet um wenige Pfunde; der Dichter möbliert und bereichert ihn.“ (JP I/4,51) Gegen den wissenschaftlichen Blick der Aufklärung, welcher die Natur in ein ödes Reich blinder Notwendigkeiten verwandelte, soll der Dichter die entzauberte Welt wieder mit Illusionen bestücken:¹²³ „O wenn's auch Täuschung wäre: gebt uns unseren blauen Himmel wieder stat dieses schrecklich schwarzen!“ (JP II/2,792)¹²⁴

Jean Pauls hohe Menschen wissen, dass die Erde nur ein winziger Punkt im Universum ist und dass die Gestirne am Firmament keine beseelten Himmelskörper sind. Wenn Gustav in den Himmel schaut, sieht er deshalb „nicht Farbenkörner, sondern brennende und verkohlte Welten niederhängen.“ (JP I/1,196) Auch Ottomar, der wie Gustav aufersteht, aber im lebendigen Begräbnis die traumatische Nihilismus-Erfahrung bereits im Diesseits macht,

¹²³ Die metaphysische Sinnentleerung ist eine unmittelbare Konsequenz der Universalisierung immanenter Erklärungsmuster durch die Naturwissenschaften. Seit Newtons *Principia* (1686) lässt sich die gesamte Himmelsmechanik mit Hilfe von mathematischen Gesetzmässigkeiten beschreiben: Das All funktioniert wie eine mechanische Uhr nach regelmässigen Bewegungsgesetzen. Gemäss Newton greift Gott, der Konstrukteur des Universums, nicht mehr in den Gang der Naturgeschehnisse ein; er hat sich aus der physikalischen Welt zurückgezogen, bleibt jedoch am Rand als transzendente Bedingung für das lückenlose Funktionieren der Naturgesetze bestehen.

¹²⁴ Vgl. dazu Waltraud Wiethölter: *Witzige Illumination*, S. 256: „Für Jean Paul gibt es nur eine sinnvolle Möglichkeit, dem lähmenden, das Leben schon vor seinem physischen Ende zerstörenden ‚dummen Gedanken des Vergehens‘ (JP I/6,1148) zu begegnen: der ‚Überschwenglichkeit‘ der Vernunft Raum zu geben und trotz der ‚Unwissenheit über die zweite Weltkugel‘ (JP I/4,609) der Natur zu vertrauen, als hätte ein Gott sie geschaffen.“

kommt nach seinem Todeserlebnis zur Einsicht, dass weder die irdische noch die kosmische Ordnung ewig ist.¹²⁵

Ich schauete gerade zum Sternenhimmel auf; aber er erhellet meine Seele nicht mehr wie sonst: seine Sonnen und Erden verwittern ja ebenso wie die, worein ich zerfalle. Ob eine Minute den Maden-Zahn, oder ein Jahrtausend den Haifisch-Zahn an eine Welt setze: das ist einerlei, zermalmt wird sie doch. Nicht bloss diese Erde ist eitel, sondern alles, das neben ihr durch den Himmel flieht und das sich nur in der Grösse von ihr trennt. Und du holde Sonne selber [...], auch du fällest einmal in deine Nacht und in dein Bette und brauchst eine Sonne, um Strahlen zu haben! (JP I/1,309)

Ebenso wie die irdische Natur befindet sich auch der Kosmos in einem Dauerprozess des Vergehens. Die endlosen Erosionen im All erscheinen als kosmologische Konstante, welche die Welt tagtäglich näher an den Abgrund rückt. Alles ist der Zeit unterworfen, alles ist vergänglich. Doch wider Erwarten steigert das endliche Bewusstsein in diesem Fall die Dringlichkeit, an Gott und die Unsterblichkeit der Seele zu glauben.¹²⁶ Für Ottomar ist der Gedanke endgültiger Vernichtung so unerträglich, dass er sich augenblicklich abwendet, um nach einem rettenden Ausweg zu suchen, der ihm den Raum in die Transzendenz wieder öffnet: „O mein Geist begehrt etwas anders als eine aufgewärmte, neu aufgelegte Erde, eine andre Sättigung, als auf irgendeinem Kot- oder Feuer-Klumpen des Himmels wächset, ein längeres Leben, als ein zerbröckelnder Wandelstern trägt; aber ich begreife nichts davon...“ (JP I/1,309) Ottomar verdrängt die Logik der Vergänglichkeit mit einer erneuten Sinnsetzung, um die Hoffnung auf seelische Unsterblichkeit nicht zu verlieren.¹²⁷ Hartnäckig hält er den

¹²⁵ Kant kommt in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte* zu ähnlichen Resultaten: „Alles, was endlich ist, was einen Anfang und Ursprung hat, hat das Merkmal seiner eingeschränkten Natur in sich; es muss vergehen, und ein Ende haben. Die Dauer eines Weltbaues hat, durch die Vortrefflichkeit ihrer Einrichtung eine Beständigkeit in sich, die, unsern Begriffen nach, einer unendlichen Dauer nahe kommt. Vielleicht werden tausend, vielleicht Millionen Jahrhunderte sie nicht vernichten; allein, weil die Eitelkeit, die an denen endlichen Naturen haftet, beständig an ihrer Zerstörung arbeitet: so wird die Ewigkeit alle möglichen Perioden in sich halten, um durch einen allmählichen Verfall den Zeitpunkt ihres Unterganges doch endlich herbei zu führen.“ Immanuel Kant: Werke. Bd. I, S. 338f.

¹²⁶ Die Entzauberung des Kosmos durch die Wissenschaften führt bei Jean Paul nicht zur Abkehr von der Astronomie und zur Rückkehr zu einem dogmatischen Gottesglauben. Stattdessen betont der Dichter im *Quintus Fixlein* (1796), dass es gerade die „Sternkunde“ ist, „die dem Menschen ein erhabenes Herz gibt und ein Auge, das über die Erde hinausreicht, und Flügel, die in die Unermesslichkeit heben, und einen Gott, der nicht endlich, sondern unendlich ist.“ (JP I/4,51)

¹²⁷ Stets wenn die zerstörerischen Gedanken überhand nehmen, erscheint im Text ein tröstender Hoffnungsschimmer, der darauf verweist, dass der Tod nicht das letzte Wort haben darf. Dabei öffnet vor allem die aufrichtige *Herzensliebe* den Horizont ins Jenseits, sie erweist sich als wichtiger Faktor für den Umschwung von der drohenden Verzweiflung in neuerliche Hoffnung. Auch Ottomar, der sich eben noch im tiefen Hohlweg zwischen den Türmen der Ewigkeit kriechen sah, richtet sein Haupt mit Hilfe der Liebe zu den Menschen auf und kann sich so von der negativen Macht des allgegenwärtigen Todes befreien: „O euch,

Todes- und Vergänglichkeits-Szenarien seine metaphysischen Ideen entgegen. Weil jedoch die religiös ausformulierten Wunschträume nur eine hauchdünne Schicht über den Alptraum der Realität bilden, drücken die Momente der Angst, die das transzendente Sinngebäude destabilisieren, immer wieder durch: „Ottomar hatte wieder seine erschreckliche Vernichtungs-Minute, [...] er trat zur wächsernen Frau und nahm das schwarze Todes-Bouquet und steckt' es über sein Herz – er besah sich und seine zwei Freunde und sagte kalt und eintönig: ›Sonach leben wir drei – das ist das sogenannte Existieren, was wir jetzt tun – wie still ists hier, überall, um die ganze Erde herum, und oben bei den Fixsternen wills nicht einmal lichter werden‹.“ (JP I/1,321)¹²⁸ Der Sprung in den Glauben reicht nicht aus, um Ottomar vom Trauma der seelischen Vernichtung zu erlösen; das Unendliche als metaphysische Vorstellung kippt unentwegt in ein bodenloses Nichts.

2.2.1 Attraktivität der Schreckbilder

Jean Paul hat sich immer wieder mit dem kosmischen Weltuntergang auseinandergesetzt, indem er den Sinnverlust der Welt mit poetischen Experimenten bis zur Darstellung der Apokalypse in Bildern zu fassen versuchte. Seine astronomischen Referenzen laufen stets darauf hinaus, die Einbildungskraft mit beängstigenden Vorstellungen zu speisen, um die Ängste vor dem Nichts mit den Mitteln der Kunst zu bewältigen. Auf diese Weise wollte er die Untauglichkeit materialistisch-nihilistischer Philosophien für unser Gemüt beweisen, um so *ex negativo* an das basale *Gefühl* der zweiten Welt zu appellieren. Der daraus resultierende Erkenntnisschock, so die Absicht des Autors, sollte schliesslich eine heilsame Wirkung entfalten:¹²⁹ „Wenn einmal mein Herz“, heisst es zu Beginn der *Rede des toten Christus*, „so unglücklich und ausgestorben wäre, dass in ihm alle Gefühle, die das Dasein

ihr armen bleichen, aus Erdfarben gemachten Bilder, ihr Menschen, lieb' und duld' ich nun doppelt; denn wer anders als die Liebe zieht uns durch das Gefühl der Vergänglichkeit wieder aus der Todesasche heraus?“ (JP I/1,308)

¹²⁸ Vgl. dazu Jean Pauls pragmatische Gottesbegründung in der *Levana* (1807): „Ohne Gott ist das Ich einsam durch die Ewigkeiten hindurch; hat es aber seinen Gott, so ist es wärmer, inniger, fester vereinigt als durch Freundschaft und Liebe. Ich bin dann nicht mehr mit meinem Ich allein. Sein Urfreund, der Unendliche, den es erkennt, der eingeborne Blutfreund des Innersten, verlässt es so wenig als das Ich sich selber; und mitten im unreinen oder leeren Gewühl der Kleinigkeiten und Sünden, auf Marktplatz und Schlachtfeld steh' ich mit zugeschlossener Brust, worin der Allhöchste und Allheiligste mit mir spricht und vor mir als nahe Sonne ruht, hinter welcher die Aussenwelt im Dunkel liegt.“ (JP I/5,578)

¹²⁹ Die metaphysische Verunsicherung durch die Möglichkeit einer unendlichen Welt ohne Gott wird vom Dichter in verschiedenen Gedankenexperimenten immer wieder durchgespielt und mit drastischen Mitteln veranschaulicht. Zu den apokalyptischen Traumdichtungen zählen neben der *Klage Shakespears* und der *Rede des toten Christus, Ausläuten oder Sieben letzte Worte* (1792), *Die Vernichtung* (1796), *Traum eines Wahnsinnigen* (1808) und der *Traum von einem Schlachtfeld* (1813).

Gottes bejahen, zerstört wären: so würd' ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und – er würde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben.“ (JP I/2,270) Der Dichter vertraut dabei ganz auf die kathartische Kraft des Erhabenen, welche schon bei Longin „eine unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt.“¹³⁰ Seine angebliche Absicht, die Menschen mittels drastischer Bildlichkeit zu Gott zurück zu führen und den Glauben aus dem Nihilismus wiedererstehen zu lassen, konnte jedoch nicht aufgehen. „[W]eil für die Furcht die Phantasie viel mehr Bilder findet als für die Hoffnung“ (JP I/5,94), sprengte die entfesselte Einbildungskraft die theologische Metaphorik. Die gefährlichen Bilderzeugnisse – die Darstellung des Atheismus, des Schreckens oder des Abgrundes – nehmen die Leserschaft so stark in ihren Bann, dass die vermeintlichen Absicherungen dagegen verblassen. Die bestürzenden Bilder geraten ausser Kontrolle und verunmöglichen (versperren) eine Rückkehr in metaphysische Gefilde. Anstatt den verlorenen Glauben an Gott wiederherzustellen, wurde Jean Paul zum Apostel einer nihilistischen Denkweise.¹³¹ Denn die Untergangsphantasien, schreibt auch Decke-Cornill in seiner Studie *Vernichtung und Selbstbehauptung* (1987):

weiten sich zu wahren Horrorgemälden aus, weil ihnen nur unter der Bedingung grösstmöglicher Steigerung jene „Beweiskraft des Schreckens“ zuwächst, die die Rettung in den Unsterblichkeits- und Gottesglauben zwingend erscheinen lässt. Jedoch kann Jean Paul dem Dilemma, das diese Art von Beweisführung anhaftet, nicht entgehen. Er lässt den Nihilismus nicht wirklich hinter sich. Die atheistische Hölle wird er gerade dadurch, dass er sie in die Argumentation einbaut, nicht mehr los.¹³²

Die wuchtigen Bilder, die Jean Pauls genuine Inspirationsquelle auszeichnen, lassen sich nachträglich nicht mehr kontrollieren. Sie entfalten ihre eigendynamischen Wirkungen und eröffnen stets neue Abgründe vor den Augen der Leser. Beispielsweise beschreibt der Dichter am Ende der *Unsichtbaren Loge* den Untergang der Erde mit einer ebenso furchterregenden wie verstörenden Bildmetaphorik. Seine Vorstellungskraft imaginiert einen kosmischen Bezugspunkt und behandelt die Erde so, als ob sie von aussen betrachtet werden könnte:

¹³⁰ Longin: Vom Erhabenen, S. 7.

¹³¹ Bekanntlich hatte Madame de Staël beim Abdruck der *Rede des toten Christus* in ihrem Buch *De l'Allemagne* (1813) auf die Wiedergabe des Erwachens aus dem Alptraum verzichtet und so einer nihilistische Rezeption Tür und Tor geöffnet. Zur Rezeptionsgeschichte der Rede in Frankreich siehe Claudia Becker: „Der Traum der Apokalypse – die Apokalypse ein Traum? Eschatologie und/oder Ästhetik im Ausgang von Jean Pauls Rede des toten Christus.“ In: *Poesie der Apokalypse*. Hg. v. Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1991, S. 129-145.

¹³² Albrecht Decke-Cornill: *Vernichtung und Selbstbehauptung*, S. 92f.

Aber, gute Mutter Erde, es wird ein Jahrtausend aufgehen, wo alle deine Kinder dir werden gestorben sein, wo der feurige Sonnen-Strudel dich in zu nahe verzehrende Kreise an sich wird gewirbelt haben: dann wirst du, verwaist, mit Stummen im Schoss, mit Todesasche bestreuet, öde und stumm um deine Sonne ziehen, es wird das Morgenrot kommen, es wird der Abendstern schimmern, aber die Menschen werden alle tief schlafen auf deinen vier Welt-Armen und nichts mehr sehen [...] Siehe! es tritt eine Gestalt unter den schwarzen Bogen, es schreitet über die Junius-Blumen ungehört ein unermessliches Skelett und geht zu meinem Berge heran – es verschlingt Sonnen, erquetscht Erden, tritt einen Mond aus und ragt hoch hinein in das Nichts [...]. (JP I/1,466f.)

In diesem galaktischen Katastrophenszenarium verwandelt sich die Erde von einer fürsorglichen Mutter in einen ausgebrannten Krater. Kalkül und Logik dieser Bildmetaphorik folgen wiederum dem Modell des Erhabenen: Totale Zerstörung der Welt, Untergang der Erde, sowie der Zusammenbruch des gesamten Universums sollen im Leser emotionale und moralische Widerstände wecken, welche ihn schliesslich zu einem geläuterten Standpunkt erheben und den innerlichen Aufschwung bewirken.¹³³ Eine vergleichbare Stelle findet sich im *Kampaner Tal*, wo der Skeptiker Karlson seine Befürchtungen angesichts der Vorstellung eines sinnleeren Universums in einer ebenso erschütternden Fantasie zum Ausdruck bringt:

Und wenn endlich nach tausend tausend Jahren unsere Erde an der nähern Sonnenglut ausgestorben und jeder lebendige Laut auf ihr begraben wäre, könnte da ein unsterblicher Geist auf die stille Kugel niederschauen und den leeren Zeremonien- und Leichenwagen ziehen sehen und sagen: ›Drunten flieht der Kirchhof des armen Menschengeschlechts in die Krater der Sonne – auf dieser Brandstätte haben einmal viele Schatten und Träume und Wachsgestalten geweint und geblutet, aber nun sind sie alle längst zerschmolzen und verraucht – fliehe in die Sonne, die auch dich auflöset, stumme Wüste mit deinen eingesognen Tränen und mit dem vertrockneten Blute! (JP I/4,618f.)

Karlson operiert mit transhumanen Räumen, die den Sinnen unzugänglich sind. Obwohl es von dieser Katastrophe also keine Seh-Bilder gibt, beschreibt er das Zusammenbrechen des Weltalls akribisch genau. Sein Sprachgemälde hält den unbeobachtbaren Augenblick der

¹³³ Die Ästhetik des Erhabenen beruht hier auf dem Kontrast zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, sie reflektiert den Riss zwischen dem Subjekt und seiner Weltwahrnehmung. Gegen die Natur als fortschreitenden Verfallsprozess erfährt sich das Individuum als lebendiges Subjekt. Vgl. dazu Hans von Trotha: *Angenehme Empfindungen*, S. 308: „An die Stelle einer – überwundenen – Erschütterung durch die Kopernikanische Wende und ihrer Folgen ist eine verinnerlichte, eine gefühlte, existentiell erfahrene Unendlichkeit getreten, ein konsequent zu Ende gedachter, ins Extreme gesteigerter Subjektivismus.“

Apokalypse fest und veranschaulicht die Endlichkeit der Welt. Die Erde wird dereinst im „Krater der Sonne“ verglühen, die Sonne und die Milchstrassen in einem finalen Weltenbrand zusammenstürzen. Und endlich wird der Tag kommen, an dem alle Lichter im All verlöscht sein werden. Weil dieses Ereignis unserer sinnlichen Anschauung verschlossen bleibt – niemand wird diesen Moment erleben –, sind die literarischen Bilder rein spekulativ. Trotzdem generieren sie neue Erkenntnisse, denn indem sie den Leser aus seiner irdischen Perspektive herausheben und ihn die Welt aus einem imaginierten Weltraumwinkel der Zukunft betrachten lassen, erweitern sie unseren Denk- und Bewusstseinshorizont. Durch neue, aufregende Artikulationsformen ermöglichen die poetischen Bilder Erfahrungen, die wir in Wirklichkeit niemals machen können. Aber sie schaffen Welten und Versionen von Welten, die den menschlichen Geist stimulieren.

2.3 Geburt des Erhabenen aus dem Geiste der Phantasie

Um das Erhabene im Bild darzustellen, macht Jean Paul die Phantasie zum zentralen poetologischen Erkenntnisorgan.¹³⁴ In seinem Verständnis ist die Phantasie ein transzendentes Vermögen, das die äusseren Phänomene wie durch ein geistiges Vergrösserungsglas betrachtet; sie ist „der Mittler zwischen Innern und Äussern“ (JP I/5,110). Die Phantasie erweitert den Spielraum der Sinne, indem sie die Gegenstände in virtuelle Räume projiziert: „Was nun unserem *Sinne des Grenzenlosen* [...] die scharfabgeteilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden nebligen elysischen der Phantasie.“ (JP I/4,200f.) Sie überträgt die Erscheinungen auf eine Metaebene, verwandelt die sinnlichen Zeichen ins Übersinnliche und vermittelt eine Anschauung vom Unendlichen.¹³⁵ Mit Hilfe „natürliche[r] Magie“ transzendiert die

¹³⁴ Die beiden Begriffe Einbildungskraft und Phantasie werden von mir gemäss Jean Pauls diesbezüglich zentralem Aufsatz *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* synonym verwendet. In der *Vorschule* hingegen ordnet Jean Paul die Einbildungskraft der Phantasie unter. Dort heisst es: „Einbildungskraft ist die Prose der Bildungskraft oder Phantasie. [...] Aber etwas Höheres ist die Phantasie oder Bildungskraft, sie ist die Welt-Seele der Seele und der Elementargeist der übrigen Kräfte [...]“ (JP I/5,47)

¹³⁵ Bereits Aristoteles definiert die Einbildungskraft (*phantasia*) als Mittelglied zwischen Wahrnehmung (*aisthesis*) und Denken (*dianoia*). Die Einbildungskraft geht von der Sinnesaffektion aus, hängt aber nicht vom unmittelbaren Gegenwärtigsein des Wahrnehmungsgegenstandes ab; denn sie entwirft ein inneres Vorstellungsbild (*phantasma*), das zwischen Sinnlichem und Intelligiblem vermittelt. Sie gleicht dem wahrgenommenen Gegenstand, ist jedoch selbst immateriell. Vgl. Aristoteles: *De Anima* III 3, 428a1ff.: 8, 432a7ff.

Einbildungskraft die blossen Eindrücke der Wahrnehmung und lässt Wirklichkeiten entstehen, die weit über die Erscheinungswelt hinausgehen:

Die Phantasie macht alle Teile zu Ganzen [...] und alle Weltteile zu Welten, sie totalisiert alles, auch das unendliche All; daher tritt in ihr Reich der poetische Optimismus, die Schönheit der Gestalten, die es bewohnen, und die Freiheit, womit in ihrem Äther die Wesen wie Sonnen gehen. Sie führt gleichsam das Absolute und das Unendliche der Vernunft näher und anschaulicher vor die sterblichen Menschen. Daher braucht sie so viel Zukunft und so viel Vergangenheit, ihre beiden Schöpfung-Ewigkeiten, weil keine andere Zeit unendlich oder zu einem Ganzen werden kann; nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Ätherblau eines Himmels geschaffen werden. (JP I/5,47f.)

Erst durch die verwandelnde Kraft der Phantasie entsteht der Eindruck vorgestellter Unendlichkeit. Indem nämlich die Einbildungskraft Sichtbares auf Unsichtbares und Endliches auf Unendliches bezieht, schlägt sie eine Brücke zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und einem Jenseits der Sinnenwelt, ohne dass die Einbildungskraft allerdings jemals in die transzendente Sphäre vorstossen könnte:

Die Phantasie ist zwar nicht der matte Nachklang der Sinne, wie Helvetius meint, aber doch das Unisono derselben. Wie die Fühlfäden der Sinnennerven zu den *Empfindungen*, so verhalten sich die Gehirnkügelchen (...) zu den innern *Bildern*; und ob wir gleich nur diese zu *erzeugen*, und jene zu *empfangen* glauben: so ists doch bei den Empfindungen falsch, die wir, wie Kant genug erwiesen, ebensogut (nach und mit einer unbegreiflichen *plastischen Form* in uns) *erzeugen* als innere Bilder. (JP I/4,195)

Jean Pauls bildtheoretische Bestimmung der Phantasie orientiert sich zuerst an Kant, welcher in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) der Einbildungskraft beimisst, die reproduktive Synthesis der Vorstellungen zu leisten.¹³⁶ Indem Jean Paul die Phantasie jedoch von der Verstandes- und Vernunft Herrschaft befreit, geht er zugleich über Kant hinaus, der „die Einbildungskraft unter dem Zwange des Verstandes und der Beschränkung

¹³⁶ Vgl. KrV 163f. Kant schreibt, dass die synthetisierende Einbildungskraft die Sinneseindrücke zur Wahrnehmung formt: „*Einbildungskraft* ist das Vermögen, einen Gegenstand auch *ohne dessen Gegenwart* in der Anschauung vorzustellen.“ (KrV 148) Sie ist Synthesis der Apperzeption, ihre Zusammenschau soll durch die leitende Urteilskraft objektiv werden. Erst die logische Reflexion verwandelt Anschauungen und Bilder in Begriffe und Zeichen: „Die Einbildungskraft soll nämlich das Mannigfaltige der Anschauung in ein *Bild* bringen, vorher muss sie also die Eindrücke in ihre Tätigkeit aufnehmen, d.i. apprehendieren.“ (KrV 176) Die Einbildungskraft ist also für Kant das immediate Zentrum, das die Synthesis an die äussere Reflexion – das Mögliche an das Wirkliche – bindet; ohne diesen Prozess hätten wir nur leere Empfindungen.

unterworfen“ hat (KU 253).¹³⁷ Kant disziplinierte die Einbildungskraft zu einem der Vernunft adäquaten Vermögen, mit dem die gegebene Wirklichkeit *gesichert* auf ihre Möglichkeiten hin erforscht werden kann. Sie decodiert die Erscheinungen und liefert der Vernunft sinnliches Datenmaterial. Doch über das Sinnliche hinaus findet die Einbildungskraft nichts, „woran sie sich halten kann, fühlt sie sich doch auch eben durch diese Wegschaffung der Schranken derselben unbegrenzt: und jene Absonderung ist also eine Darstellung des Unendlichen, welche zwar eben darum niemals anders als bloss negative Darstellung sein kann, die aber doch die Seele erweitert.“ (KU 201) In Kants transzendentaler Ästhetik ist die Einbildungskraft ein blosser Anhang, ein „Werkzeug der Vernunft“ (KU 194), welches stets von den oberen Vermögen kontrolliert und zivilisiert wird. Vernunft und Verstand rücken die Bilder, welche die Imagination ihnen aus der sinnlichen Wahrnehmung heraus vorstellt, laufend systemförmig zurecht.¹³⁸

Kant denkt das Erhabene in seiner transzendentalphilosophischen Wende als einen subjektinternen Vorgang, bei dem sich der Mensch aus der sinnlichen Welt ins Reich der Ideen rettet. Im Bereich der Intelligibilität sind allerdings keine Bilder möglich; das Unendliche entzieht sich der vergegenständlichenden visuellen Wahrnehmung. Es fehlt der Anschauung ein entsprechender Gegenstand, denn die reine Vernunft kann das Absolute nicht adäquat darstellen, sie kann es nur denken:

Das gegebene Unendliche aber dennoch ohne Widerspruch *auch nur denken zu können*, dazu wird ein Vermögen, das selbst übersinnlich ist, im menschlichen Gemüt erfordert. Denn nur durch dieses und dessen Idee eines Noumenon, welches selbst keine Anschauung verstattet, aber doch der Weltanschauung, als blosser Erscheinung, zum Substrat unterlegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt in der reinen intellektuellen Grössenschätzung *unter* einem Begriffe *ganz* zusammengefasst. (KU 177)

Alles, was über das Sinnliche hinausgeht, ist für die Einbildungskraft unanschaulich. Entsprechend gerät sie beim Anblick des Erhabenen in einen Widerstreit, der sich als unabschliessbare Synthesis ohne Einheit vollzieht. Das Erhabene als ästhetischer

¹³⁷ Vgl. dazu Hans-Georg Pott: Jean Paul und die Moderne. In: JbJPG 26/27 (1991/1992), S. 17-31, bes. S. 18: „In seiner ‚Theorie des Erhabenen‘ (§27) hebt Jean Paul mit seiner Kritik an Kant und Schiller an, indem er darauf hinweist, dass es keineswegs die Vernunft ist, die das Erhabene erschafft und festhält, während die Sinne und die Phantasie vor ihm verzagen, sondern dass es die Phantasie, die produktive Einbildungskraft ist, die erst den unendlichen Raum schafft, worin Erhabenes sich zeigen mag.“

¹³⁸ Vgl. dazu Hans Feger: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers, S. 334: „Die Einbildungskraft ist bei Kant seltsam doppelbödig. Janusköpfig blickt sie – ‚wo sich die allgemeine Wurzel unserer Erkenntniskraft teilt und zwei Stämme aufwirft, deren einer Vernunft ist‘, in reiner Affektion auf ein ursprüngliches Geschehen, um es *augenblicklich* dem Urteil der Vernunft zu unterwerfen.“

Wahrnehmungsprozess der Grenze führt bei Kant direkt in die bilderlose Selbstreferenz der reinen Vernunft. Als exemplarisches Beispiel für die *Bilderlosigkeit* seines kritischen Erhabenheitstheorems wählt der Philosoph das Bilderverbot im Alten Testament. Hier sei die Bilderlosigkeit deshalb sinnfällig, weil jede bildliche Darstellung die Unendlichkeit Gottes vernichten und also den Schöpfer zu einem Ding unter anderen machen würde: „Vielleicht gibt es keine erhabener Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist, usw. Dieses Gebot allein kann den Enthusiasm erklären [...].“ (KU 201)

Demgegenüber erhebt Jean Paul die Einbildungskraft zu einem autonomen Erkenntnisvermögen, das nicht mehr unter der von Kant festgelegten Herrschaft der Vernunft über die geistigen und sinnlichen Vermögen des Menschen steht.¹³⁹ Der Dichter erweitert den Kompetenzbereich der Phantasie, indem er ihr die schöpferische Modellierung des Wahrgenommenen zuspricht und sie ins poetologische Zentrum seiner Dichtung stellt, wo sie neue Welten erschaffen kann. Als oberste Seelenkraft ist die nobilitierte Einbildungskraft in der Lage, die Menschen mit Bildern aus einer *imaginierten* Transzendenz zu beliefern, wohingegen die reine Vernunft bei Kant auf eine darstellende Anschauung verzichten muss.¹⁴⁰ Jean Pauls Phantasie kann alles, sie vereint die sinnlichen Eindrücke zu einer ganzheitlichen Vorstellung und produziert aus dem endlichen Materialfundus unendliche Qualitäten, die alle Bereiche der Wahrnehmung übersteigen. Seine Einbildungskraft besitzt übersinnliche Fähigkeiten, welche die Darstellung des Unendlichen, deren Bild sich nicht in der Nachbildung, sondern im Erscheinen erfüllt, zur Vorstellung und Darstellung bringt. Innerhalb der anthropologischen Immanenz erhebt sie die Darstellung zur Totalität.

Durch endlose Vor- und Rückblicke werden in unseren Gehirnzellen grenzenlose (geistige) Raum- und Zeitlinien gesponnen, welche die produktive Einbildungskraft dann selbst zu

¹³⁹ Vgl. Wolfgang Pross: Jean Pauls geschichtliche Stellung, S. 112. Pross betont, dass Jean Pauls Begriff der Einbildungskraft, „auf die physiologische Theorie Ernst Platners zu beziehen [ist], der die Einbildungskraft entgegen dem Anspruch der Kantischen Vernunft zum Primat innerhalb der seelischen Vermögen erhebt.“

¹⁴⁰ Kant hat damit das Erhabene in einen direkten Zusammenhang mit der Negativität gebracht und einer Lesart Vorschub geleistet, die Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 296 für das gesamte 18. Jh. konstatiert, nämlich dass die Konjunktur des Erhabenen geschichtlich „bereits die Bewegung des Erhabenen auf seine Negation hin eingeschrieben“ ist: „Das Gefühl des Erhabenen gilt nicht dem Erscheinenden unmittelbar; die hohen Berge sprechen als Bilder eines vom Fesselnden, Einengenden befreiten Raums und von der möglichen Teilhabe daran, nicht indem sie erdrücken. Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhiess.“

einer unendlichen Fläche verwebt.¹⁴¹ Diese imaginierten Flächen werden beim Lesen als visuelle Bilder und akustische Klangteppiche wahrgenommen und reproduziert. Die natürliche Magie der Einbildungskraft verwandelt die äusseren Eindrücke der Natur in einen erhabenen Gegenstand: „Die Natur zwar selber als Sinngegenstand ist nicht erhaben, d.h. unendlich, weil sie alle ihre Massen wenigstens mit optischen Grenzen scharf abschneidet, das unabsehbare Meer mit Nebel oder Morgenrot, den unergründlichen Himmel mit Blau, die Abgründe mit Schwarz.“ (ebd.) Wenn wir den Himmel betrachten, schweift unser Blick nicht in die Unendlichkeit, vielmehr nimmt er bloss eine blaue monochrome Farbe wahr.¹⁴² Dasselbe gilt auch für das Meer. Weil dieses am Horizont durch ein Morgenrot abgeschnitten und eingezäumt wird, kann es nicht als unbegrenzt bezeichnet werden: „Gleichwohl sind das Meer, der Himmel, der Abgrund erhaben; aber nicht durch die Gabe der Sinne, sondern der Phantasie, die sich an die optischen Grenzen, an jene scheinbare Grenzenlosigkeit hinstellt, um in eine wahre hinüberzuschauen.“ (ebd.)¹⁴³

Bei der Entstehung des jeanpaulschen Erhabenheitsgefühls spielt die Erscheinungswelt nur eine Nebenrolle. Lediglich die Phantasie, welche von der fünfsinnigen Empfindung umgeben ist, jene zu einem Ganzen verbindet, verinnerlicht und vergeistigt, verfügt über die Möglichkeit grenzenloser Anschauung: Unendlichkeit existiert nur in der Phantasie, „dieser transzendenten und verpflanzten Empfindung.“ (JP I/4,196)¹⁴⁴ Mit ihrer Hilfe können wir uns die natürlichen Phänomene als unendlich *vorstellen*. Der menschliche Geist verwandelt die Endlichkeit der angeschauten Naturerscheinung in eine gefühlte Unendlichkeit. Dieses Erlebnis zeigt sich als Wechselspiel von Grenzziehung und Grenzüberschreitung und

¹⁴¹ Ulrike Hagel: Elliptische Zeiträume des Erzählens, S. 81: „Die Ewigkeit der Fläche wird im Sinne vorstellbarer Zeitlosigkeit gedacht, indem einfach die unendlichen Zeitlinien ad infinitum kombiniert werden. So wie in der Mathematik die zweite Potenz einer Zahl das Quadrat ist, so ist für Jean Paul in der Ästhetik das in der Phantasie potenzierte sinnliche Zeichen – das Kunstobjekt, die poetische Kombination der Sprachzeichen, die Partitur – die unendliche Fläche, nämlich die antizipierte Ewigkeit als Träger des Erhabenen.“

¹⁴² Vgl. Jean Pauls Beschreibung in der *Vorschule*: „das Auge wiederholet bis zum Schwindel dieselbe Farbe, und dieses ewige Wiederkommen des Nämlichen wird das unendliche Bild.“ (JP I/5,108)

¹⁴³ Der junge Jean Paul war bei der Einbildungskraft hinsichtlich der Kompetenzzuweisung zurückhaltender. In der Abhandlung *Etwas über den Menschen* heisst es: „Wir haben eine Einbildungskraft, die das Unendliche nicht vorbilden kan, die aber ebenso wenig bei dem Endlichen stehen bleibt.“ (JP II/1,187)

¹⁴⁴ Vgl. dazu Annina Klappert: Die Perspektiven von Link und Lücke, S. 204: „Nur durch den Glauben und die Phantasie wird es möglich, den Raum des Unendlichen zu öffnen und gleichzeitig als ordnungsstiftende Einheit zu schliessen. Das Unendliche existiert demnach nur im Endlichen, wird nur in der Phantasie realisierbar, die als Sinn des Unendlichen ihren idealen Ort im Genie hat. Die Phantasie, so lässt sich nun präzisieren, ist bei Jean Paul das Medium des unsichtbaren, aber verbundenen und verbindenden Unendlichen.“

erscheint als projektive Leistung der Einbildungskraft.¹⁴⁵ Analog zu Fichtes Einbildungskraft schwebt auch Jean Pauls Phantasie zwischen Endlichem und Unendlichem und vermittelt in dieser oszillierenden Position eine meta-physische Anschauung, die alle übrigen Erkenntnisvermögen übersteigt.¹⁴⁶ In der *Vorschule der Ästhetik* (1804) wird der bildergenerierende Mechanismus der Phantasie nochmals verdeutlicht: Die Phantasie ist der „Elementargeist der übrigen Kräfte“ (JP I/5,47), sie bildet das Scharnier zwischen den angeschauten Naturphänomenen und der Idee des Unendlichen. Kants bilderloses Erhabenheitstheorem widersprechend, kommt es gemäss Jean Paul also bei der Betrachtung riesiger Naturobjekte zu keinem Zerbrechen der Sinnesvermögen und der Einbildungskraft:

Aber das Erhabene, z.B. ein Meer, ein hohes Gebirge, kann ja schon darum nicht unfassbar für die Sinnen sein, weil sie [die Sinne] das umspannen, *worin* jenes Erhabene erst wohnt; dasselbe gilt für die nachfliegende Phantasie, welche in ihrer unendlichen Wüste und Ätherhöhe vorher den unendlichen Raum für die erhabene Pyramide aufbaut. (JP I/5,105)

Das Erhabene ist keine objektive Eigenschaft der materiellen Natur. Nicht die physische Beschaffenheit, sondern der Geist und hier vor allem die Phantasie des Betrachters erhebt den Gegenstand in die Dimension der Unendlichkeit: „Das Erhabene wohnt immer nur in den Gedanken, es sei des Ewigen, der sie ausdrückt durch Buchstaben aus Welten, oder des Menschen, der sie nachliest.“ (JP I/1,1181) Hier stimmt Jean Paul wiederum mit Kant überein: „Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) ausser uns, überlegen zu sein uns bewusst werden können.“ (KU 189) Kants Theorie gleichwohl negierend, postuliert Jean Paul einen anschaulichen Bild-Raum des Erhabenen, der vom Subjekt als innere Vorstellung gesetzt wird und deshalb genau so gross ist wie das geistige Vermögen seiner Einbildungskraft, nämlich unendlich.

¹⁴⁵ Vgl. dazu Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 132: „Das Erhabene ist das auf Grenzempfindungen der Sinnesorgane angewandte Unendliche der Phantasie.“

¹⁴⁶ Fichte umschreibt in der *Wissenschaftslehre* (1794) den eigentümlichen Status der Einbildungskraft, welche als vermittelnde Funktion selbst keine feste Stelle in der Struktur des Wechsels einnehmen kann, mit der Metapher des Schwebens: „Die Einbildungskraft ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung, und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem, und Unendlichem in der Mitte schwebt [...]. Jenes Schweben eben bezeichnet die Einbildungskraft durch ihr Produkt; sie bringt dasselbe gleichsam während ihres Schwebens, und durch ihr Schweben hervor. [...] Lange, d.i. länger als einen Moment (ausser im Gefühl des Erhabenen, wo ein *Staunen*, ein Anhalten des Wechsels in der Zeit entsteht), hält die Einbildungskraft dies nicht aus; die Vernunft tritt ins Mittel (wodurch eine Reflexion entsteht) und bestimmt dieselbe [...].“ (GA 1/2,360f.) Indem Fichte das Vermögen der Vorstellung genetisch aus den Vernunftprinzipien ableitet, hebt er den Unterschied zwischen Vernunft und Verstand, von Verstand und Sinnlichkeit auf, so dass das erhabene Verhältnis zum konstitutiven Innern des Erkennens wird. Vgl. Reinhard Look: Schwebende Einbildungskraft, S. 257.

Im Falle Jean Pauls sind Sinnlichkeit und Phantasie gleichermaßen in den Entstehungsprozess erhabener Bilder involviert, aber erst die Phantasie stellt die Verbindung her zwischen den angeschauten Naturphänomenen und der Idee des Unendlichen.¹⁴⁷ Aus bildtheoretischer Sicht gibt es beim Dichter bezüglich des Erhabenen keine Einschränkungen. Seine Phantasie ist eine unermüdliche Bildlieferantin, die durch die entferntesten Winkel ins Unendliche vorzudringen scheint und sublimen (Un-)Sichtbarkeit erzeugt. Während Kant dafür plädiert, „den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mässigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen“ (KU 202), will Jean Paul nichts von solchen Restriktionen der Phantasie durch die Vernunft wissen. Gegen Kants Bilderverbot (Idealismus) münzt Jean Paul das Erhabene in eine opulent fließende Bilderquelle (Sensualismus) um, welche keine Zensuren der Einbildungskraft kennt und stattdessen unablässig sublimen Bilder entstehen lässt.¹⁴⁸

2.3.1 Im Innenraum der Einbildungskraft

Alle Naturphänomene sind von einer Grenze umschlossen, doch wenn sich die Seele „mit ausgebreiteten Schwingen in die Unermesslichkeit“ (JP I/4,201) stürzt, vergisst sie die äussere Grenze des einfärbigen Himmels. Der erhabene Effekt erschliesst sich erst, nachdem der Blick den „letzten Stern“ gewissermaßen hinter sich gelassen hat. Dann rückt der monochrome Hintergrund selbst in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, wobei die Differenzen zwischen den beiden Ebenen aufgehoben werden. Damit kann die Phantasie von der Grenze absehen, die auch die Einfarbigkeit limitiert und sich eine grenzenlose Einfarbigkeit als Bild der Unendlichkeit vorstellen.¹⁴⁹ Die Qualität des Erhabenen haftet nicht

¹⁴⁷ Vgl. dazu Eckart Oehlenschläger: *Närrische Phantasie*, S. 28: „Indem Einbildungskraft bei Jean Paul, ins Offene entlassen aus allen hergebrachten Limitierungen, in solcher Weise auf den fundamentalen Widerspruch zwischen Sein und Nichts aufläuft, hält sie sich gleichsam selber in Schach, bildet sich ihr eigenes Widerlager und ist externen Kontrollen überlegen. Ihr Erkenntnisgewinn ist zunächst einmal die Unaufhebbarkeit des Widerspruchs, auf den sie stösst, indem sie es unternimmt, auf das Unendliche hin vorzulaufen.“

¹⁴⁸ Vgl. dazu Hans Tiersch: *Die kosmischen Visionen Jean Pauls*, S. 166: „Auch für Jean Paul ist die Unsterblichkeit nur ein Postulat, eine Wirklichkeit ausserhalb jedes Beweises. Während aber Kant auf die Anschaulichkeit verzichten zu müssen scheint, gewährt Jean Paul in seinen neuen Dimensionen der Traumwirklichkeit die reichste Bilderfülle und darin die Anschaulichkeit des kosmischen Dramas.“

¹⁴⁹ Vgl. Ulrike Hagel: *Elliptische Zeiträume des Erzählens*, S. 78: „Das Erhabene als das ‚angewandte Unendliche‘ (JP I/5,106) ist keine Visualisierung der Ewigkeit selbst, sondern als angewandtes ein in den Bereich des Quantitativen zurückgestütztes Unendliches, das vielmehr erst zum Schein – d.h. im schönen Schein der Kunst oder der ästhetischen Wahrnehmung allgemein – als Unendliches gesetzt werden muss, um dann erhaben wirken zu können.“

an den Erscheinungen der sinnlichen Welt, vielmehr wird ihnen diese Eigenschaft durch den Schauer, den sie hervorrufen, rückwirkend zugesprochen.

Jean Paul zufolge entfaltet sich die Schockwirkung beim Anblick des Erhabenen im Innern des Subjekts; das artikulierte Ich „ist der fremde Geist, vor dem es schaudert, der Abgrund vor dem es zu stehen glaubt.“ (JP I/5,45) Von solchen Abgründen geht eine faszinierende Anziehung aus. Blickt man erst einmal in den Abgrund hinunter, kann man nicht mehr aufhören, sein zurückgeschrecktes Auge immer wieder von Neuem darauf zu richten. Während man sich vor dem Abgrund des Gegenwärtigen jedoch lediglich fürchtet, ist das Schreckliche gerade aufgrund seiner Nicht-Darstellbarkeit schrecklich. Auf diesen elementaren Unterschied verweist Jean Paul in der *Unsichtbaren Loge*:

[...] der Geisterfurchtsame erstarret nicht vor Schmerz oder Tod, sondern vor der blossen *Gegenwart* eines ganz fremdartigen Wesens; er würde einen Mond-Insassen, einen Fixstern-Residenten so leicht wie ein neues Tier erblicken können, aber in den Menschen wohnt ein Schauer gleichsam vor Übeln, die die Erde nicht kennt, vor einer ganz andern Welt, als um irgend eine Sonne hängt, vor Dingen, die an unser Ich näher grenzen.... (JP I/1,175)

Die schöpferische Kraft der Phantasie (das innere Auge der Seele) verwandelt die begrenzten Daten der Erscheinungswelt, also die Eindrücke, welche wir mittels unserer fünf Sinne erhalten, in eine „vorgespiegelte Unendlichkeit“. Diese beseelende Metamorphose ist für die ideale Dichtkunst von elementarer Bedeutung, denn ohne jene imaginierte Unendlichkeit „gibt die Poesie nur platte abgefärbte Schieferabdrücke, aber keine Blumenstücke der hohen Natur. Folglich muss alle Poesie idealisieren: die Teile müssen wirklich, aber das Ganze idealisch sein [...] – die Nachahmung der Natur ist noch keine Dichtkunst, weil die Kopie nicht mehr enthalten kann als das Urbild.“ (JP I/4,202) Für den Platoniker Jean Paul besitzen die inneren Bilder der Poesie einen höheren Wirklichkeitsgrad als die Erscheinungsbilder, denn erst auf der geistigen Ebene wird der natürliche Stoff für den Menschen transparent: „das beste Kunststück ist, das Gold des Wirklichen dünn und breit zu schlagen, um es *durchzusehen*.“ (JP I/3,1025)¹⁵⁰ Die Einbildungskraft liefert den Schlüssel zum

¹⁵⁰ Ein ähnlicher Gedanke findet sich auch bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 23: „[...] in Vergleich mit dem Schein der sinnlichen unmittelbaren Existenz und dem der Geschichtsschreibung hat der Schein der Kunst den Vorzug, dass er selbst durch sich hindurchleuchtet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, dahingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend gibt, sondern vielmehr als das Wirkliche und Wahre, während doch das Wahre durch das unmittelbar Sinnliche verunreinigt und versteckt wird. Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.“

anthropologischen Selbstverständnis, denn ihr alleine gelingt es, die Grenzen der sichtbaren Welt zu transzendieren, um in der Vorstellung einen Zugang zum Übersinnlichen zu öffnen.

Das poetische Verfahren der Phantasie soll abschliessend am Textbeispiel *Traum Emanuels*, *dass alle Seelen eine Wonne vernichte* aus dem 38. Hundposttag im *Hesperus* exemplifiziert werden:

Welch eine Farben-Welt! Ein Flockengewimmel von Äthergestalten wie seine stand schwebend über einer weiten Insel, um welche ein rundes Geländer von grossen Blumen aufgeblättert spielte – mitten über den Himmel der Insel flogen Abendsonnen hinter Abendsonnen – tiefer neben ihnen liefen weisse Monde – nahe am Horizont kreiseten Sterne – und sooft eine Sonne oder ein Mond hinunterflog, schaueten sie himmlisch wie Engelaugen durch die grossen Blumen am Ufer hindurch. Die Sonnen wurden von den Monden durch Regenbogen geschieden, und alle Sterne liefen zwischen zwei Regenbogen und stickten silbern die bunte Ringkugel des Himmels. Übereinander stiegen hinauf bunte Wolken, in denen ein Kern von Gold, von Silber, von Edelsteinen brannte – von Schmetterlingflügeln waren Staubwolken abgestreift, die wie fliegende Farben den Boden überhüllten, und aus dem Gewölke blitzten reissende Lichtflüsse, die sich alle ineinander verschlangen... (JP I/1,1146)

Die Einbildungskraft als produktive Tätigkeit der Seele bemächtigt sich im Traum des unendlichen Raumes, erfüllt diesen mit ihren Vorstellungen und gibt dem luftigen Nichts einen festen Wohnsitz. Sie stellt die überirdische Welt in einem farbigen Bilderreigen vor die Augen der Betrachter und nimmt diese mit auf einen vergnüglichen Spaziergang durch den unendlichen Kosmos. Alles erscheint in wundersamer Leichtigkeit und von beglückender Harmonie begleitet. Unendliche Distanzen werden scheinbar mühelos durchschritten und getrennte Welten ohne Kraftanstrengung zusammengeführt. Weil die schwerelosen Körper im Äthermeer in alle Richtungen strömen, schwinden auch die Orientierungskategorien. Alles strebt nach höheren Sphären, aber das Oben wird zum Spiegelbild des Unten, so dass sich die beiden Ebenen wieder zu Halbkugeln wölben und zusammenschliessen. Willkürlich erfindet die Einbildungskraft die Dinge neu, bevölkert das Weltall mit Phantasiebildern und bemächtigt sich so des unendlichen Raumes. Weit entfernte Gegenstände werden miteinander verbunden und in einer höheren Ordnung aufgehoben; Himmel und Erde verschmelzen zu einer optischen Einheit. Das Nächste und das Entfernteste stellt uns die Phantasie im erweiterten Spektrum vor das geistige Auge.

Im Gegensatz zur Vernunft, die sich immer im Rahmen des Vernünftigen bewegen muss, verfügt die Phantasie über ein unbegrenztes schöpferisches Potential; sie vermag die Gegenstände spielerisch zu vergrössern und verkleinern, zu verschieben und verwandeln. Beliebig kann die Phantasie die Dinge variieren und kombinieren, sie kann schwärmen und täuschen und muss sich nicht an die engen Vorgaben der Wirklichkeit halten: „Es wohnt eine Kraft in uns, deren Allmacht uns ebensowohl Himmel als Hölle bauen kann, es ist die Phantasie“ (JP I/5,512) schreibt Jean Paul in der *Vorschule*.¹⁵¹ Mit ihrer Phantasie erobern die hohen Menschen den kosmischen Raum, beseelen ihn von innen heraus und machen ihn zum erweiterten Refugium des Ichs: „wir steigen mit der Phantasie aus unserem beengten Bezirk hinauf und hinein in das ausgelegte Länder-Eden.“ (JP I/6,669)

Andererseits gilt die Einbildungskraft mit ihrem verführerischen Sog zu phantasieren als ein gefährliches, weil kompensatorisches Vermögen. Die vorgestellten Traumwelten sind in den Himmel gebaute Luftschlösser, die von der getreuen Wirklichkeit ablenken und die Menschen auf utopische Welten verweisen. Sie eröffnen einen Fluchtweg aus den realen Begebenheiten der irdischen Verhältnisse und gaukeln mit fiktiven Wunschbildern ein besseres Jenseits vor. Trotz dieses zwiespältigen Charakters besitzt die Phantasie für Jean Paul eine elementar positive Kraft. Wie der Glaube hebt sie die Menschen über die unmittelbar gegebenen Umstände hinaus, vermittelt hoffnungsvolle Perspektiven jenseits der profanen Gegenwart und rückt damit in unmittelbare Nähe zum Wunderbaren. Der phantasievolle Mensch lässt sich von den betörenden Illusionen überwältigen. Er erschafft sich eine modifizierte Vorstellung von der Realität und erkennt, dass die vorhandene Wirklichkeit nicht für immer in Stein gemeisselt ist. Gerade diese Fülle möglicher Vorstellungswelten in allem Wirklichen erhebt den Menschen zu neuen Sichtweisen und Einblicken, indem sie seine verständige Wahrnehmung maximal erweitert.¹⁵²

¹⁵¹ Hinter dieser Aufwertung der Phantasie zum Leitmedium der Dichtung steckt eine grosse Skepsis gegenüber den universalen Vernunftansprüchen der Aufklärung. Vgl. dazu Jean Pauls *Rhapsodien*: „Der Mensch ist Sklav seiner Sinne und zu ewigen Irtümern verdammt; allein er muss eben so gut der Vernunft gehorchen; er muss zweien Herren dienen. Er fühlt Irtümer, die er glauben muss; Wahrheiten, die ihm sein Auge widerlegt.“ (JP II/1,281) Das bedeutet aber nichts anderes, als dass auch die Vernunft auf die trügerischen Sinne angewiesen ist und sich nicht absolut über diese erheben kann.

¹⁵² Ohne den magischen Verwandlungsprozess der Einbildungskraft wären wir an die immergleichen Sinneswahrnehmungen gebunden. Die Welt erschiene eindimensional und determiniert, es müssten stets dieselben blassen Abbilder reproduziert werden. Mit der Phantasie besitzt der menschliche Geist aber ein Vermögen, die Dinge nach seinen Vorstellungen zu gestalten, um so wiederum auf neue Ideen zu stossen.

2.3.2 Exkurs über bildliches Sprechen (Metapher)

Jean Paul verwendet die Metapher als heuristisches Sprachwerkzeug, um neue Bildfelder zu erschliessen. Damit will der Dichter den Transfer von der äusseren Erscheinungswelt in die innere Bewusstseinswelt bewerkstelligen und sichtbar machen. Insofern manifestiert die Metapher ein räumliches Konzept des Denkens, bei dem durch semantische Verschiebungen neue Gedankenbilder entstehen. Jean Paul überträgt der metaphorischen Sprache eine zentrale Rolle innerhalb des philosophischen Erkenntnisprozesses. Empfindungen und Gedanken werden am genauesten benannt, wenn sie in Metaphern ausgedrückt werden. Im *Hesperus* heisst es entsprechend: „Unsere inneren Zustände können wir nicht philosophischer und klarer nachziehen, als durch Metaphern, d.h. durch die Farben verwandter Zustände.“ (JP I/1,590) Den Metaphern wird hier ein grösserer Wahrheitsgehalt zugesprochen als den „philosophischen Kunstwörtern“, also den abstrakten Begriffen, deren Bedeutungsumfang oft unbestimmt sei und die daher das „Urbild“ (Signifikat) nicht ausreichend kenntlich machen könnten: „Von der Stoa und dem Portikus des Denkens muss man eine Aussicht haben in die epikurischen Gärten des Dichtens.“ (ebd.) Das metaphorische Sprechen stellt eine Beziehung der Ähnlichkeit her zwischen der wörtlich gemeinten Sache und der übertragenen; es benennt die „Analogie des Verwandten“¹⁵³:

Dieselbe unbekante Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in *ein* Leben verschmelzte, wiederholt in und ausser uns dieses Veredeln und Vermischen; indem sie uns nötigt, ohne Schluss und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden, aus dem Laut den Gedanken, aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes und so überall aus äusserer Bewegung innere. (JP I/5,182)

Metaphern funktionieren bildlich, indem sie die Regeln der Visualität auf das Feld des Narrativen übertragen. Sie markieren den Moment, in dem die Sprache in Bildlichkeit umschlägt; ihre primäre Funktion betrifft die Kombination getrennter Bereiche. Die Metapher macht einen Körper zur Hülle von etwas Geistigem (Verkörperung des Geistes) oder verwandelt den Geist in den Kern der Materie (Beseelung des Körpers). Auf diese Weise erscheinen die Dinge in einem anderen Licht:

Indem er [der Dichter] durch die Metapher einen Körper zur Hülle von etwas Geistigem macht (z.B. Blüte einer Wissenschaft): so zwingt er uns, dieses Körperliche, also hier „Blüte“, heller zu

¹⁵³ Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie, S. 195.

sehen, als in einer Botanik geschähe. Und wieder umgekehrt gibt er, wie vermittelt der Metapher dem Körperlichen durch das Geistige, ebenso vermittelt der Personifikation dem Geistigen durch das Körperliche höhere Farben. (JP I/4,199)

Metaphern dienen zur Überbrückung von Polaritäten, weil sie die Gegenstände von einem Ort an einen anderen tragen. Sie sind das verbindende Glied, in dem Natur und Kunst, Geist und Materie, Ich und Welt miteinander vermählt werden.¹⁵⁴ Die poetische Vermittlung zwischen Leib und Seele gleicht einem religiösen Prozess, bei dem das Geistige aus dem Körperlichen „entbunden“ und das Natürliche ins Ideale, von der sinnlichen Ebene auf die übersinnliche gehoben wird.¹⁵⁵ Jean Paul greift in diesem Zusammenhang immer wieder auf die christliche Tradition als tropische Bildspenderin zurück, um den Prozess der Verwandlung des Profanen ins Sakrale auf das Feld der Poesie zu übertragen. Im Anklang an die Eucharistie bezeichnet er die Metapher deshalb auch als „Sprachmenschwerdung der Natur“ (JP I/5,182) oder als „Brotverwandlungen des Geistes“ (JP I/5,184). Mit Hilfe der Metapher wird die Substanz transzendiert, indem sie vom Sinnlichen ins Metaphysische gehoben wird: „Als *Sprachkunstwerk* wird die Poesie zur Mittlerin zwischen Erscheinung und Idee.“¹⁵⁶ Auf diese Weise erscheint die gesamte Umgebung in der Literatur verwandelt und verklärt (Beseelung der Erscheinungswelt). Gleichzeitig verweist Jean Pauls metaphorische Sprachverwendung jedoch immer auch auf die Unmöglichkeit solch metaphysischer Darstellungen. Seine Romane sind voller Brüche, Diskontinuitäten, Diskrepanzen, Störungen und Paradoxien, welche die Unerfüllbarkeit dieser Idealität aufzeigen und den religiösen Verklärungsprozess durchkreuzen.¹⁵⁷ Insofern bringt die Metapher das Wesentliche des

¹⁵⁴ Die Poesie soll vermitteln und die Welt versöhnen, sie erzeugt Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten. Allerdings weigert sich der Autor stets, zwischen den verschiedenen Diskursfeldern eindeutig Position zu beziehen; wie ein Artist auf dem hohen Seil bewegt er sich exakt auf der schmalen Grenzlinie zwischen diesen semantischen Feldern. Jürgen Link interpretiert Jean Pauls disparate Bildmetaphorik deshalb als „Katachresen-Mäander“. Dabei entstehen Verbindungen und Überlagerungen, in welchen die spezifischen Fachsprachen der modernen Wissenschaft durch eine poetische Sprache zum Ausdruck kommen. Anhand der Metapher des Ballons zeigt Link, wie am Ende des 18. Jh. ein „Kopplungseffekt zwischen naturwissenschaftlichem und religiösem Diskurs“ geschaffen wird. Link zufolge nimmt Jean Paul das Material unterschiedlicher Diskursfelder auf, „verwandelt aber den impliziten Gegensatz zwischen Wissen und Glauben in symbolische Identität“. Jürgen Link: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*. In: *Diskurstheorien*. Hg. v. Jürgen Frohmann u. Harro Müller. Frankfurt/M. 1988, S. 284-307, hier S. 301.

¹⁵⁵ Vgl. Hans Esselborn: *Das Universum der Bilder*, S. 137.

¹⁵⁶ Monika Schmitz-Emans: *Schnupftuchsknoten oder Sternbild*, S. 288.

¹⁵⁷ Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*, S. 120f. Blumenberg spricht im Kapitel *Rhetorik der Verweltlichungen* über das ästhetische Potential der säkularisierten Sprache in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*: „Sie beutet die Sprache der christlichen Überlieferung nach allen Möglichkeiten und nach allen Regeln der Kunst aus, vom rhetorischen Ornatus bis zum Spiel mit der blasphemischen Frivolität. Jean Paul entdeckt die ironische Disposition dieser Sprachmittel, um das endliche Faktum gegen die unendliche Idealität blosszustellen. Solche Bewusstheit des Gebrauchs lässt jede Erwartung aufschlussreicher

jeanpaulschen Denkens in einer sich fortschreitend säkularisierenden Welt präzise zum Ausdruck.

2.4 Imaginative Ausschweifungen

Je tiefer der astronomische Blick in die unendlichen Weiten des Sternenhimmels eindringt, desto grösser wird das Interesse für die Geheimnisse des Kosmos. Zwar macht das Fernrohr unsichtbare Dinge sichtbar, dennoch rücken diese Objekte nicht näher an das menschliche Auge heran; sie verharren in unendlicher Ferne. Keine Optik kann näher bringen, was die ontologische Bestimmung einer Sache im Raum ist. Jean Paul reflektiert solche Axiome im *Quintus Fixlein* (1796): „Jedem Jahrhundert sendet der Unendliche einen bösen Genius zu, der es versuche. – Fern vom kleinen Auge steht der gestirnte, die Ewigkeiten umziehende Plan des Unendlichen im Himmel als ein unauflöslicher Nebelfleck.“ Und in der Fussnote heisst es erklärend: „Ein unauflöslicher Nebelfleck ist ein ganzer in unendliche Fernen zurückgeworfener Sternenhimmel, worin alle Gläser die Sonnen nicht mehr zeigen.“ (JP I/4,39)¹⁵⁸ Mit jeder weiteren Generation teleskopischer Apparaturen zeigen sich neue leuchtende Massen im All, welche die Grenzen des physikalischen Universums immer weiter hinausschieben, aber das wahre Ausmass der Schöpfung kann mit diesen visuellen Hilfsmitteln nicht erschlossen werden. Die technischen Instrumente mögen noch so ausgeklügelt sein, wenn wir durch sie hindurchblicken, stösst unser Auge lediglich eine Spur tiefer in den Kosmos vor.

Optische Bilder geben also das Geheimnis nicht preis; sie bleiben trügerisch, so dass die Orientierung im All letztlich immer auf Illusionen beruht. Das Jenseitige und Intelligible, so Jean Paul, ist für die Teleskope unsichtbar.¹⁵⁹ Um den Menschen die epistemischen Errungenschaften der Astronomie zu veranschaulichen, sei Phantasie vonnöten, denn erst

Unmittelbarkeit fehlgehen.“ (ebd. S. 119f.) Blumenberg interpretiert Jean Pauls theologisierende Metaphorik entsprechend als rhetorisch expansives Instrument der Säkularisierung und nicht theologisch.

¹⁵⁸ Dieses Nebel-Phänomen wird von Galileo Galilei (1564-1642) bereits im *Siderius Nuncius* (1610) beschrieben. Hg. v. Hans Blumenberg, S. 109: „die Sterne, die von jedem einzelnen Astronomen bis auf den heutigen Tag *Nebel* genannt worden sind, sind Haufen von kleinen, ausserordentlich eng stehenden Sternen. Aus dem Zusammenwirken ihrer Strahlen entsteht jener Schimmer, den man bisher für einen dichteren Himmelsteil gehalten hat, der die Strahlen der Sterne oder der Sonne zu reflektieren vermag.“

¹⁵⁹ Während für die Naturwissenschaften seit Galilei das Unsichtbare nicht länger zur Metaphysik gehört, sondern eine Grenzkategorie zwischen bisher schon Sichtbaren und dem noch Unsichtbaren darstellt, beharrt Jean Paul darauf, dass das Unsichtbare eine ontologische Qualität besitzt, die von den leistungsfähigsten Apparaturen nicht entschlüsselt werden kann.

durch die „natürliche Magie der Einbildungskraft“ würden die abstrakten Erfahrungsmuster technischer Beobachtungen überstiegen.¹⁶⁰ Nicht das visuell Sichtbare, sondern das imaginativ Vorgestellte steht deshalb im Zentrum des literarischen Interesses:

Diese nähern Sonnen wurden von entrückten Milchstrassen mit einem Hof umschwommen, und tausend grosse, in die Ewigkeit geworfne Himmel standen in unserm Himmel als weisse spannenlange Düfte als lichte Schneeflocken aus der Unermesslichkeit, als silberne Kreise aus Reif. – (JP I/1,997)

Der Kosmos erscheint als synästhetischer Erlebnisraum, in welchem die Planeten, Sonnen und Galaxien eine anmutige Umgebung erzeugen. Mit derselben Leichtigkeit durchschreiten auch Jean Pauls Traumgestalten auf ihren Reisen durch das Weltall ungeheure Distanzen und erforschen Räume, die den Teleskopen verschlossen bleiben. Lediglich der poetischen Einbildungskraft gelingt es, die kosmologischen Geschehnisse mit den Empfindungen und Ängsten der Menschen in einen erlebbaren Zusammenhang zu bringen. Ein Zitat aus dem *Hesperus* soll die Verknüpfung dieser beiden Ebenen durch die Poesie verdeutlichen:

Du schliessest das Auge zu und wirfst dich mit einem Gedanken über den Abgrund und über die ganze Sichtbarkeit, und wenn du es wieder öffnest, so umkreisen dich, wie Seelen Gedanken, neue hinauf- und hinabstürmende Ströme aus lichten Wellen von Sonnen, aus dunkeln Tropfen von Erden, und neue Sonnenreihen stehen einander wieder aus Morgen und Abend entgegen, und das Feuerrad seiner neuen Milchstrasse wälzt sich um im Strom der Zeit [...]. (JP I/1,890)

Mehr noch als in den poetischen Landschaften glückt es dem träumenden Ich, sich selbst in den mächtigen Strömen des Alls zu entfalten. Der Transfer von der irdisch-begrenzten in die überirdisch-unbegrenzte Sphäre erschliesst unendliche Raum-Dimensionen, welche der empfindsamen Seele hoher Menschen qualitativ entsprechen. Die Phantasie dringt in eine der menschlichen Wahrnehmung unzugängliche Umgebung vor. Sie tastet sich Schritt für Schritt an immer neue Schwellen des Undarstellbaren heran und integriert so jene Totalität, welche das Weltall im Innersten zusammenhält.¹⁶¹ Im *Komet* (1820-22) beschreibt Jean Paul

¹⁶⁰ Vgl. dazu Heinz Schlaffer: Poesie und Wissen, S. 125: „Das kopernikanische Weltbild beruht auf theoretischer Einsicht, es widerspricht dem Augenschein. Dagegen hatte sich der auf Analogien aufgebaute Kosmos so gut mit den Anforderungen des Gesangs und der Erzählung vertragen, weil er auf die körperliche Fähigkeiten und sinnlichen Erfahrungen des Menschen abgestimmt war. Durch logische Zergliederung, vor allem aber durch neue Instrumente wie Fernrohr und Mikroskop über- und unterschreiten die Naturwissenschaften die Körpergrenzen und damit zugleich die der Phantasie, die noch im Imaginären sinnliche Vorstellbarkeit als Massstab beibehält.“

¹⁶¹ Vgl. dazu Barbara Hunfeld: Der Blick ins All, S. 112: „Durch das All hindurch drängt die Transzendenz semiotisch wie visuell in den Wahrnehmungsraum des Betrachters. Dabei verliert der Himmel als sinnlicher

nochmals eine imaginierte Reise durch das All, in welcher die visuellen Eindrücke perfektioniert erscheinen:¹⁶²

Jetzo flogen wir durch die zahllosen Sonnen so eilig hindurch, dass sie sich vor uns kaum auf einen Augenblick zu Monden ausdehnen konnten, ehe sie hinter uns zu Nebelstäubchen einschwanden; und ihre Erden erschienen dem schnellen Fluge gar nicht. Endlich standen die Erdsonne und der Sirius und alle Sternbilder und die Milchstrasse unseres Himmels unter unsern Füßen, als ein heller Nebelfleck mitten unter kleinen tiefern Wölkchen. So flohen wir durch die gestirnten Wüsten; ein Himmel nach dem andern erweiterte sich *vor* uns, und verengte sich *hinter* uns – und Milchstrassen standen hintereinander aufgebaut in den Fernen, wie Ehrenpforten des unendlichen Geistes. (JP I/6,683)

Schwereelos durchquert das träumende Ich den Kosmos; nichts hemmt seine Freiheit, so dass der Flug nahtlos in die leere Unendlichkeit hinausgleiten kann. Mit Leichtigkeit überholt der Reisende die schwebenden Körper ohne Masse und Gewicht und lässt ganze Sonnensysteme hinter sich. Diese Traumbilder erheben das interstellare Spektakel für den Menschen zu einer erlebbaren Seinsmöglichkeit, indem sie diese im Innenraum der Einbildungskraft vorstellig machen. Sie befreien den Geist von den irdischen Abhängigkeitsverhältnissen und erfinden neue Wirklichkeitswelten. So erscheint der Archetypus der inneren Welt in einer rational nicht fassbaren zweiten Welt. Die Phantasie katapultiert sich in eine kaleidoskopische Erlebniswelt, wo sie ihre Innensicht nach aussen stülpt, um sich selbst in unbegrenzte Weiten hinein zu werfen. In dieser Vorstellung vermag sich der Mensch in den Tiefen des Sternenmeers selbst zu spiegeln. Er beobachtet, wie die Himmelskörper auf ihn zukommen und in den unendlichen Weiten des Kosmos wieder verschwinden. Der Raum wird zum Fluidum entindividualisierenden Seelenkräfte; ozeanische Gefühle von Ich-Erfülltheit bis zu All-Geborgenheit (Eins-Sein mit dem All) erheben das ästhetische Empfindungsvermögen des Subjekts ins Religiöse.

Das All erzeugt ein rauschhaftes Erlebnis, das auf den Betrachter eine unwiderstehliche Sogwirkung ausübt.¹⁶³ Die vielen Lichter im Weltall und die Vorstellung, dass die Reise immer

Gegenstand an Konsistenz. In seiner ätherischen Qualität wird er der Transzendenz ähnlich. So nähern sich im All ›erste‹ und ›zweite Welt‹ einander beidseitig an.“

¹⁶² Auch wenn sich Jean Pauls Alterswerk in vielerlei Hinsichten von seinen früheren Schriften unterscheidet und die emphatische Empfindsamkeit verschwindet, scheint es mir dennoch legitim, mit dieser Passage aus dem *Komet* anzuschliessen. Der Schriftsteller greift hier noch einmal zurück auf die längst zum Topos gewordene, imaginierte Reise durch das All. Zu den literarischen Weltraumreisen bei Swift, Voltaire, Wieland u.a. vgl. Karl Siegfried Guthke: *Der Mythos der Neuzeit*, S. 250ff.

¹⁶³ Vgl. Hans Esselborn: *Das Universum der Bilder*, S. 215.

so weitergehen könnte, unterdrücken jegliche Angstgefühle. Denn der schnelle Flug kaschiert die bedrohlichen Abgründe im All, er verwandelt den Kosmos in ein Experimentierfeld seelischer Forschungsreisen. Wo allein schon der supraleitende Blick durch den unendlichen Raum euphorische Stimmungen verursacht, wird es nebensächlich ob die Reise jemals bei Gott ankommt:

Alle Räume von einer Milchstrasse zur andern waren mit Licht ausgefüllt, und tönende Meere schienen über Meere und unter Meeren zu ziehen, und es war ein Donnern wie das der Flut und wieder ein Flöten wie von ziehenden Singschwänen, aber beides vermischte sich nicht. Das Leuchten und das Tönen überwältigte sanft das Herz; ich war voll Freuden, ohne zu wissen, woher sie zu mir kamen, es war wie ein Freuen über Sein und Ewigsein, und eine unaussprechliche Liebe fasste, ohne dass ich wusste wofür, mich an, wenn ich in das neue Licht-All um mich sah. (JP I/6,685)

In den Tiefen des Weltalls wird das Unsichtbare als noch nicht Sichtbares zu einer Grenze, die als sukzessiv einholbar gedacht wird. Jean Pauls kosmische Bilder sind Randerscheinungen, oder wie der Dichter formuliert: „irdische Bilder des Überirdischen“ (JP I/6,685). Die angestrebte Sicht in die zweite Welt wird aber stets von Störungen begleitet: „die Sonnen waren nur gedrehte Spinnräder, die Erden nur geschossne Weberschiffchen zu dem unendlichen Gewebe des Isis-Schleiers, der über die Schöpfung hing und der sich verlängerte, wenn ihn ein endlicher hob.“ (JP I/6,685f.) Weil der menschliche Geist das Überirdische nur durch irdische Bilder versteht, kann die Unsterblichkeit der Seele lediglich metaphorisch ausgedrückt werden. Trotzdem will Jean Paul die Unendlichkeit des Universums als erweiterte Dimension der Innerlichkeit zur Darstellung bringen. Seine kosmischen Reisedokumente durchkreuzen die Unterschiede zwischen dem seelischen Innenraum und dem unendlichen Weltall, so dass zwischen den Bildbereichen des grenzenlosen Raumes und der subjektiven Gefühlswelt semantische Tauschbeziehungen entstehen, bei denen die Zeichenordnungen der Astronomie mit jener der menschlichen Psychologie kombiniert werden.¹⁶⁴ Jean Pauls literarischer Umgang mit den Erkenntnissen der empirischen Naturwissenschaften führt hier zu einem visuellen Gesamteindruck, bei dem die objektiven Daten über das Weltall in subjektive Gefühlswahrnehmungen

¹⁶⁴ Vgl. dazu Regula Bühlmann: Kosmologische Dichtung, S. 63: „Während das Allerleben zunächst zu einem inflationär gesteigerten Selbstgefühl führt, zum kosmischen Ich-Rausch, und das All als Bühne der Ich-Geburt dasteht, so treten allmählich Innen und Aussen auseinander, Realität und Bild trennen sich, Vorstellungs- und Gefühlssteigerung ziehen sich aus dem religiös begründeten Partizipationserleben zurück und werden als erhabene menschliche Phantasietätigkeit erfahrbar [...]“

umgewandelt werden, so dass sich der Kosmos schliesslich mit der Seele verbindet. Dabei stösst die dichterische Einbildungskraft in unbekannte Bereiche der Wahrnehmung vor und entgrenzt die ästhetische Erfahrung. Als Darstellung von Grenzphänomenen, die über sich hinausweisen, wird das, was nicht beobachtet werden kann, in die Kunst integriert. So resultiert das Erhabene der Zitate aus dem *Hesperus* und dem *Komet* wesentlich aus der produktiven Konstruktionsleistung der Einbildungskraft. Weil die astronomischen Erkenntnisse von selbst noch keine erhabenen Stimmungen erzeugen, soll die Poesie die Arbeit der Naturwissenschaften fortsetzen, indem sie das Nicht-Sichtbare imaginierend antizipiert.¹⁶⁵ Im Modus des ästhetischen Scheins werden die kosmischen Verhältnisse fiktiv durchgespielt. Erst durch diesen schöpferischen Beseelungsakt der totalisierenden Phantasie können die komplexen Bilderwelten eines imaginierten Unendlichen in Erscheinung treten. Selbst wenn kein himmlisches Jenseits existiert und keine göttliche Macht die Geschehnisse im Kosmos leitet, fühlen sich die jeanpaulschen Figuren im All aufgehoben. Diese kosmische Geborgenheit entwickelt jedoch keine durchgängige Stabilität; stets werden die positiven Gefühlswelten durch pessimistische Gedanken von Innen heraus bedroht. In der Folge schlagen Momente höchster Glückseligkeit plötzlich in panische Angstzustände um, in welchen sich die gesicherte metaphysische Existenzweise in eine bedrohliche Kontingenzerfahrung verkehrt. So auch im *Traum über das All*, welcher eine Reise durch das unendliche All illustriert:

[...] und als wir durch die schauerhaften Reiche der Weltenbildungen gingen, wo überirdische Wasser über uns rauschten und weltenlange Blitze durch den Wesen-Dunst zuckten, wo ein finsterner endloser bleierner Sonnenkörper nur Flammen und Sonnen einsog, ohne von ihnen hell zu werden – und als ich in der unabsehbaren Ferne ein Gebirge mit einem blitzenden Schnee aus zusammengerückten Sonnen stehen und doch noch über ihm Milchstrassen als dünne Mondsicheln hängen sah: so hob sich und beugte sich mein Geist unter der Schwere des All, und ich sagte zur blitzenden Gestalt: „Lass ab und führe mich nicht weiter; ich werde zu einsam in der Schöpfung, ich werde noch einsamer in ihren Wüsten; die volle Welt ist gross, aber die leere ist noch grösser, und mit dem All wächst die Wüste.“ (JP I/6,684f.)

Die Fahrt gleicht einer Gratwanderung auf einem schmalen Pfad zwischen Sein und Nichts. Am Ende führt sie in die seelische Einsamkeit, nämlich in das „tote Meer des Nichts, in dessen bodenloser Finsternis der Edelstein des lichten All unaufhörlich untersank.“ (JP

¹⁶⁵ Zum fruchtbaren Wechselwirkungsverhältnis zwischen den Naturwissenschaften und der Phantasie bei Jean Paul siehe Maximilian Rankl: Jean Paul und die Naturwissenschaften, S. 80-87.

I/6,684) Während zuvor ein leuchtendes Sternenmeer das Wohlbefinden stimulierte und den fröhlichen Passagier immer tiefer von einem Glücksmoment zum nächsten lotste, erscheinen Lage und Umgebung nunmehr *aussichtslos*. Jetzt gerät die richtungslose Fortbewegung ins Stocken, sie tappt ins Leere und stoppt den glücklichen Aufschwung abrupt. Die schwere Last ausgebrannter Gestirne drückt augenblicklich auf die Stimmung des Träumers, seine Seele wird von lähmender Schwere umgeben und beginnt heftig schwanken. Lust schlägt in Unlust um. Beängstigende Gefühle verwandeln den vormals heiteren Himmel in eine abgrundtiefe Hölle: „Siehe! da wurden meine Augen aufgetan, und ich sah ein unermessliches Lichtmeer stehen, worin die Sonnen und Erden nur als schwarze Felseninseln zerstreuet waren; und ich war in, nicht auf dem Meere, und nirgends erschien Boden, und nirgends Küste.“ (JP I/6,685) In einer Kette von düsteren Privationen lösen sich Raum und Zeit auf, bis nur noch formlose Leere übrig bleibt. Befremdliche Bilder aus dem sinnleeren Universum bedrängen das träumende Ich, welches in kaltem Entsetzen immerzu neue Sonnensysteme durchfliegt, ohne an ein Ziel zu kommen.¹⁶⁶

Der erhabene Stil des Traums wendet sich ganz der übersinnlichen Welt zu und beschreibt diese mit den Metaphern des grenzenlosen Raumes und der ewigen Zeit, dennoch zielt er letztlich auf die endlose Endlichkeit einer ausweglosen Vergänglichkeit. Das All repräsentiert dergestalt nicht nur die Konstanz der Urbildsphäre, sondern spiegelt auch die wechselhafte Innerlichkeit der Figuren und erscheint damit als anamorphotische Projektionsfläche, auf der die metaphysischen *und* nihilistischen Gefühlswelten gleichermaßen in Erscheinung treten.¹⁶⁷ Die Betrachtungsweise des Himmels hängt also primär von der philosophischen Disposition des Beobachters und seiner momentanen Stimmung ab: Wie die Natur spiegelt auch der Sternenhimmel das Bild seiner Seele wider.

¹⁶⁶ Eckart Goebel: Am Ufer der zweiten Welt, S. 13. Goebel hat zu Recht darauf hingewiesen, dass bereits bei Jean Paul jene abgründigen Phänomene zu beobachten sind, welche Koschorke bei Baudelaire festgestellt hat. Vgl. Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 248f.: „Die Wahrnehmung eines unermesslichen Abgrundes besetzt die Projektionsfelder, auf denen vorher der Raum sich über sich selbst hinaus dem ‚Anderen‘ zu öffnen schien. [...] Der Abgrund ist der einzige legitime Erbe der Transzendenz. Er hat einen ambivalenten Gefühlswert: er übt Sogwirkung aus und erzeugt Angst.“ Jean Pauls Verdienst besteht darin, dass er um die metaphysischen Abgründe wusste, diese aber immer wieder mit literarischen Verfahren gekonnt überdeckte: „Wie man mit Lichtern nachts über die Alpen von Eis reiset, um nicht vor den Abgründen und vor dem langen Wege zu erschrecken: so legt das Schicksal Nacht um uns und reicht uns nur Fackeln für den *nächsten* Weg, damit wir uns nicht betrüben über die Klüfte der Zukunft und über die Entfernung des Ziels.“ (JP I/1,874)

¹⁶⁷ Vgl. Barbara Hunfeld: Der Blick ins All, S. 209.

2.5 Neue Gottessemantik

Folgt man der Säkularisierungsthese, dann lebten die Menschen in Europa vor der Aufklärung aufgrund der theologischen Vormachtstellung mit metaphysischen Gewissheiten, die ihre Seelen mit suggestiven Jenseitsbildern stabilisierten. Demgegenüber verirrt sich der Mensch des 18. Jahrhunderts zunehmend in skeptischen Spekulationen. Zwar wünscht er sich weiterhin eine unsterbliche Seele, erkennt aber, wie unrealistisch dieser Wunsch ist. Weil die selbstevidenten Heilsgewissheiten wegfallen, schwebt das Subjekt zwischen der verblassenden Hoffnung auf Ewigkeit und dem wachsenden Unvermögen daran zu glauben: „In der weiten Nacht des Unendlichen war der Mensch öfter fürchtend als hoffend.“ (JP I/5,93f.) „Die meisten Leute“, heisst es im *Kampaner Tal*, „schwanken dichterisch nach dem Stosse alternierender Gefühle im Zwischenraum beider Meinungen auf und ab.“ (JP I/4,608) Und in der *Vorschule* schreibt Jean Paul: „Unsere jetzige Zeit ist zwar eine kritisierende und kritische – schwebend zwischen dem Wunsche und dem Unvermögen zu glauben – ein Chaos widereinander arbeitender Zeiten.“ (JP I/5,572) Diese wagen Bestimmung, und die damit verbundenen Zweifel verursachen unentwegte Seelen-auf-und-ab-Bewegungen: „Denn ohne eine Gottheit“, schreibt Jean Paul in der *Selina*, „gibts für den Menschen weder Zweck, noch Ziel, noch Hoffnung, nur eine zitternde Zukunft, ein ewiges Bangen vor jeder Dunkelheit und überall ein feindliches Chaos unter jedem Kunstgarten des Zufalls.“ (JP I/6,1155) In einer säkularisierenden Welt muss die Sinnproduktion fortan vom einzelnen Subjekt aus eigener Kraft bewerkstelligt werden.

Wie wir oben gesehen haben, nutzte Jean Paul die Möglichkeiten, die sich aus dem Zusammenbruch des alten Weltbildes ergaben, um die Verbindung zwischen der Psychologie des Menschen und dem Wissen von der Himmelsmechanik neu zu beschreiben. Dem aufgeklärten Zeitalter folgend, reduziert er den theologischen Wortschatz in den Romanen und beschreibt Gott statt als personifiziertes Himmelswesen in der Semantik erhabener Naturphänomene, mit der Absicht, das empirische Wissen vom Weltall mit der göttlichen Schöpfung in Einklang zu bringen oder deren Brüchigkeit offen zu legen. In seiner revidierten Denkweise entspricht das metaphysische Jenseits dem grenzenlosen Raum des physikalischen Universums. Damit kongruiert aber das Göttliche notwendig mit der natürlichen Schöpfung, um letztlich im Begriff der physikalischen Naturgesetze aufzugehen. Gott manifestiert sich in allen Dingen, die ein ineinandergreifendes Ganzes bilden. Folgerichtig verschmelzen die göttlichen Attribute mit dem kosmischen Raum, wobei der

Schöpfer als ein den Raum und die natürliche Ordnung transzendierendes Wesen zusehends verschwindet.¹⁶⁸ An die Stelle einer personifizierten Einheit tritt eine ästhetische Mannigfaltigkeit. Gott und das Jenseits lösen sich in einer pluralen Vielfalt leuchtender Kostbarkeiten auf. Im *Hesperus* heisst es entsprechend: „Das Meer der Ewigkeit stand in Gestalt der Nacht auf dem Silbersand der Welten und Sonnen, und aus dem Meeresgrund blinkten die Sandkörner tief herauf.“ (JP I/1,676) Der Gottesbegriff verwandelt sich von einer theologisch-metaphysischen Kategorie in ein empfindsam-ästhetisches Erlebnis, bei dem ein dispergierender Reichtum unzähliger Himmelsgestirne in Erscheinung tritt.¹⁶⁹ Diese Dynamisierung des Raumes führt dazu, dass die Idee des unendlichen Wesens nicht mehr durch moralische Begrifflichkeiten erfasst, sondern durch die erhabenen Qualitäten der Gegenstände und ihrer bildhaften Darstellungen bewerkstelligt wird:

Aber ein Halt steht im Welten-See, der Gedanke, dass wir den Gott in uns tragen, der selber wieder das Sonnen-All in sich trägt, und dass in diesem Ur- und Übergeiste, der zugleich Allgegenwart der Zeiten und der Räume ist, sich alle Weltengrößen, Weltenfernen und Ichszahlen selig sammeln, nähern und durchdringen müssen. Nur der Leugner Gottes quetscht die Weltenschwere zum langen dünnen Wurm. (JP II/3,126)

Mit der Ausweitung Gottes auf den unendlichen Kosmos vermehren sich auch die nihilistischen Ängste. Die naturwissenschaftliche Erkenntnis, dass es im Universum kein reales Jenseits gibt, verwandelt den Kosmos in einen immanenten Raum des Unendlichen, in dem das Nichts fortlaufend in Erscheinung tritt – Gott wohnt im Nichts. Einerseits eröffnet dieses Denken ohne metaphysische Aussichten „der Phantasie ein unermessbares Feld des Schreckens.“ (JP I/5,96)¹⁷⁰ Aber andererseits werden die nihilistischen Gedanken für die schönen Seelen zu einer existentiellen Bedrohung. Diese bedeutsame Antinomie wird mit den Mitteln des Erhabenen im Rahmen der Wirkungspoetik der Aufklärung mit ihren

¹⁶⁸ Vgl. dazu Alexandre Koyré: Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, S. 249: „Das unendliche Universum der neuen Kosmologie, unendlich in der Dauer wie in der Ausdehnung, in welchem sich ewige Materie in Übereinstimmung mit ewigen und notwendigen Gesetzen ohne Ende und Ziel bewegt, hat das Erbe aller ontologischen Attribute der Gottheit angetreten. Jedoch nur dieser – alle anderen nahm der abgeschiedene Gott mit sich hinweg.“

¹⁶⁹ Vgl. dazu Hans Esselborn: Die astronomische Metaphorik des Unendlichen bei Jean Paul, S. 221: „Gott als Gefühl wird erlebbar und erreichbar im ästhetischen Anblick des Weltgebäudes, der mit Hilfe astronomischen Wissens und poetischer Phantasie konstruiert wird.“

¹⁷⁰ Die vorgestellten Schwindelgefühle am Abgrund des Alls beeinflussen auch die realen Erfahrungen im Gebirge, wo der Mensch diese Situation am eigenen Körper nachempfinden kann. Vgl. dazu Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung, S. 118: Es „stellt sich die neue Raumerfahrung, die den Schauer vor dem Unendlichen beinhaltet, nicht nur dort ein, wo sich der Blick auf den Himmel selbst richtet, sondern auch angesichts anderer unermesslicher und gigantischer Gegenstände, insbesondere im Gebirge.“

bildgewaltigen Ausformulierungen dokumentiert und findet am Ende des 18. Jahrhunderts ihren wichtigsten Vertreter in Jean Paul. Aus dem scheiternden Versuch, das astronomische Wissen seiner Zeit und den Schöpfergott trotz allen Widersprüchen und Unstimmigkeiten in Einklang zu bringen, gewann dieser Dichter das siderische Licht seiner Prosa.¹⁷¹

2.5.1 Literatur als quasi-religiöses Kompensat?

Es war Kant, der das Wissen von Gott aus der Philosophie exkommunizierte. In der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) hatte er unter Beweis gestellt, dass rationale Aussagen über die Transzendenz unzulässig sind. Metaphysische Fragen können vom menschlichen Geist nicht schlüssig beantwortet werden; sie verunmöglichen einen epistemischen Zugriff und führen lediglich zu haltlosen Spekulationen.¹⁷² In der Folge verlieren die theologischen Wahrheiten zunehmend an Glaubwürdigkeit. Um dieser agnostischen Richtung entgegenzuwirken, verstand Jean Paul die Poesie als ein Medium der geistigen Verwandlungen, nämlich als Vermittlungsinstanz zwischen Diesseits und Jenseits. Die Dichtung füllt die Lücke, welche die schwindende Metaphysik hinterlässt und sucht in eben dieser Zone des Übergangs ihren Platz in der Welt. Dergestalt soll die Poesie die Menschen mit Hilfe der magischen Einbildungskraft zum Absoluten führen und den Kosmos von Innen verzaubern:

Die Poesie [...] wird solchermassen zur Statthalterin der (vorkritischen) Metaphysik und natürlichen Theologie, sie übernimmt deren Aufgaben. Und dazu gehört an erster Stelle das Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit, wie es sich am unmittelbarsten im *Commercium mentis et corporis* darstellt und verbirgt. Den systemfreudigen Rationalismus der alten Metaphysik ersetzt die Poesie durch ihren Instinkt, durch ihre Ahnungen, Seufzer, Lichtblicke. Das

¹⁷¹ Vgl. Peter von Matt: Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München 1998, S. 145.

¹⁷² Mit Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) zerbricht das Leibniz-Wolffsche System, in welchem der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele bis dato rational begründet war. Kant zufolge ist die Gottesidee „nichts anderes, als ein *regulatives Prinzip* der Vernunft, alle Verbindungen in der Welt so anzusehen, *als ob* sie aus einer allgenügsamen notwendigen Ursache entspränge, um darauf die Regel einer systematischen und nach allgemeinen Gesetzen notwendigen Einheit in der Erklärung derselben zu gründen, und nicht eine Behauptung einer an sich notwendigen Existenz.“ (KrV 547) Gemäss Kant erkennen wir die Gegenstände jeweils nur, wie sie unserem Erkenntnisapparat erscheinen, aber nicht wie sie an und für sich sind. Weil die reine Vernunft nicht an transzendente Erkenntnisgegenstände heranreicht und dort lediglich einen negativen Nutzen erzeugt, sollen sich die Wissenschaften auf die Erscheinungswelt beschränken. Im Anschluss an Kants transzendentaler Wende wurde die Metaphysik zu einer spekulativen Glaubenssache herabgestuft und später, in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), von Kant selbst zu einem Postulat der praktischen Vernunft redigiert, dessen Erfüllung die Voraussetzung sittlichen Handelns darstellt. Hier führt Kant Gott wieder in sein philosophisches System ein, um die Verwirklichung des höchsten Guts, also die Belohnung der Tugend durch die Glückseligkeit zu garantieren. Vgl. dazu Panajotis Kondylis: Die neuzeitliche Metaphysikkritik, S. 355.

macht sie zum Hoffnungspotential, das seine Legitimität freilich allein aus sich selbst nimmt, aus der unendlichen Subjektivität und ihren Bedürfnissen.¹⁷³

Jean Paul geht es nicht um die Darstellung religiöser Ideen, dennoch werben seine empfindsamen Romane beharrlich für die Existenz einer zweiten Welt: „Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich.“ (JP I/5,39) Und ebenfalls in der *Vorschule* heisst es: „Ja der Dichter schenkt uns die zweite Welt, das Reich Gottes; denn dieses kann ja nie auf Körpern wohnen und in Begebenheiten erscheinen, sondern nur in einem hohen Herzen, das eben der Dichter vor uns aufgetan.“ (JP I/5,219) Richters „Werk stellt sich dem aktuellen Problem des Atheismus und Nihilismus und versucht den Bedürfnissen des Trostes und des sittlichen Appells Rechnung zu tragen, die früher die Religion befriedigte.“¹⁷⁴

Die Zerstörung der alten theologischen Ordnung versetzt den poetischen Geist in Unruhe und sorgt dafür, dass die schriftstellerische Produktion nicht abbricht. Eine zentrale Absicht des jeanpaulschen Schreibens besteht nämlich gerade darin, grösstmögliche Gewissheit über den Zusammenhang zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen herzustellen. Auf diese Weise vermittelt seine idealische Dichtung der empfindsamen Romane annäherungsweise die Botschaft von der harmonischen Ordnung zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit und

¹⁷³ Hans-Jürgen Schings: *Der anthropologische Roman*, S. 266f. Vgl. auch Wolfgang Pross: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, S. 45: „Worauf es dem Autor ankommt, ist die poetische ‚Beseelung‘ des Stofflichen, der polyhistorischen Materialien, die Natur, Geschichte und Wissenschaften bieten.“ Und S. 39: „Sein Ziel ist es, einen Monismus von rationaler Welterklärung und metaphysischer Sinnggebung, wie sie die aufklärerische Haltung seit Leibniz kennzeichnete, zu bewahren. Die aber ist nur noch im Bereich der Poesie möglich [...]; deshalb triumphiert in den Schriften Jean Pauls immer stärker das metaphysische Bedürfnis und das Vertrauen ins blosses Aussprechen des Gefühls über den Ansatz zur rationalen Widerlegung der Gegner Kant und Fichte und später der Romantiker.“

¹⁷⁴ Hans Esselborn: *Die astronomische Metaphorik des Unendlichen bei Jean Paul*, S. 222. Eine der wichtigsten Äusserungen Jean Pauls diesbezüglich befindet sich in der kurzen Abhandlung *Über die jetzige Sonnenwende der Religion*. Nachdem im Mittelalter die Religion die Künste gefördert habe, sei es nun die Pflicht der Künste, ihrerseits für die Erhaltung der Religion zu sorgen: „Die schönen Künste haben jetzt Anlass und Pflicht, der Religion, die ihnen sonst Pflanz- und Freistätten in Kirchen gegeben, durch Erwidern zu danken. [...] Das Mittelalter hatte Reichtum an Religion genug, um ohne Kosten mit ihr zu scherzen und zu spielen; unser Zeit-Alter ist ihr feindselig gesinnt; aber ein scherzender Feind lacht gefährlicher als ein scherzender Freund.“ (JP I/5,1027f.) Dichtung soll jedoch nicht mehr länger das Wirken Gottes im Diesseits sichtbar machen, sondern hat theologische Grundwahrheiten, den Restbestand des früheren dogmatischen Glaubensgebäudes, zu bewahren und zu verteidigen. Insofern steht Jean Paul auf der Grenze zwischen Atheismus und Religiosität. Vgl. dazu Wolfgang Pross: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, S. 143. Auch Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Jean Pauls frühe Entwicklung*. In: JP II/4,263-292, hier S. 291 stellt fest, dass am Ende von Jean Pauls Krise zu Beginn der 90er Jahre eine Bekehrung „zur Bewahrung der metaphysischen Säulen aufgeklärter Theologie“ steht.

nähert sich durch metaphysische Sinnstabilisierung der Funktion des Glaubens an.¹⁷⁵ Die Poesie stellt sich damit eine unlösbare Aufgabe, sie „soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muss, weder vernichten, noch wiederholen, sondern entziffern.“ (JP I/5,447) Und sollte dereinst die Religion ganz vernichtet sein, „dann wird noch im Musentempel der Gottesdienst gehalten werden.“ (JP I/5,448)¹⁷⁶ Metaphysik und Poesie stimmen darin überein, dass beide Disziplinen die Grenzen möglicher Erfahrung zu überschreiten wünschen. Beide suchen nach verborgenen Kräften und unsichtbaren Verbindungen.¹⁷⁷

Weil Richter den Menschen im Gefolge von Herder und Jacobi als geistiges Wesen verstand, zu dessen natürlicher Triebausstattung das Verlangen nach transzendenter Sinnproduktion gehört, wollte er den theologischen Gottesbegriff nicht einfach preisgeben.¹⁷⁸ Aber nachdem die kritische Philosophie die Metaphysik zu einer spekulativen Wissenschaft herabgestuft hatte, konnte auch er sich nur noch auf das anthropologische Bedürfnis, nämlich auf den „Durst nach unserer Fortdauer“ und „dieses Alexandrinische Sehnen nach einer zweiten Welt zur Eroberung“ (JP II/2,797) berufen.¹⁷⁹ Mit der Zerstörung der metaphysischen

¹⁷⁵ Vgl. dazu Bernhard Buschendorf: Zur relativen Autonomie des Ästhetischen bei Jean Paul. In: JbJPG 36 (2001), S. 218-237, hier S. 236: „Er [Jean Paul] preist ihre metaphysische Vergegenwärtigungskraft, ihren Part als Organon der Philosophie, ihre Funktion als Vermittlerin der grundlegenden metaphysischen Gegensätze, die letztendliche Fundierung ihrer spielerischen Qualitäten um metaphysischen Ernst, ihre Rolle als Statthalterin der Religion in gottloser Zeit ihre zeitlose Aktualität und nicht zuletzt ihren traumhaft-ahnungsvollen Bezug zur anderen oder zweiten Welt.“

¹⁷⁶ Vgl. dazu Wolfgang Pross: Jean Pauls geschichtliche Stellung, S. 143: „Im Bewusstsein des Dichters hat eine vollkommene Umkehr von Kunst und Theologie stattgefunden: statt Dichtung als ‚verborgene Theologie‘ (so Martin Opitz), welche das Wirken Gottes im Diesseitigeschehen durchsichtig macht, hat die Dichtung theologische Grundwahrheiten, den Restbestand des früheren dogmatischen Glaubensgebäudes, zu bewahren und zu verteidigen.“

¹⁷⁷ Jean Paul war auch überzeugt, dass die Poesie diese Aufgabe viel besser bewerkstelligen vermag als zum Beispiel die Philosophie: „Die kritische Philosophie beweiset jeden Morgen und jede Messe, dass wir unsterblich sind wie sie selber; aber nicht jeder steht nahe genug an ihrem Katheder, ihre leisen Beweise zu vernehmen. Ich hoffe, sie wirft den meinigen als den Unterschied der Einkleidung. Aber die Dichtkunst ist der elektrische Kondensator der Philosophie, jene verdichtet erst das elektrische Spinnweb und die Beatifikation der letzteren zu Blitzen, die erschüttern und heilen.“ (JP I/4,563) Bezüglich der poetischen Elevationsfunktion und ihrer transzendenten Ausrichtung heisst es weiter, man müsse „dem Menschen immer die Schwungfedern seiner Natur und den hängenden Garten zeigen, in den sie ihn heben.“ (ebd.) Hier folgt Jean Paul Longin: Vom Erhabenen, S. 7: „das Erhabene, wo es am rechten Ort hervorbricht, [zerteilt] den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz und [offenbart] schlagartig die geballte Kraft des Redners.“

¹⁷⁸ Vgl. dazu Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 31: „Ganz im Jacobi schliesst Jean Paul von dem subjektiven Faktum der ‚ausserweltlichen Anlagen und Wünsche‘ in uns auf die Existenz der zweiten Welt und auf die Existenz eines Gottes, der vollkommen alle die Zwecke verwirklicht, die den Menschen als Wunsch und Hoffnung bedrängen. Aus den Leiden des Tugendhaften wird im Zeichen dieser Wünsche die Unsterblichkeit abgeleitet.“

¹⁷⁹ Der Glaube an Gott wird von Jean Paul, wie Müller treffend formuliert, als „anthropologische Grundausstattung“ konzipiert, da der Mensch lieber auf eine vernünftige Vorsehung als auf den Zufall vertraue. Vgl. Götz Müller / Janina Knab: Nachwort. In: HKA II,689-726, hier S. 698. In dieser Hinsicht lag Jean Paul falsch, denn die Notwendigkeit von Religion kann nicht auf anthropologischer, sondern nur auf

Garantien verschwinden die religiösen Wahrheiten jedoch nicht aus dem literarischen Diskurs. Sie ändern aber die Stossrichtung und erschliessen sich ein neues Feld: „Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äussern Welt noch übrig? – Die worin sie einstürzte, die *innere*. Der Geist stieg in sich und seine Nacht und sah Geister.“ (JP I/5,93) An die Stelle der objektiven Glaubenswahrheiten treten subjektive Gefühle, schwankende Erfahrungsrealitäten und geisterhafte Erscheinungen. Doch ohne Glauben, hält Jean Paul fest, käme unser Dasein „um alle Einheit, Haltung und Ründung und Hoffnung“ (JP I/4,608). Das menschliche Leben gliche einer Existenz ohne Ziel und Zweck mit fatalen Widersprüchen; alles würde immerzu auf Tod und Verderbnis hinauslaufen:¹⁸⁰

Wäre kein Schöpfer: so müsst' ich vor den verborgnen Angst-Saiten erzittern, die im Menschen aufgezogen sind und an denen ein feindseliges Wesen reissen könnte. Aber nein! du allgütiges Wesen! du hältst deine Hand über unsre Anlagen zur Qual und legest das Erden-Herz, worüber diese Saiten aufgewunden sind, auseinander, wenn sie zu heftig beben!... (JP I/1,304)

Dahingegen erweist sich der christliche Glaube als anthropologisches Regulativ, mit dem „alles wohltuend geordnet und überall und in allen Abgründen Weisheit“ ist. (JP I/6,1155)¹⁸¹ Indem Jean Paul seine hohen Menschen nonstop über Gott und die Unsterblichkeit sprechen lässt, re-animiert er den metaphysischen Diskurs. Deutlich zeigt sich diese Rückeroberung religiöser Refugien als Permanenz einer dialogischen Erörterung im *Kampaner Tal*: „Wir kamen uns wie Unsterbliche und erhabener vor, wir wähten, das Sprechen über die Unsterblichkeit habe bei uns [...] den Anfang der unsrigen bedeutet.“ (JP I/4,623)¹⁸² Diese

soziologischer Grundlage nachgewiesen werden. Vgl. dazu Niklas Luhmann: Die Ausdifferenzierung von Religion. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik III, S. 259-357.

¹⁸⁰ Bis zum Spätwerk *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele* (1826) operiert Jean Paul mit religiöser Semantik, die Ausnahmen bilden lediglich *Giannozzo* (1801) und *Komet* (1823).

¹⁸¹ Vgl. dazu Mark-Georg Dehrmann: Brotverwandlungen des Geistes, S. 196f.: „Jean Paul argumentiert ganz aus einer empfindsamen Subjektivität heraus, die sich seiner Zeit aber nicht verschliesst, vielmehr versucht er, möglichst viele Positionen modifizierend zu integrieren, um den Menschen durch die Phantasie wiederum eine Verankerung im Glauben an den Schöpfergott zu verschaffen.“ Ähnlich argumentiert auch Maximilian Rankl: Jean Paul und die Naturwissenschaften, S. 156: „Jean Paul ‚beweist‘ nirgends Gott aus dem Kosmos, wie es die Physikotheologie versucht hatte; er ‚beweist‘ nur, wie nötig dem Menschen der Glaube in einer wissenschaftlich ‚entzauberten‘ Welt sein muss.“

¹⁸² Gott und die Ewigkeit existieren nicht losgelöst von anthropologischen Diskursstrategien, sie sind konstitutiv an die Ununterbrochenheit ihrer Reproduktion gebunden und müssen im Gebet stets erzeugt werden. Dabei setzt das Gebet ganz auf Identität, es erzeugt mittels repetitiver Formulierungen Vertrautheiten und führt letztlich zu einer Re-Integration Gottes in den gesellschaftlichen Diskurs. Das Gebet ist eine perpetuierende Sprechform leerer Wiederholungen, welche nichts Neues zulässt (Prinzip der Gebetsmühlen und Leierkästen). Oder mit den Worten Jean Pauls: „der höhere Nutzen des Gebets [besteht] nicht in seiner Erfüllung [], sondern darin, dass man sich im beten übt.“ (JP I/4,86) Gott erscheint lediglich als nützliche Projektion, als Ausdruck eines subjektiven Geborgenheitsbedürfnisses, dem keine objektive Realität mehr entspricht.

Rhetorik gelingt allerdings auch diesen Seelenfiguren nur noch unter ganz bestimmten Umständen, denn die Momente glückseliger Aufhebung in einer göttlichen Sphäre vermischen sich unentwegt mit den Gefühlen existentieller Verlorenheit in einem sinnleeren Kosmos. Die Dauerpräsenz nihilistischer Kontaminationen verunmöglicht ein reines Sprechen über Gott und die Unsterblichkeit; sie macht die performative Kraft des Glaubens und dessen Brüchigkeit sichtbar. Dennoch liefert Jean Pauls Poesie eine Alternative zu den nihilistischen Tendenzen der Spätaufklärung. Sie nimmt sich den theologischen Leerräumen an, die durch das Wegfallen der alten Metaphysik entstanden sind und füllt diese mit ihren phantastischen Vorstellungswelten:

Gerade das Höchste, was aller unserer Wirklichkeit, auch der schönsten des Herzens ewig abgeht, das gibt sie [die Dichtkunst] und malt auf den Vorhang der Ewigkeit das zukünftige Schauspiel; sie ist kein platter Spiegel der Gegenwart, sondern der Zauberspiegel der Zeit, welche nicht ist. Jenes Etwas, dessen Lücken unser Denken und unser Anschauen entzweiet und trennt, dieses Heiligste zieht sie durch ihre Zauberei vom Himmel näher herab; und wie die Moral der gebende und zeigende Arm aus der Wolke ist, so ist sie das helle süsse Auge aus der Wolke. (JP I/5,447)

Aber die Phantasie, welche nunmehr für die Beseelung der Welt und der Wirklichkeit zuständig ist, kann die alte Metaphysik weder ersetzen noch retten. Denn die Zuflucht Gottes in ein solch unbeständiges Geistesvermögen bringt die Zweifel am Unsterblichkeitsglauben nicht zum Verstummen; vielmehr verschafft die Phantasie dem Nihilismus allererst bildhafte Präsenz, indem sie Gott als Fiktion zu entlarven scheint. Zu dieser Schlussfolgerung ist auch Jean Paul gekommen: „Einst, wo der Dichter noch Gott und Welt glaubte und hatte, wo er malte, *weil* er schauete – indes er jetzo malt, *um* zu schauen.“ (JP I/5,401) Mehr denn je offenbart sich der gespenstische Wunschcharakter der Religion. Weil sich die Ahnungen von der Existenz einer zweiten Welt unentwegt mit der projizierenden Leistung der Einbildungskraft vermischen, lässt der Wille zum Glauben die abgründige Semantik offen zu Tage treten, so dass Glaube und Illusion nicht mehr eindeutig voneinander zu unterscheiden sind.¹⁸³

¹⁸³ Vgl. dazu Kurt Wölfel: „Ein Echo, das sich selber ins Unendliche nachhallt“. Eine Betrachtung zu Jean Pauls Poetik und Poesie. In: Ders.: Jean Paul-Studien, S. 259-300, hier S. 297: „Am Ende hat die Innerlichkeit immer nur die Gewissheit ihrer selbst, und nur auf die Evidenz ihres Verlangens nach der Jenseitigen ist ihre Gewissheit von dessen ‚Realität‘ gegründet. Die Welt, die zwischen dem Inneren und der Transzendenz steht, ist ausserstande, jenem zuverlässige Botschaft von dieser zu bringen. Sie wechselt damit, dem Geist als geheimes Zeichen des Unendlichen auf seine Hoffnung zu antworten und als wesensloser Stoff auf seinen Zweifel – so wie dieser Geist damit wechselt, die Wirklichkeit ahnend zu durchdringen oder sie willkürlich zu zerspielen und chaotisch aufzulösen.“

Die Poesie als „einzige zweite Welt in der hiesigen“ (JP I/5,30) funktioniert wie eine Zaubermaschine; mit ihren magischen Tricks erzeugt sie die Illusion der zweiten Welt und spiegelt Unendlichkeit vor, ohne diese selbst zu affirmieren. In der *Kleinen Nachschule zur Ästhetischen Vorschule* fordert Jean Paul den Dichter auf, nicht nur das Irdische, sondern auch das Überirdische zu beschreiben, um die menschlichen Seelen zu veredeln: „Der Dichter erheitere nicht bloss wie Goethe, sondern erhebe auch wie Klopstock; er male nicht bloss das Grün der Erde wie jener, sondern auch das tiefe Blau des Himmels wie dieser, das am Ende doch länger Farbe hält als das erbleichende Grün.“ (JP I/5,513)

Doch der Verlust des transzendentalen Signifikats geht auch an der Poesie nicht spurlos vorüber. Ohne festen Bezugspunkt wirkt eine unaufhebbare Differenz, die den Sinn nicht mehr endgültig zu fixieren vermag. In der Folge bekundet sie Mühe, die Dinge miteinander in Übereinstimmung zu bringen und verharrt im Zustand des ästhetischen Scheins. Jean Pauls Unterfangen, die äußere Natur (astronomische Welt) mit der inneren Natur des Menschen (subjektive Gottesahnung) zu verknüpfen, beleuchtet die paradoxen Bruchstellen in den Zwischenräumen. Sein Versuch „die Metaphysik zu retten, betreibt nur ihr Verschwinden. Denn just indem er sie, die Metaphysik und Theologie (als Ontotheologie), in die Obhut der Poetik gibt und ihre Hoffnungen der Dichtung anvertraut, wird die *Vorschule der Ästhetik* – sehr anders als der Autor es wollte – zum prägnanten Vorspiel des kommenden, die philosophische Moderne beherrschenden Prozesses der Auflösung des Metaphysischen ins Metaphorische, der Rückstellung der Philosophie in die Rhetorik.“¹⁸⁴ Die Verlagerung des Jenseits in den Raum der Literatur entzieht dem Überirdischen das schützende Dach der Transzendenz und macht die Poesie zu einem gespenstischen Ort metaphysischer *und* nihilistischer Experimente: „so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf.“ (JP I/5,93)¹⁸⁵

2.6 Triumph des Geistes über die Materie (Idealismus)

Bei der Entstehung des neuzeitlich Erhabenen spielt die nachkopernikanische Theorie des Himmels eine wichtige Rolle, denn während die aristotelisch-christliche Kosmologie eine

¹⁸⁴ Wolfgang Riedel: Die Macht der Metapher. In: JbJPG 34 (1999), S. 56-94, hier S. 94.

¹⁸⁵ Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: Schnupftuchsknoten oder Sternbild, S. 294: „Die Erlösungstat des Dichters, der das Jenseits in einer umgekehrten ‚Himmelfahrt‘ zum Menschen herabsteigen lässt (1/5,512) bleibt vorläufig; jene ‚Himmel und Höllen‘, welche seine Phantasie erbaut, existieren nur in der transitorischen Rede.“

abgeschlossene Sphäre bildete, begrenzt durch den Fixsternhimmel, mit der Erde und dem Menschen im Zentrum, so wird das Selbstwertgefühl des Menschen durch die Ausweitung des Kosmos ins Unendliche und der Degradierung der Erde zu einem gewöhnlichen Planeten empfindlich gestört. Wo uns die „alten Theologen“, heisst es in der *Vorschule der Ästhetik*, „in ewiger Unveränderlichkeit und im Anschauen Gottes bestehen liessen und uns nach den eilf irdischen beweglichen Himmeln einen letzten festen gaben“ (JP I/5,78), muss die Position des modernen Menschen als „eine ewige Jagd durch das Weltall“ (ebd.) beschrieben werden. Wir nehmen „von den Sternsehern immer mehre Welten als Kauffahrteischiffe in Empfang [], um sie mit Seelen zu bemannen, welche wieder auf – Schiffen anlanden, und mit neuen immer tiefer in die Schöpfung hineinsegeln“ (ebd.), ohne jedoch jemals in einem jenseitigen Himmel anzukommen. Für den Menschen des 18. Jahrhunderts resultiert daraus ein beängstigendes Gefühl, in der „Riesenmühle des Weltalls“ einsam und allein dazustehen:¹⁸⁶

Unzählige unüberwindliche Welträder sieht er in der seltsamen Mühle hintereinander kreisen – und hört das Brausen eines ewigen treibenden Stroms – um ihn her donnert es, und der Boden zittert – bald hie, bald da fällt ein kurzes Klingeln ein in den Sturm – hier wird zerknirscht, dort vorgetrieben und aufgesammelt – und so steht er verlassen in der allgewaltigen blinden einsamen Maschine, welche um ihn mechanisch rauschet und doch ihn mit keinem geistigen Ton anredet [...]. (JP I/5,96)

Nach der Auflösung der festen Himmelsstrukturen der mittelalterlichen Welt, in der der geschlossene Kosmos sinnvoll auf den Menschen zugeschnitten war, befinden wir uns seit Kopernikus, Galilei und Newton irgendwo am Rande eines unendlichen Universums, das sich nicht mehr um menschliche Angelegenheiten kümmert.¹⁸⁷

Die neue Kosmologie erschüttert den Menschen in seinem geistigen Fundament, „um ihn her donnert es und der Boden zittert“ (JP I/5,96), so dass er gleichsam den Grund unter den

¹⁸⁶ Vgl. dazu auch Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt, S. 627.

¹⁸⁷ Vgl. dazu Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Stuttgart 2005, S. 157: „Ach, der Glaube an seine Würde, Einzigkeit, Unersetzlichkeit in der Rangfolge der Wesen ist dahin, – er ist Thier geworden, Thier ohne Gleichniss, Abzug und Vorbehalt, er, der in seinem früheren Glauben beinahe Gott (...) war ... Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene gerathen, – er rollt immer schneller nunmehr aus dem Mittelpunkte weg – wohin? in's Nichts? in's ‚durchbohrende Gefühl seines Nichts?‘“ Vgl. auch Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung, S. 116: „Im Anblick der unendlichen Weiten ist somit die Gefahr des Selbstverlusts für den Menschen gegeben, der mit dem Versagen der (sinnlichen) Erkenntnisorgane die Orientierungsmöglichkeit zunächst verloren zu haben glaubt. Die Selbsterfahrung des Menschen im Raum erschüttert (...) sein Selbstwertgefühl, sein Selbstbewusstsein als Zentrum und Beherrscher der Natur.“

Füssen verliert. Wir sind nur ein winziges Teilchen im grossen Getriebe einer mechanischen Weltmaschine, in der es weder klare Orientierung noch metaphysische Gewissheiten gibt.¹⁸⁸ Die Ordnung des Sternenhimmels und die Gleichförmigkeit der Gestirnsbewegungen erscheinen nicht mehr als sinnfällige Zielbestimmung des menschlichen Daseins, stattdessen taugen diese Phänomene nur noch dazu, das anthropozentrische Selbstbild des Menschen zu destruieren.¹⁸⁹ Überall in der Natur erweitern sich die Dimensionen „ins Unabsehlich-Grosse mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung.“¹⁹⁰ Bei aller Faszination für den Blick zu den Sternen evoziert diese relativierende Sichtweise nur noch einen abgründigen Schauer über die Verlorenheit des Menschen in den ungeheuren Weiten des Alls. „Der erste Anblick einer zahllosen Weltenmenge“, schreibt Kant in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), „vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit, als eines tierischen Geschöpfs, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem blossen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muss, nachdem es eine kurze Zeit (man weiss nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen.“¹⁹¹ Die Grösse des Alls dokumentiert die Geringfügigkeit des Menschen als Sinnenwesen, aber andererseits werfen ihn die kosmischen Grössenordnungen „gerade dadurch [...] auf sein anderes, sein ethisches Ich, gleichsam als Notwehr gegen jenen überwältigenden Eindruckskomplex“, zurück.¹⁹² Kant formuliert in der zweiten Kritik die paradoxe Einsicht, dass der Mensch gleichzeitig am Rande des physikalischen Universums *und* im Zentrum des geistigen Universums steht: „Der zweite [Anblick] erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart

¹⁸⁸ Orientierungslosigkeit befällt auch die Marquise in Bernard Le Bovier de Fontenelle: *Dialoge über die Mehrheit der Welten*, S. 91, als sie am *Fünften Abend* mit der Vorstellung eines unendlichen Universums konfrontiert wird: „dann ist das Universum so gross, dass ich mich darin verirre, ich weiss nicht mehr, wo ich bin und ich bin nichts mehr. [...] Soll dieser ganze unermessliche Raum, der unsere Sonne und unsere Planeten enthält, nur ein winziges Teilchen des Universums sein? Soll es ebenso viele ähnliche Räume wie Fixsterne geben? Das bestürzt mich, ängstigt mich, entsetzt mich.“

¹⁸⁹ Vgl. dazu den Monolog des sehr dünnen Mönchs. In: Bertold Brecht: *Leben des Galilei*, S. 60f.: „Die Heimat des Menschengeschlechts setzen sie einem Wandelstern gleich. Mensch, Tier, Pflanze und Erdreich verpacken sie auf einen Karren und treiben ihn im Kreis durch den leeren Himmel. Erde und Himmel gibt es nicht mehr nach diesen. Die Erde nicht, weil sie ein Gestirn des Himmels ist, und den Himmel nicht, weil er aus Erden besteht. Da ist kein Unterschied mehr zwischen Oben und Unten, zwischen dem Ewigen und dem Vergänglichen. Dass wir vergehen, das wissen wir. Dass auch der Himmel vergeht, das sagen sie uns jetzt. Sonne, Mond und Sterne und wir leben auf der Erde, hat es geheissen und steht es geschrieben; aber jetzt ist auch die Erde ein Stern nach diesem da. Es gibt nur noch Sterne!“

¹⁹⁰ Immanuel Kant: *Werke*. Bd. VII, S. 300.

¹⁹¹ Immanuel Kant: *Werke*. Bd. VII, S. 300.

¹⁹² Rudolf Unger: „Der bestirnte Himmel über mir...“ In: Ders.: *Gesammelte Studien*, Bd. 2, S. 40-66, hier S. 60.

[...].¹⁹³ Aus dieser Kluft zwischen der Nichtigkeit des Menschen (Naturwesen) und seiner geistigen Überlegenheit (Vernunftwesen) resultiert das Gefühl des Erhabenen. In der Freiheit, im Sollen und in der Moral findet der aufgeklärte Mensch gemäss Kant den Punkt, durch den sich sein Ich ins Jenseits rettet. Weil nämlich der denkende Geist die Materie qualitativ überragt, kann ihm selbst das unendliche Weltall nichts anhaben. Der französische Philosoph Blaise Pascal (1623-1662) formulierte diesen tröstenden Gedanken geistiger Superiorität bereits in den *Pensées* (1669):

Der Mensch ist nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur, aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Das ganze Weltall braucht sich nicht zu waffnen, um ihn zu zermalmen; ein Dampf, ein Wassertropfen genügen, um ihn zu töten. Doch wenn das Weltall ihn zermalmte, so wäre der Mensch nur noch viel edler als das, was ihn tötet, denn er weiss ja, dass er stirbt und welche Überlegenheit ihm gegenüber das Weltall hat. Das Weltall weiss davon nichts. Unsere ganze Würde besteht also im Denken. Daran müssen wir uns wieder aufrichten und nicht an Raum und Zeit, die wir nicht ausfüllen können. Bemühen wir uns also gut zu denken: Das ist die Grundlage der Moral.¹⁹⁴

Pascal hält die Tatsache, dass der Mensch ein denkendes Wesen ist, für den Ursprung seiner Würde und für die Grundlage der Moral. Während das Universum lediglich aus Materie und einem leeren Raum besteht, stellt der menschliche Geist eine übergeordnete Entität dar. Insofern nimmt der Mensch dank seines (selbst-)reflexiven Bewusstseins innerhalb der Natur eine Sonderstellung ein. Er kann sich über seine seelische Konstituiertheit ein Urteil bilden und hat Anteil an der göttlichen Erkenntnis (Ideen), während das Universum nichts von der physischen Überlegenheit wissen kann. Dieser Gedanke findet sich auch bei Jean Paul wieder: „Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit. Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber.“ (JP I/5,124) Unter jener Perspektive, dem so genannten „nicht-sinnlichen Massstab, welcher jene Unendlichkeit selbst als Einheit unter sich hat, gegen den alles in der Natur klein ist“ (KU 185), verliert das Universum seine bedrohliche Übermacht: „alle *Quantitäten* sind für uns endlich, alle *Qualitäten* sind unendlich“ (JP I/4,202), heisst es im *Magie-Aufsatz*. Die Ohnmacht verschwindet, denn wir erkennen in uns ein Vermögen, uns von der Natur als unabhängig zu beurteilen. Gerade weil sich der Geist in umgekehrter Richtung nicht in ein

¹⁹³ Immanuel Kant: Werke. Bd. VII, S. 300.

¹⁹⁴ Blaise Pascal: Gedanken, S. 141.

endliches Gefäss einsperren lässt, kann er sich jeder Zeit und allen noch so mächtigen materiellen Konfigurationen überlegen fühlen.¹⁹⁵

Zwar wird der moderne Mensch durch die Verbannung der Erde aus dem kosmologischen Zentrum in seiner Selbstachtung gekränkt.¹⁹⁶ Aber mit der idealistischen Philosophie – „ich bin ein Ich“¹⁹⁷ – gelingt es ihm, den kosmozentrischen Verlust zu neutralisieren.¹⁹⁸ Der kompromisslose Rückbezug auf den Geist verschafft dem denkenden Subjekt wiederum respektable Bedeutung, was schliesslich eine Re-Zentrierung seiner eigenen Position bewirkt: „Und dieses prangende All ist in jedem Geiste, der es denkt, zum zweiten Male geschaffen, und im Spiegelzimmer der Geisterwelt werden die Himmel und Welten zahllos wiederholt.“ (JP I/6,1139) Der Mensch rekurriert auf sein Bewusstsein und erkennt, dass sich sein Ich von der Natur qualitativ unterscheidet. Zum selben Schluss ist auch Friedrich Schiller (1759-1805) in seiner Studie *Vom Erhabenen* gekommen:

Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen, dass sich der Zustand unseres Geistes nicht notwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, dass die Gesetze der Natur nicht notwendig auch die unsrigen sind, und dass wir ein selbständiges Prinzipium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Im Modus des Erhabenen springt der Mensch von der sinnlichen Körperwelt hinauf zum intellektuellen Geist. Wirkliche Erhabenheit findet sich deshalb nur im Gemüt des Betrachters und nicht in den Naturobjekten. Oder mit den Worten des Dichters: „die Erde ist gross – aber das Herz, das auf ihr ruht, ist noch grösser als die Erde und grösser als die Sonne... Denn es allein denkt den grössten Gedanken.“ (JP I/1,888) In der Fähigkeit das Übersinnliche zu denken, sich selbst und den Bereich gegebener Erfahrungen überschreitend (transzendierend), liegt der einzige Ausweg, um von der materiellen Übermacht des Weltalls zu entkommen.

¹⁹⁶ Demgegenüber argumentiert Blumenberg, dass die primäre Wirkung der kopernikanischen Erkenntnis nicht zu einer Erniedrigung, sondern zu einer Erhöhung des Menschen führte. Indem sie die Welt zu einem Stern unter Sternen machte, schloss sich die Kluft zwischen ihr und dem siderischen Bereich. Vgl. Hans Blumenberg: *Die kopernikanische Wende*, S. 50.

¹⁹⁷ In der zweiten Vorlesung der *Selberlebensbeschreibung* beschreibt Jean Paul den eindrücklichen Moment, in dem er sich zum ersten Mal seiner selbst gewahr wurde: „An einem Vormittag stand ich als ein sehr junges Kind unter der Haustüre und sah links nach der Holzlege, als auf einmal das innere Gesicht ‚ich bin ein Ich‘ wie ein Blitzstahl vom Himmel vor mich fuhr und seitdem leuchtend über mir stehen blieb: da hatte mein Ich zum ersten Mal sich selber gesehen und auf ewig.“ (JP I/6,1061) Mit diesem Erweckungserlebnis beginnt sich der einzelne Mensch von seiner Umwelt aktiv zu unterscheiden, denn er begreift, dass er über ein Selbstbewusstsein verfügt, das ihn von seinen Mitmenschen trennt und über die geistlose Natur erhebt.

¹⁹⁸ Vgl. Ralf Simon: *Bildpolitiken der Erhabenheit*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Hg. v. Renate Stauf u. Conrad Wiedemann, Bd. 57 (2007), S. 91-111, hier S. 93f.: „Indem der philosophische Idealismus die kosmologisch verloren gegangene Welt aus dem Zentrum des epistemischen Ich heraus konstruiert, besetzt er gleichsam erkenntnistheoretisch die theologisch frei gewordene Stelle.“

¹⁹⁹ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. In: *Ders.: Sämtliche Werke*. Bd. 5, S. 796.

Aus dem Zwiespalt äusserer Vernichtung und innerer Selbstschöpfung konstruiert die Vernunft das positive Drehmoment in die kosmische Erhabenheit.²⁰⁰

Im Anschluss an Kants ›Kopernikanische Wende‹ ist es Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), der ab 1794 mit seiner *Wissenschaftslehre* eine neue Epistemologie entwirft, die auf der schöpferischen Tätigkeit des Menschen basiert. Fichtes transzendentaler Idealismus lässt alles Sein aus einer freien Setzung des absoluten Ichs entstehen. Die Welt wird so zum Produkt der Einbildungskraft; mit einem einzigen Gedanken kann der weltenschaffende Geist (Ich) das Universum (Nicht-Ich) erzeugen und wieder ins Nichts zurückwerfen. Man fährt fort, heisst es kritisch in Jean Pauls *Clavis Fichtiana* (1800),

und macht sich Begriffe aus Begriffen, bis man so weit ist, dass das ganze Universum nun mit allen seinen Kräften und Farben bloss durchsichtig als ein weites luftiges Nicht-Ich dasteht – dann braucht man noch einen Schritt, so ist auch sogar dieses Nicht-Ich vom Ich nur im Grade wie „Finsternis vom Licht“ verschieden, das Angeschauete ist die Anschauung und diese das Anschauende oder Ich – und dann ist das weite Karthago, die unendliche Stadt Gottes, zugeschnitten aus der Haut des Ichs. (JP I/3,1026)

Indem sich der philosophische Idealismus an die freigewordene Stelle der alten Theologie setzt, re-konstruiert er die kosmologisch verlorengegangene Welt aus dem Zentrum des epistemischen Ich. Dieser Gedanke der frühromantischen Philosophie mobilisiert den Anthropozentrismus, „weil er sich nicht mehr auf die physische Lagebestimmung des Menschen, sondern auf sein Wesen als intelligibles Zentrum der Welt bezieht: auf das in dieser kategorischen Allgemeinheit neu begründete Vermögen, alles Wirkliche gewissermassen radial um vorgegebene und uneingeschränkt gültige Vernunftprinzipien anzuordnen.“²⁰¹ Allerdings projiziert dieses Denken rückwirkend ein verzerrtes Bild auf die Welt: „Wir sehen alles schief, weil wir uns in allem als den Mittelpunkt sehen.“ (JP II/1,260) Fichtes schöpferisches Ich erhebt sich in eine gottähnliche Position und macht sich zum alleinigen Wissensprinzip (Selbsterfindung).²⁰² Möglich ist, dass diese kühne Idee des

²⁰⁰ In seiner intellektuellen Anschauung hebt sich der Mensch auf eine geistige Wirklichkeitsebene, welche die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt erst möglich macht. Vgl. dazu Klopstocks Hymne *Dem Allgegenwärtigen* (1758). In: Ders.: Oden, S. 56: „Hier steh ich Erde! was ist mein Leib, / Gegen diese selbst den Engeln unzählbare Welten, / Was sind diese selbst den Engeln unzählbare Welten, / Gegen meine Seele!“

²⁰¹ Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 41.

²⁰² Jean Paul ist *kein* Anhänger des „poetischen Idealismus“, wie er am radikalsten von Johann Gottlieb Fichte in dessen *Wissenschaftslehre* (1794) propagiert wird. Fichtes *Wissenschaftslehre* haftet das Moment des Nihilismus an; wenn man nur von diesem selbst denkenden Ich ausgeht, das die Welt nach seinem Willen erzeugt, verschwindet Gott in der Fiktion. Die Setzung eines autonomen Subjekts lehnte Jean Paul deshalb

transzendentalen Idealismus das kosmologisch gekränkte Bewusstsein wieder stabilisierte, um es vor dem nihilistischen Kollaps zu bewahren.²⁰³ Das aufblühende Ich-Bewusstsein der Romantik musste sich allerdings fortwährend gegen die Macht der äusseren Erscheinungen zur Wehr setzen, um seine innere Freiheit zu behaupten. Jean Paul, welcher der Setzung eines autonomen Ich vorwiegend ablehnend gegenüberstand, scheint diese These im folgenden Zitat zu bestätigen: „Ohne dieses helle Bewusstsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt.“ (JP I/2,139)

fortwährend ab; der Mensch verliere sich im Nichts, wenn er sich allein durch die Vernunft begründen will. In der *Vorschule* heisst es unmissverständlich: „Uns schaudert vor der Einsamkeit des Ich (wenn wir uns nur z.B. den unendlichen Geist des All vormalen); wir sind nicht gemacht, alles gemacht zu haben und auf dem ätherischen Thronipfel des Universums zu sitzen, sondern auf den steigenden Stufen unter dem Gott neben Göttern.“ (JP I/5,445) Der Autor spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Willkür der Ichsucht“ (JP I/5,31). Für Jean Paul hat die Wirklichkeit ihre Gültigkeit auch ohne das denkende Subjekt; folglich bleibt überall ein Übergewicht des Realen bestehen. Sein Vorwurf lautet also, dass Fichtes subjektiver Idealismus letztlich auf Solipsismus hinausläuft. Will man nicht zum Solipsisten werden, muss man an eine Realität ausserhalb des Bewusstseins glauben, an die Gegebenheit einer ›Welt an sich‹, die allen Subjekten gleichermaßen zugänglich ist. Die metaphysische Einsamkeit Leibgebers am Ende der *Clavis Fichtiana* gleicht in ihrer bildlichen Struktur der Ausweglosigkeit der Nihilismusträumer im Augenblick vor dem Aufwachen: „Rund um mich eine weite versteinerte Menschheit – In der finstern unbewohnten Stille glüht keine Liebe, keine Bewunderung, kein Gebet, keine Hoffnung, kein Ziel – Ich so ganz allein, nirgends ein Pulsschlag, kein Leben, nichts um mich und ohne mich nichts als nichts.“ (JP I/3,1056) Anstelle dieses isolierten Ich, dem am Ende nur die absolute Verlassenheit bleibt, fordert Jean Paul Selbstbescheidung: „so sei uns die Vernunft oder das lichte Ich keine selbstschaffende ziehende Sonne, sondern nur eine lichte Ritze und Fuge am irdischen Klostergewölbe, durch welche der ferne ausgebreitete Feuerhimmel in einem sanften und vollendeten Kreise bricht und brennt.“ (JP I/3,1031) In diesem Zusammenhang wird für Jean Paul Jacobis Philosophie zur entscheidenden Referenz. Vgl. dazu Jean Pauls Brief an Jacobi vom 3. Dezember 1798: „O guter Jacobi! wie leicht rette ich mich durch alle kritische und fichtische Strudel bloss mit Ihrem Ruder. Schon die einzige VII. Beilage in Ihrem ewigen Spinoza ist die Rechtfertigung, der Inbegrif, die Auflösung und das Gegengift der ganzen Kantischen Vernunftkritik.“ (HKA III/3,130)

²⁰³ Dieser Argumentation widerspricht Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), welcher Fichtes Idealismus in seinem berühmten *Brief an Fichte* (1799) als „umgekehrter Spinozismus“ diffamierte. Zu den Verhältnissen zwischen Fichte, Jacobi und Jean Paul vgl. Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper*, S. 118-141.

Kapitel 3

Im Reich des Unendlichen

Das Spielen der Poesie kann ihr und uns
nur Werkzeug, niemals Endzweck sein.
(JP I/5,444)

3.1 Der metaphysische Himmel

Emanuel (Dahore), der indische Weisheitslehrer aus dem *Hesperus*, ist nach einem langen Weg mit vielen Verusterfahrungen in Maienthal angekommen, wo er in einer idyllischen Landschaft als Vegetarier lebt und weltentsagend auf den Tod wartet:²⁰⁴ „er war allein, an seiner Brust waren grosse Freunde gewesen – aber alles war ihm unter die Erde gegangen – darum wollt’ er auch sich darunter verhüllen.“ (JP I/1,571) Als Lehrer der Astronomie in einem Mädchenpensionat besitzt Emanuel eine Sternwarte, die er Nacht für Nacht aufsucht, um die himmlischen Phänomene zu studieren. Aber ihn interessiert nicht die experimentelle Erfahrungswissenschaft, sondern die kontemplative Betrachtung des Himmels. Astronomie zu betreiben heisst für Emanuel, die Gedanken Gottes zu lesen: „O Ewiger, wenn wir deinen Sternenhimmel nicht sähen, wie viel wüsste denn unser in den Erdenkot untergesunknes Herz von dir und von der Unsterblichkeit.“ (JP I/1,677) Der Jenseitsmensch betrachtet den Sternenhimmel in der Absicht, die Zeichen des Firmaments als metaphysische Informationen über die zukünftige Wohnstätte der zweiten Welt zu entziffern. Aber damit wird ihm der Himmel gleichzeitig zum Projektionsschirm subjektiver Angstphantasmen; derselbe Blick

²⁰⁴ Die Erwartung des Todes strukturiert nicht nur Emanuels Leben, sondern den ganzen *Hesperus* von Anfang bis Ende.

zum Himmel kann das Wunderwerk der Schöpfung erkennen *und* die geheimnisvollen Spektakel künftiger Schrecken antizipieren.

Emanuel erlebt Immanenz immer in Bezug auf Transzendenz und sucht nach Analogien zwischen der Erscheinungswelt und den Religionswahrheiten. Die harmonische Verbindung mit der ganzen Schöpfung zeigt sich ihm in der strukturellen Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos. So wie sich Gott am Himmel durch die Sterne offenbart, muss seine Güte und Liebe auch in der irdischen Natur sichtbar sein. Alles hängt mit allem zusammen. Und es bestehen vielfältige Wechselbeziehungen zwischen Diesseits und Jenseits, denn die „körperlichen Fasern“ der Natur sind nichts „als die Flöten-Ansätze und Dis- und Fisklappen der ungespielten Harmonie.“ (JP I/1,1181) Aber nur wenige Menschen wissen, „wie weit die Harmonie der äussern Natur mit unserer reicht, und wie sehr das ganze All nur eine Äolsharfe ist, mit längern und kürzern Saiten, mit langsamern und schnellern Beugungen vor einem göttlichen Hauche ruhend.“ (JP I/1,680)²⁰⁵ Hinter der musikalischen Metapher der Äolsharfe als Sinnbild für das ganze Universum steckt die antike Vorstellung, dass die Bewegungen der Himmelskörper in einfachen mathematischen Verhältnissen zueinander stehen, die wohlklingenden Proportionen wie Oktave, Quint und Terz entsprechen.²⁰⁶ Daraus ergeben sich Töne, die für das menschliche Ohr zwar unhörbar sind, aber innerlich von der Seele wahrgenommen werden können. Die hohen Menschen haben für solche Schwingungen ein sensibles Gespür, denn der Blick ins All korrespondiert mit dem Blick in die Innenwelt: „Der Dreiklang der Tugend, der Wahrheit und der Schönheit, der aus der Sphärenmusik genommen ist, rufet uns aus dieser dumpfen Erde herauf und rufet uns die Nähe einer melodischen zu.“ (JP I/4,612)

Emanuels Glaube an eine vorherbestimmte Harmonie zwischen Mikro- und Makrokosmos nährt die Hoffnungen, dass das Weltgebäude verborgene Informationen über das künftige

²⁰⁵ Vgl. auch Emanuels emphatischer Zuruf an Viktor im 35. Hundposttag: „Schau wie blühendrot der Abend gegen Morgen zieht wie ein Sterbender, als wenn ihn die Töne fortrückten – schau, die Sterne hängen wie Blüten aus der Ewigkeit in unsere Erde hinein – schau die grosse Tiefe – wie viel Frühlinge grünen heute auf so viel tausend darin ziehenden Erden.“ (JP I/1,1070) Folgt man Wolfdietrich Rasch: Die Erzählweise Jean Pauls, S. 40, so unterscheidet sich Emanuels harmonie-süchtiges Weltbild radikal von Jean Pauls eigenem Schreibverfahren: „Jean Pauls Metaphorik will nicht eine unsichtbare Einheit der Welt aufdecken, eine verborgene Harmonie zwischen den scheinbar getrennten Phänomenen zum Klingen bringen, sondern im Gegenteil den Ton der Disharmonie erzeugen, festhalten und unaufgelöst lassen. Denn für ihn ist die Wirklichkeit in sich selbst nicht harmonisch. Erst in einer Überwirklichkeit, die allein die Phantasie vorwegnehmend sichten kann, löst die irdische Disharmonie sich auf.“

²⁰⁶ Vgl. Hans Esselborn: Das Universum der Bilder, S. 203.

Schicksal des Menschen enthält.²⁰⁷ Seine Vorstellung einer allumfassenden Verbindung zwischen Ich, Weltall und Gott spiegelt teilweise die philosophischen Gedanken Johann Gottfried Herders (1744-1803) wider. Herder postuliert in seinen Werken ebenfalls strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der anthropologischen Ebene und der kosmologischen. Er zeigt sich überzeugt, dass eine einzige Kraft das Irdische mit dem Kosmischen und den Menschen mit den Sonnen verbindet; in allen Formen und Gestalten findet sich Leben wieder. Die Gottheit ist die Urkraft, die sich in der Natur auf unendliche Weisen offenbart. In der einflussreichen Schrift *Vom Erkennen und Empfinden* (1774) schreibt Herder:

Alles fließt, wie Farbe des Sonnenstrahls in einander, fängt vom Mindesten an und bereitet sich zum Höhern vor. Vom mindesten aber bis zum höchsten herrscht nur ein Gesetz das All zu repräsentieren, von Dunkelheit zu Klarheit, vom Empfinden zum Erkennen zu steigen, die beide auch Eins sind, und wo sich in Allem eine Gottheit spiegelt.²⁰⁸

Zwar befindet sich der Kosmos in fortlaufender Veränderung, die Dinge wandeln sich unaufhaltsam, sie entstehen und vergehen. Aber gerade weil die Natur einen ewigen Kreislauf von Geburt und Tod als fortwirkendes Leben bildet, kann es im Universum laut Herder keine absolute Vernichtung geben:

Die Kraft, die in mir denkt und wirkt, ist ihrer Natur nach eine so ewige Kraft, als jene, die Sonnen und Sterne zusammenhält. [...] Denn alles Dasein ist sich gleich, ein unmittelbarer Begriff; im Grössten als im Kleinsten auf Einerlei Gesetze gegründet. Der Bau des Weltgebäudes sichert also den Kern meines Daseins, mein inneres Leben, auf Ewigkeiten hin. Wo und wer ich sein werde, werde ich sein der ich jetzt bin, eine Kraft im System aller Kräfte, ein Wesen in der unabsehbaren Harmonie einer *Welt Gottes*. (IDEEN 24)

Herders pantheistische Naturbetrachtung stellt das Ganze in der Vielfalt seiner Teile dar, die miteinander verbunden sind und von einem gemeinsamen Lebensstrom organischer Kräfte angetrieben werden. Die Kette der Lebewesen, die vom Schöpfer bis zum Sandkorn hinunter

²⁰⁷ Jean Paul spricht in der *Vorschule*, §15 vom so genannten „Instinkt des Göttlichen“, den gewisse genialische Menschen, zu denen auch Emanuel gehört, in sich tragen: „wenn er in ihnen das Irdische anschauen lehrt [...] - wenn er die Ansicht des Ganzen gibt und beherrscht: so wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten widerstrahlen und die zu *einem* Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur *eines* und keinen Widerspruch der Teile gibt.“ (JP I/5,66) Mit dem „Instinkt des Göttlichen“ beruft sich Jean Paul auf Jacobis Schrift *Über eine Weissagung Lichtenbergs* (1801). Vgl. Friedrich Heinrich Jacobi: Werke. Bd. 3, S. 13: „Der Glaube an einen Gott ist Instinkt. Er ist in jedem Menschen *natürlich* wie seine *aufgerichtete* Stellung.“

²⁰⁸ Johann Gottfried Herder: Werke. Bd. II. Hg. v. Wolfgang Pross. München 1987, S. 559.

reicht, garantiert eine lückenlose Beseelung des ganzen Kosmos (Immanentismus).²⁰⁹ Wie Herder gilt auch Emanuel der geordnete Kosmos als Beweis für die Güte und Obhut eines wohlwollenden Gottes:

Sein Angesicht verklärte sich, wenn er es zum Himmel aufhob – wenn er Gott nannte oder die Ewigkeit – wenn er vom längsten Tage sprach; in seinem Lichte erblasste das Glanzgold der Gegenwart zum Mattgold der Vergangenheit, und sein Geist ruhte schwebend auf dem Körper, wie in Arabesken Genien aus Blumen keimen. (JP I/1,680)

Auf dem berühmten Spaziergang mit Viktor zeigt Emanuel seinem Schüler, wie sich das Göttliche überall in der Natur unterschiedlich abspiegelt: „im Lichte, in den Farben, in der Tonleiter der lebendigen Wesen, in der Blüte und in der Menschenschönheit, in den Freuden der Tiere, in den Gedanken der Menschen und in den Kreisen der Welten – denn entweder ist alles oder nichts sein Schattenbild.“ (JP I/1,683)²¹⁰ Emanuel betrachtet die Natur als einen göttlichen Text und beruft sich auf den alten Topos der Lesbarkeit der Welt.²¹¹ In ihrer Schönheit und Gesetzmässigkeit zeigt sich der höhere Sinn der Schöpfung. Die natürlichen Dinge sind Abdrücke der göttlichen Kraft, Hervorbringungen einer der Welt innewohnenden ewigen Wirkung Gottes. Gott offenbart sich in allem, aber überall in besonderer Modifikation. Wo immer Emanuel hinblickt, erkennt er bedeutsame Zeichen, die auf geheimnisvolle Art auf seine Seele verweisen (Panpsychismus).

In dieser empfindsamen Naturbetrachtung, die das Kleine mit dem Grossen verbindet und den ganzen Kosmos zusammenhält, wird jedem Würmchen und jedem Blümchen sinnvolle Bedeutung zugeschrieben. Der Kosmos erscheint als *eine* grosse lebendige Einheit, in der alle

²⁰⁹ Herder wehrt sich in seinen Schriften vehement gegen nihilistische Tendenzen und die Vorstellung endgültiger Vernichtung. Er ist überzeugt, dass alles mit allem in Verbindung steht. Stoff und Materie können deshalb nicht zerstört werden, vielmehr findet eine unablässige Verwandlung von einem Zustand in einen anderen statt. Diese Argumentation findet sich bereits in den *Spinoza-Gesprächen* (1787): „Übrigens darf unser Auge sich an den Gestalten des Todes nicht stossen; denn ist kein Tod in der Schöpfung, so gibt es auch keine Gestalt des Todes. Heisse diese Verwesung, Nahrung, Zermalmung; sie ist Übergang zur neuen jungen Organisation, das Einspinnen der alten abgelebten Raupe, damit sie als ein neues Geschöpf erscheine.“ Johann Gottfried Herder: Werke. Bd. II. Hg. v. Wolfgang Pross. München 1987, S. 840f.

²¹⁰ Vgl. dazu Bernhard Buschendorf: Jean Pauls Kampaner Tal. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1997 (Bd. 38), S. 64-92, hier S. 88: „Bereits in der *Unsichtbaren Loge* hatte Jean Paul eine Klassifikation der Spaziergänger entwickelt, eine Typologie, zu deren höchsten Typus diejenigen Menschen gehören, die gegenüber der Natur nicht nur in ästhetischer Anschauung befangen bleiben, ‚sondern ein heiliges Auge auf die Schöpfung fallen lassen‘. Sie vermögen mit dem kontemplativen Organ des Herzens zu schauen, können in der blühenden irdischen die zweite Welt ahnen und unter den Geschöpfen den Schöpfer gegenwärtigen.“

²¹¹ Diese verklärende Sichtweise macht die Aussenwelt zu einer Projektionsfläche religiöser Hoffnungen und den poetischen Text zum Modell metaphysischer Sinnerfahrung. Vgl. dazu Friedrich Ohly: Das Buch der Natur bei Jean Paul. In: Studien zur Goethezeit. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Eberhard Mannack. Heidelberg 1981, S. 177-232.

natürlichen Wesen (inklusive des Menschen) sanft eingebettet sind und harmonisch aufeinander verweisen. Ein konstant optimistischer Geist durchdringt das mystische Vereinigungserlebnis zwischen dem subjektiven Naturraum und einer metaphysischen Instanz.²¹² Tod und Zerstörung, die Kehrseite der blühenden Natur, werden in dieser idealisierten Betrachtung kategorisch ausgeblendet. Das Bild der allbeseelten Natur bleibt ungetrübt, so dass diese als durchgängig friedliche und befreiende Instanz erscheint. Würde dagegen auch die dunkle Seite der Schöpfung thematisiert, kippte die Szenerie augenblicklich in eine düstere Stimmung um, was an dieser Stelle jedoch sorgfältig vermieden wird.²¹³

3.1.1 Risse im Weltgebäude

Emanuelns Glaube an die Unsterblichkeit der Seele ist anfällig auf Schwankungen. Sobald er Gott über Bord wirft, wird er selbst instabil. Dann wird die Welt fremd, öde und leer, und er stürzt von den Höhen seines inneren Aufschwungs in die Verzweiflung. Vor seinen Augen öffnen sich bodenlose Abgründe – es sind seine eigenen – und das ganze Universum zerbricht in Abermillionen Partikel. In diesen Augenblicken zeigt sich das Weltall als eine alles zermalmende Riesenmaschinerie, die unaufhörlich Geschaffenes vernichtet.

O Julius, wer erblickt und erhält das flatternde Stäubchen auf der Mücke, mitten im gärenden, grünenden, verwitterten Chaos? O Julius, wenn jeder Augenblick einen Menschen und eine Welt zerlegt – wenn die Zeit über die Kometen geht und sie austritt wie Funken und die verkohlten Sonnen zerreibt – wenn die Milchstrassen nur wie zurückfahrende Blitze aus dem grossen Dunkel dringen – wenn eine Weltenreihe um die andere in den Abgrund hinuntergezogen wird, wenn das ewige Grab nie voll wird und der ewige Sternenhimmel nie leer: o mein Geliebter, wer erblickt und erhält denn uns kleine Menschen aus Staub? (JP I/1,890f.)

Emanuel kontrastiert die Mücke mit dem Menschengeschlecht und den kurzen Augenblick des Lebens mit der Ewigkeit.²¹⁴ Er beschreibt kosmische Prozesse, die in Wirklichkeit

²¹² Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 182: „Die religiöse Vorstellung der Seligkeit fließt als ein diffuses, omnipräsentes Fernweh in das sentimentalische Naturgefühl ein. Einbildungskraft wird zu einem Medium, das die Empfindungswelt der Religion fiktional macht und zugleich die Fiktionen erhöht.“

²¹³ Da Emanuel an die zweite Welt als letztendliche glaubt und in dieser Welt jene vorwegnehmend wahrnimmt, ist es allerdings unlogisch, dass er den Tod als Übergang in die zweite Welt in der Naturbetrachtung ausblendet.

²¹⁴ Der souveräne Wechsel zwischen Grashalm- und Weltall-Perspektive ist ein gängiges Verfahren, um die Erhabenheit der Schöpfung sichtbar zu machen. Die Natur als Ganzes bildet ein Stufenreich; ausgehend von

Jahrtausende dauern, um sich zu realisieren. Hier werden sie im Schnelldurchlauf zu einer angsteinflößenden Einheit komprimiert; es ist als ob man dem Universum über einen sehr langen Zeitraum beim Sterben zusehen würde. Die Furcht vor der Vergänglichkeit wird im Zeitraffer nochmals intensiviert. Sowohl die räumlichen Grössenverhältnisse, als auch die zeitlichen Dimensionen werden zum Gleichnis des Abstandes, der alles Zeitliche vom Ewigen und alles Weltliche vom Göttlichen trennt. Aber zugleich werden sie zum Bild des erweiterten Spielraums, den das menschliche Bewusstsein in der Konfrontation mit der kosmischen Unendlichkeit durchmisst. Die unendlichen Dimensionen erweisen sich als Herausforderung, der offenkundigen Kleinheit und Verlorenheit des physischen Menschen die Überlegenheit seiner immateriellen Seele entgegenzuhalten.²¹⁵

Emanuel zerstört das Fundament der Transzendenz aber nur, um es im nächsten Atemzug wieder zu erbauen. Das Wissen um den leeren Abgrund eröffnet ein Denken des Absoluten, so dass dem Anblick der vernichtenden Kraft die Wiederkehr eines sicheren Glaubens folgt.²¹⁶ Solchermassen verkehrt Emanuel die Angst vor dem Nichts in ein ekstatisches Faszinosum.²¹⁷ Der zweitaktigen Dynamik des Erhabenen folgend, dreht die negative Vision an diesem Punkt ins Positive und entfaltet eine kathartische Wirkung; die Zuspitzung der

der Stufe des Anorganischen, über das Organische (Pflanzen und Tiere) bis hinauf zum Menschen und schliesslich zum vollkommenen Wesen (Gott) existiert eine durchgängige Kette der Wesen. Vgl. dazu Arthur O. Lovejoy: Die grosse Kette der Wesen, S. 221-250. Das in diesem Zusammenhang wohl berühmteste Beispiel und gleichsam Vorbild für die Dichtung am Ende des 18. Jahrhunderts stammt von Klopstocks Ode *Die Frühlingsfeier* (1771): „Nur der Tropfen am Eimer / Um die Erde nur, will ich schweben, / Und anbeten! / Halleluja! Halleluja! / Auch der Tropfen am Eimer / Rann aus der Hand des Allmächtigen.“

²¹⁵ Vgl. Karl Richter: Literatur und Naturwissenschaft, S. 170.

²¹⁶ Im Angesicht der unerbittlichen Vernichtungsperspektive wird der Mystiker umgehend mit existentiellen Fragen konfrontiert, welche ihrerseits (weil die absolute Vernichtung für ihn nicht zu ertragen ist) eine performative Kraft entwickeln, die die Abgründe wieder zuzuschütten vermag, und die gestörte Verbindung zwischen innerer Seelenwelt und äusserem Weltall von Neuem herstellt. Der Einbruch der Vernichtungsängste in seine labile Gefühlswelt markiert lediglich die negative Kehrseite seiner euphorischen Natur- und Kosmosbetrachtung. Diese beiden extremen Gefühls-Zustände sind trotz ihrer gegensätzlichen Stilebene identisch (dasselbe Gefühl im Modus der Verkehrung). Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 198: „Die subjektive Imagination hat eine zeitlich begrenzte Kraft, das Wirkliche vor dem Bewusstsein verschwinden zu lassen, indem sie Traumbilder der Entindividuation, der Entkörperung und des Aufstiegs in die Zone geistiger Schwerelosigkeit hervorbringt. Aufschwung der Seele und Versenkung in das tiefste und weltferne Innere sind dabei [...] gleichbedeutende Gefühlsakte.“

²¹⁷ Vgl. dazu Herbert Dieckmann: „Religiöse und metaphysische Elemente im Denken der Aufklärung.“ In: Wort und Text, Festschrift f. Fritz Schalk. Hg. v. Harri Meier u.a. Frankfurt/M 1963, S. 333-354, hier S. 352f.: „Es war das teleologische und physikotheologische Argument, das es möglich machte, sich vor dem ›Kopernikanischen Schock‹ zu befreien und eine Brücke zu schlagen über den Abgrund, der aufgegangen war zwischen dem Schöpfer und einer durch immanente unabänderliche Gesetze beherrschten Welt. Mit seiner Hilfe konnte man eine Antwort finden auf die Furcht vor dem Schweigen grenzenlosen Raumes, um Pascals Sprache zu reden.“

unerträglichen Bedrohung führt zu einem seelischen Aufschwung.²¹⁸ Ein hymnischer Preisgesang auf Gott und die Unsterblichkeit strömt schliesslich über Emanuels Lippen:

Du, Allgütiger, erhältst uns, du, Unendlicher, du, o Gott, du bildest uns, du siehest uns, du liebest uns. [...] Da wo die Ewigkeit ist, da wo die Unermesslichkeit ist und wo die Nacht anfängt, da breitet ein unendlicher Geist seine Arme aus und legt sie um das grosse fallende Welten-All und trägt es und wärmt es. Ich und du und alle Menschen und alle Engel und alle Würmchen ruhen an seiner Brust, und das brausende schlagende Welten- und Sonnenmeer ist ein einziges Kind in seinem Arm. Er siehet durch das Meer hindurch, worin Korallenbäume voll Erden schwanken, und sieht an der kleinsten Koralle das Würmchen kleben, das ich bin, und er gibt dem Würmchen den nächsten Tropfen und ein seliges Herz und eine Zukunft und ein Auge zu ihm hinauf – ja, o Gott, bis zu dir hinauf, bis an dein Herz. (JP I/1,891)

Auf die nihilistische Erfahrung von Privation und Dissoziation folgt die gesteigerte Sinnproduktion als Entfesselung eines religiösen Gesangs. Wie Jacobi in seinen philosophischen Schriften vollzieht auch Emanuel einen *salto immortale*. Um die Angst vor dem drohenden Absturz zu bewältigen, schwingt er sich von der subversiven Bild-Ebene hinauf zu Gott, wo er scheinbar festen Fusses wieder auf metaphysischem Boden landet.²¹⁹ Auf diese Weise wird die vorgängige Vernichtungssorgie zugunsten einer Aktualisierung wohlgeordneter Weltverhältnisse aufgehoben; die kosmische Verlorenheit verwandelt sich in eine transzendente Geborgenheit.²²⁰ Mit der rhetorischen Wiederherstellung eines

²¹⁸ Vgl. Hans Thiersch: Die kosmischen Visionen Jean Pauls, S. 174: „Wenn die Unsterblichkeitsvorstellung bei Jean Paul also radikal in Frage gestellt ist durch die Möglichkeit einer ewigen Vernichtung und bezogen auf die Transzendenz, so scheint es, als habe sie erst hier ihre volle Wahrheit und Tiefe gefunden. Die Freiheit seiner Phantasie erlaubt es Jean Paul weit über das 18. Jahrhundert hinaus wieder christliche Traditionen aufzunehmen; aber die Höllenbilder und die mystischen Vorstellungen sind neu geprägt von der Frage nach Tod und Unsterblichkeit und einer neuen Selbsterfahrung des Menschen. In diesen, durch die Situation der Zeit verlangten Verwandlungen bleibt aber die Dimension der christlichen Tradition bewahrt.“ Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Ende von *Quintus Fixlein*, wo Fixlein über Totengräber geht und sich erneut zur Existenz Gottes bekennt, weil der Zustand ewiger Vernichtung für ihn nicht zu ertragen ist: „Ich ging still durch kleine Dörfer hindurch und nahe an ihren äussern Kirchhöfen vorbei, auf denen morsche herausgeworfene Sargbretter glimmten, indes die funkelnden Augen, die in ihnen gewesen waren, als graue Asche stäubten. – Kalter Gedanke! greife nicht wie ein kaltes Gespenst an mein Herz: ich schaue auf zum Sternenhimmel, und eine ewige Reihe zieht sich hinauf und hinüber und hinunter, und alles ist Leben und Glut und Licht, und alles ist göttlich oder Gott...“ (JP I/4,191)

²¹⁹ Vgl. dazu Eckart Goebel: Am Ufer der zweiten Welt, S. 127: „Im *Hesperus* bildet der jenseits des alles umfassenden Lebensstromes gedachte Gott den transzendentalen Fixpunkt, von dem die Seele allein ihre Substanz bezieht. Nur die Gottesgewissheit garantiert die Integration der Erfahrung der äusseren (Landschaftserlebnis) wie der inneren Welt (Sinn des Grenzenlosen, Reflexion) zu einer Einheit und damit die Rettung des inmitten der Vielheit und Zerstreuung isolierten und von Auflösung bedrohten Subjekts.“

²²⁰ Analog endet auch die *Rede des toten Christus*: „Meine Seele weinte vor Freude, dass sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem

allgegenwärtigen Schöpfergottes verschwindet auch der Schrecken; das ästhetische Kalkül der Einbildungskraft rehabilitiert das gefährdete Seelenheil.²²¹

Emanuels Erhabenheitserlebnis wird als ein widersprüchliches Geschehen mit grosser emotionaler Wirkung dargestellt, bei dem letztlich die religiösen Gefühle obsiegen. Es besteht aus einer Spannung, die sich zusammensetzt aus dem Schrecken vor dem Nichts und der Erleichterung darüber, dass Gott die Welt im Innersten zusammenhält. Analog den physikotheologischen Gedichten Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) ergreift die Lust das Subjekt inmitten einer zerreissenden Erschütterung; das Erlebnis der niederschlagenden Schockerfahrung wird von der beruhigenden Gewissheit getilgt. Am Ende verschwindet die drohende Vernichtung zugunsten einer erlösenden Erhebung mit metaphysischen Implikationen; in Gott findet sich Emanuel wieder.²²²

Emanuels Argumentation fällt weit hinter die etablierten Grundsätze der Aufklärung zurück. Seine religiöse Logik und das affirmative Gottesverlangen zeugen von einem grossen Misstrauen gegenüber den Denkmustern der Vernunft. Die Rückbesinnung auf Gott und der Protest gegen die metaphysische Entzauberung geschehen aus einem Unvermögen heraus, die Welt als einen Ort ohne höheren Sinn zu akzeptieren. Emanuel glaubt, um nicht zu verzweifeln; erst der eschatologische Fluchtweg aus den irdischen Bedingtheiten und der Glaube an eine Fortexistenz der Seele machen ihm das Leben erträglich. Weil die Unsterblichkeit nicht mehr vernünftig bewiesen werden kann, erhebt sich der Glaube über den Verstand und bestimmt alleine, was Wahrheit ist. Am Ende verwandelt der sinnstiftende Lobgesang das Chaos im All wieder in eine göttliche Ordnung. Die Vorstellung eines

Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und vor der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken.“ (JP I/2,275)

²²¹ Indem der Schwärmer an den theologischen Grundsätzen festhält und sich in die Arme Gottes wirft, immunisiert er sich gegen die Kontingenzen des aufgeklärten Zeitalters. Vgl. dazu Regula Bühlmann: Kosmologische Dichtung, S. 107: „Durch die gesteigerte Gefühlsstimmung angesichts des gestirnten Nachthimmels tritt eine bestimmte innere Grösse in den Wahrnehmungsbereich, aus dem bisher aussen erlebten Metaphysischen tritt die eigene Unendlichkeit hervor. Empfindungen der Allverbundenheit, ekstatische Erschütterungen, das ozeanische Gefühl – all diese Schilderungen und Benennungen führen zu einer differenzierten Wahrnehmung des damit verbundenen inneren Zustandes.“

²²² Der vorherige Schrecken des Abgründigen markiert jenes Intervall des Aussetzens, welches für den Bewusstseinsprozess des Erhabenen konstitutiv ist. Vgl. dazu Barthold Heinrich Brockes' Gedicht *Das Firmament* (1721): „Es schlug des Abgrunds Raum, wie eine dicke Flut / Des Bodenlosen Meers auf sinkend Eisen thut, / In einem Augenblick, auf meinem Geiste zusammen. / Die ungeheure Gruft des tiefen Lichts, / Der lichten Dunkelheit, ohn' Anfang, ohne Schranken, / Verschläng sogar die Welt, begrub selbst die Gedanken; / Mein ganzes Wesen ward ein Staub, ein Punkt, ein Nichts, / Und ich verlor mich selbst. Dies schlug mich plötzlich nieder; / Verzweiflung drohete der ganz verwirrten Brust. / Allein, o heilsames Nichts! glückseliger Verlust! / Allgegenwärt'ger GOTT, in Dir fand ich mich wieder.“ Mit Brockes dringt das neuzeitliche Wissen um den unendlichen Raum in die deutsche Literatur ein. Wie bei Jean Paul nimmt auch hier die kosmische Verlorenheit des barocken Pessimismus am Ende eine unerwartet glückliche Wendung.

allliebenden Gottvaters, der den Menschen wie das „Würmchen“ schützend in seinen Armen hält, entspannt die Situation und lässt den Aufschwung zur himmlischen Seligkeit besonders eindrucksvoll erscheinen.²²³ Im folgenden Unterkapitel soll Kants Theorie des Erhabenen in Anspruch genommen werden, welche für die poetische Praxis im *Hesperus* eine weitaus grössere Rolle spielt, als Jean Paul dies in seinen theoretischen Ausführungen in der *Vorschule* später zugesteht.

3.2 Ausblick auf Kants Theorie des Erhabenen

In der *Analytik des Erhabenen* unterscheidet Kant zwischen dem Mathematisch-Erhabenen, das auf die Erkenntnisgrössen bezogen ist und als Grösse dargestellt wird, und dem Dynamisch-Erhabenen, das auf das Begehungsvermögen bezogen ist und als Macht oder Kraft dargestellt wird. Zwar kann die mathematische Auffassung „ins Unendliche gehen“ (KU 173), für die ästhetische Zusammenfassung „gibt es allerdings ein Maximum“, über das sie nicht hinausgehen kann (ebd.). Das Auffassungsvermögen geht Schritt für Schritt voran, doch die Unabgeschlossenheit dieses Vorgangs verhindert die Zusammenfassung. Wenn die Fähigkeit der Einbildungskraft, eine Reihe von Einheiten simultan anzuschauen, eine bestimmte Grenze erreicht, dann trifft die ästhetische Zusammenfassung auf das Unermessliche und evoziert das Gefühl des Erhabenen. Das Erhabene zu denken, überschreitet jeden Massstab der Sinne und führt auf die Idee der Unendlichkeit: „Erhaben ist die Natur also in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.“ (KU 178)

Im Fall des Dynamisch-Erhabenen erscheint der „alles zu verschlingen drohende[] Abgrund“ (KU 196) als Leitmetapher. Beim Anblick riesiger Naturphänomene (Vulkane, Orkane, hoher Wasserfall, grenzenloser Ozean) gelingt es der Einbildungskraft als sinnlichem Vermögen nicht mehr, die massiven Eindrücke der Naturgegenstände zu verarbeiten. Das führt zum „Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte“, denn diese Naturphänomene „machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur

²²³ Hier wiederholt Jean Paul das Motiv der Wesenskette: Vom winzigen Wurm bis zum höchsten geistigen Wesen durchzieht ein einziges Band (pflegende Gotteshand) die gesamte Schöpfung. Die Vorstellung einer durchgängig beseelten Natur, eröffnet eine Welt, in der sich der Mensch in den natürlichen Wesen seiner Umgebung spiegeln kann. Vgl. dazu Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik, S. 19: „Bis an seine Spätzeit wird er [Jean Paul] an einer beseelten und begeisterten Natur festhalten und nach immer neuen Bestätigungen und Hinweisen suchen.“

unbedeutenden Kleinigkeit.“ (KU 185) Der Abgrund, in dem sich die Einbildungskraft „selbst zu verlieren fürchtet“ (KU 181), bewegt das Gemüt in einer Weise, die Kant mit einem „schnellwechselnden Abstossen und Anziehen“ (ebd.) vergleicht. Aber der Betrachter wendet sich deswegen nicht von den erhabenen Phänomenen ab, denn „ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden“ (KU 185). Die „negative Lust“ in einem solch zweckwidrigen Verhältnis lässt das Subjekt nicht in Unbestimmtheit verharren oder in Indifferentismus versinken, „sondern ist geradezu die Bedingung der Möglichkeit, den unbestimmten Massstab des zweckwidrigen Phänomens in das Subjekt zu verlegen, um in den Vernunftideen dessen positiven Ausdruck zu *suchen*.“²²⁴ Zwar überfordern die riesigen Naturphänomene die Einbildungskraft,²²⁵ aber zugleich erhöhen sie „die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß“ (KU 185). Dadurch entdecken wir das Vernunftvermögen, „welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“ (ebd.) Im Moment, in dem die sinnliche Einbildungskraft zerbricht, tritt eine subjektphilosophische Wende ein: Der Mensch erkennt, dass er nicht nur einer empirischen, sondern auch einer intelligiblen Ordnung angehört.²²⁶ Als Naturwesen spürt er zwar die physische Ohnmacht gegenüber den Naturgewalten, aber als Vernunftwesen begreift er in diesem Moment, dass er über einen „nicht-sinnlichen Massstab“ verfügt, „gegen den alles in der Natur klein ist“ (KU 185). Er wird sich bewusst, dass „die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müsste.“ (KU 186) Die moralische Integrität bleibt auch gegen die grössten Naturgewalten bestehen. Die Vernunft vermittelt uns nämlich eine Perspektive, in der wir uns nicht mehr nur als Naturwesen begreifen, sondern über eine Vorstellung der Autonomie und Freiheit verfügen, die eine Distanzierung zum gesamten Reich der Natur erlaubt. Folglich ist also das Erhabene nicht „in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen“ (KU 171). Die Natur ist nur insofern erhaben, als sie im Betrachter erhabene Ideen (Gott, Freiheit, Unsterblichkeit) hervorruft. Im erhabenen Zustand erkennt der Mensch seine moralisch-geistige Überlegenheit über die Natur. Erhabenheit ist also ein Prädikat unserer Vernunft.

²²⁴ Hans Feger: Die Macht der Einbildungskraft, S. 227.

²²⁵ Vgl. Immanuel Kant: „Unsere Einbildungskraft aber beweiset, selbst in ihrer grössten Anstrengung, in Ansehung der von ihr verlangten Zusammenfassung eines gegebenen Gegenstandes in ein Ganzes der Anschauung (mithin zur Darstellung der Ideen der Vernunft) ihre Schranken und Unangemessenheit, doch aber zugleich ihre Bestimmung zur Bewirkung der Angemessenheit mit derselben als einem Gesetze.“ (KU 180)

²²⁶ Vgl. Ralf Simon: Bildpolitiken der Erhabenheit, S. 93.

Kant interpretiert die Wirkung des Erhabenen als zweistufigen Prozess. Zuerst versagen die Sinne angesichts riesiger Naturgewalten, der Mensch fühlt sich ohnmächtig und niedergeschlagen, sein Gemüt wird erschüttert und es droht der Selbstverlust. Gleich darauf folgt der lustvolle Umschlag, bei dem das Subjekt seiner selbst als eines autonomen Wesens bewusst wird, das (bis zu einem gewissen Grad) von der Natur unabhängig ist und dank der Vernunft sogar über ihr steht:

Also ist das Gefühl des Erhabenen Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen, welche uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das grösste Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht. (KU 180)

Der Anblick des Erhabenen stärkt die Seelenkräfte und erweitert das Gemüt, was im Betrachter eine lustvolle Reaktion bewirkt. Diese Erhöhung ist jedoch nicht ohne den vorhergehenden Schmerz durch die Überforderung der Einbildungskraft denkbar und führt zu einer paradoxen Gefühlsmischung. Das Gefühl des Erhabenen ist also bipolar; es schliesst Unlust insofern ein, als die Einbildungskraft erkennt, dass sie unfähig ist, die absolute Grösse zu erfassen, und Lust, insofern als diese Erkenntnis dem Zweck dient, die Fähigkeit der Vernunft im selben Subjekt zu offenbaren. Der Widerstand, den es dabei zu überwinden gilt, ist konstitutiv.²²⁷

Kant zufolge erhebt sich der Mensch von der der Sinnenwelt ins Reich der Ideen. Das Erhabene gibt sich als Bewegung einer absoluten Transzendenz zu erkennen, als Aufstieg aus dem Kreis der Empirie in die Gefilde der reinen Vernunft, aus denen keine Rückkehr in den Bereich des Sinnlichen möglich ist. Damit schliesst das Erhabene die scheinbar unüberwindliche Kluft zwischen der Erscheinungswelt (Phänomenon) und dem Transzendentalen (Noumenon).²²⁸

²²⁷ Vgl. dazu Hans Feger: Die Macht der Einbildungskraft, S. 236: „Das Erhabene ist die Grenze zum Übersinnlichen nur in der Negation der Sinnlichkeit: Es ist einerseits die Negation des Nichtdarstellbaren, der bedrohlichen Macht und der chaotischen Mannigfaltigkeit, es ist andererseits zugleich die Affirmation des Nichtdarstellbaren, der Selbstermächtigung und der moralischen Idee. Beide Seiten werden im Unterschied zum Schönen nicht durch ‚Einhelligkeit‘, sondern ‚durch ihren Kontrast harmonisch vorgestellt‘.“

²²⁸ Vgl. dazu Alexandra Stäheli: Materie und Melancholie, S. 101: „Kants Gefühl des Erhabenen beschreibt damit die Bewegung einer Reflexion, einer Bewusstwerdung, in der das Subjekt zwischen niederen und oberen Erkenntniskräften hin- und hergerissen wird und schliesslich seine geistige Überlegenheit über das sinnlich nicht Darstellbare erfährt.“

Die subjektinterne Erhebung erfolgt im kantischen System ohne jede Hilfe von aussen (Gott) allein aufgrund des autonomen Vernunftvermögens des Menschen selbst. Dabei wird die Selbstgewissheit des Erhabenen durch das Gefühl vermittelt, dass dem intelligiblen Charakter des Menschen die Möglichkeit gegeben ist, jede sinnliche Schranke zu überwinden. Ausgelöst wird dieses Gefühl durch die Einbildungskraft, die die Vorstellung ins Unbegrenzte zu erweitern versucht:

Diese Reflexion der ästhetischen Urteilskraft, sich zur Angemessenheit mit der Vernunft (doch ohne einen bestimmten Begriff derselben) zu erheben, stellt den Gegenstand, selbst durch die objektive Unangemessenheit der Einbildungskraft, in ihrer grössten Erweiterung für die Vernunft (als Vermögen der Ideen) doch als subjektiv zweckmässig vor. (KU 195f.)

Die Vernunft triumphiert über die sinnliche Erfahrung. Sie alleine erzeugt und stabilisiert das Erhabene, so dass dieses als Denkfigur im Subjekt verschwindet und eine unangreifbare Position der Selbstbehauptung hervorruft. Aber die Vernunft kann das Absolute nicht darstellen, denn die Idee hat in der Anschauung keinen entsprechenden Gegenstand mehr. Der Versuch der ästhetischen Darstellung des Unendlichen scheitert, so dass der Erhabenheitsprozess in einen bilderlosen Raum führt:

Das gegebene Unendliche aber dennoch ohne Widerspruch *auch nur denken zu können*, dazu wird ein Vermögen, das selbst übersinnlich ist, im menschlichen Gemüt erfordert. Denn nur durch dieses und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstattet, aber doch der Weltanschauung, als blosser Erscheinung, zum Substrat unterlegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt in der reinen intellektuellen Grössenschätzung *unter* einem Begriff *ganz* zusammengefasst. (KU 177)

Das Gefühl dieser Absonderung ist kein Verlust, denn dort, wo den Sinnen nichts mehr zu sehen ist, existiert gemäss Kant die Welt der moralischen Sittlichkeit. Das reflektierende Subjekt fällt also nicht ins Nichts, stattdessen endet die Erhabenheitserfahrung mit einer glänzenden Restitution des Subjekts. Sein Untergang verkehrt sich in einen gloriosen Aufstieg der Vernunft über den physischen Tod.²²⁹

²²⁹ Kants Erhabenheitskonzept unterscheidet sich von demjenigen Emanuels vor allem darin, dass sich das Subjekt bei Kant in die *Vernunft* (Intelligibilität) rettet, während Emanuel in den *Glauben* springt, um die Gefahr zu bannen (Transformation des Erhabenen ins Irrationale).

3.3 Transit zwischen Hoffen und Bangen

Wenden wir uns nun wieder Emanuel zu, der die Erde verlassen will, um in die zweite Welt²³⁰ aufzusteigen: „er sah sehrend in das ungestirnte Blau und berechnete den langen Weg bis zur zwölften Nachtstunde, wo aus dem Himmel die Sterne und der Tod mit seinem dunkeln unermesslichen Mantel, in dem er uns durch sein kaltes Reich trägt, vordringen würden.“ (JP I/1,1126) Seine Seele besitzt eine angeborene Neigung, sich über diese Welt und den engen Kreis der Sinne zu erheben, der sieche Körper hingegen ist ihm eine grosse Last. Die ganze Dramaturgie seines Lebens läuft auf den Moment hinaus, in dem sich die (unsterbliche) Seele aus dem Körper befreit, um in die Ewigkeit einzugehen. Bereits im ersten Brief an Viktor verkündet er seinen Tod: „am 24sten Junius des künftigen Jahres geh' ich aus der Welt... O Ewiger, ich gehe – am längsten Tage zieht der glückliche Geist geflügelt aus diesem Sonnentempel, und die grüne Erde geht auseinander und schlägt über meine fallende Puppe mit ihren Blumen zusammen und deckt das vergangne Herz mit Rosen zu...“ (JP I/1,603)²³¹

In der Johannisnacht (Sommersonnenwende), ein Jahr nach dem ersten Zusammentreffen, steigen Emanuel und Viktor zusammen auf einen Berg, um sich zu verabschieden. Plötzlich verdüstert sich der Himmel: „auf der Erde war Totenstille, wie in einer Kirche nachts, bloss den Himmel umbrausete ein auf die Erde gekrümmtes Bleigewölk, und der Tod schien von Wolke zu Wolke zu gehen und sie zur Schlacht zu ordnen.“ (JP I/1,1131) Ein kräftiger Sturm zieht über den Himmel, der Donner grollt bedrohlich, dann wird es unerträglich still:²³²

²³⁰ Der Begriff ›zweite Welt‹ ist bei Jean Paul immer äquivok zu verstehen. Einerseits meint er die Innenwelt des Menschen. Andererseits versteht der Autor unter ›zweite Welt‹ das Jenseits, also der Ort, wo sich das Leben nach dem Tod abspielt. In welcher Weise er diese beiden Welten zusammenbringt, ist nicht eindeutig, dennoch lässt sich sagen, dass die innere zweite Welt auf die äussere zweite Welt vorausdeutend Bezug nimmt; von der inneren lässt sich auf die äussere zweite Welt schliessen (analoge Struktur).

²³¹ Wie Emanuel wird auch Fixlein von einem Sterbewahn begleitet; dieser glaubt nämlich im zweiunddreissigsten Lebensjahr am Kantatesonntag zu sterben. Anders jedoch als Emanuel, der seinen Todestag herbeisehnt, fürchtet sich Fixlein vor diesem Datum und entwickelt eine panische Abwehrhaltung. Übrigens begründet auch Emanuel seinen Sterbewahn damit, dass „seine meisten männlichen Verwandten am nämlichen Tage und im nämlichen Stufenjahre gestorben“ sind. (JP I/1,694)

²³² Die Momente der Stille sind hier von besonderer Bedeutung. Sie kontrastieren den Donnerlärm, erhöhen die Spannung oder verweisen auf das Überirdische. In der *Vorschule* bezeichnet Jean Paul die Stille als erhaben, sie entspricht dem Augenblick der Erwartung, dass sich etwas Grosses, Bedrohliches oder Schreckliches ereignet: „Sogar die Stille kann erhaben werden, die eines hoch still schwebenden Raubvogels, die vor dem grossen Meeresturm, die nach dem grossen Blitz vor dem Donner.“ (JP I/5,107) Man ahnt, dass sich etwas Schreckliches ereignen wird, aber was es sein wird, ist weder mit dem Auge noch mit dem Ohr auszumachen, man bleibt in schauriger Ungewissheit. Aus den Momenten der Stille und des Schweigens kann eine ganze innere Welt erwachsen.

[...] den östlichen Horizont deckte ein zerfließender Blitz, und die Flamme lief über die Alpengebirge – die Gewitterstange auf dem Pulverturm schimmerte, seine Gewitterstürmer erklangen, die Irrwische spielten um den Turm, und mitten in der Luft rückte ein schwebender Lichtpunkt fürchterlich auf ihn zu. (JP I/1,1133f.)

Die aufgewühlte Natur orchestriert den Sterbeprozess im Hintergrund, wo das Jenseits in der Ferne erscheinen soll, und der tosende Himmel macht die materielle Welt für die zweite Welt durchlässig. Mit Dröhnen und Krachen ziehen Blitz und Donner über Emanuel hinweg. Aber Emanuel betrachtet die unbändigen Kräfte der Natur nicht aus der sicheren Distanz, wie es von Kant als notwendige Voraussetzung für die erhabene Empfindung gefordert wird.²³³ Er sucht nicht den ästhetischen Genuss im Anblick der Gewitterlandschaft, sondern will sich vom Sturm in den Tod fortreißen lassen: „alle eingehüllten Wolken-Vulkane tobten nebeneinander und warfen ihre Flammen zusammen, und die Donner gingen wie Sturmglocken zwischen ihnen.“ (JP I/1,1134) Solcherart macht die Gewitterszenerie das Erhabene als bedrohliche Landschaft sichtbar. Doch die atmosphärische Stimmung ist nicht nur schauerlich, sondern zugleich auch feierlich: „Der Donner schwieg fürchterlich. Die Natur ordnete stumm ihr Chaos im Gewitter. Kein Blitz schimmerte durch das Trauergerüste am Himmel. Bloss das Totengeläute der Gewitterstürmer sprach noch fort, und der Lichtpunkt rückte noch fort“ (JP I/1,1134). Der Natur-Raum fungiert hier gewissermassen als vertikale Schleuse, die das Jenseits in den physischen Raum einlässt und in umgekehrter Richtung den lebensmüden Emanuel auf die Ebene der Transzendenz emporhebt. Somit gibt sich die Natur als ein allumfassendes Beziehungsgeflecht zu erkennen, das Immanenz und Transzendenz miteinander verbindet und die irdischen Phänomene als überirdische in Erscheinung treten lässt; Lärm und Stille, Ordnung und Chaos alternieren dabei dramaturgisch wirksam.

Um die Auseinandersetzung mit dem Tod zu steigern wird Emanuels Sterben als endlose Prozedur inszeniert. Anstelle der zweiten Welt scheint eine verdichtete Dunkelheit ohne Erlösung auf: „Emanuel schaute hinein in die Ewigkeit, sie sah wie eine lange Nacht aus“ (JP

²³³ Für Kants Theorie des Erhabenen ist es entscheidend, dass sich der Betrachter beim Anblick der bedrohlichen Naturgewalten in Sicherheit befindet. Wäre hingegen die Gefahr tatsächlich vorhanden, könnten sich die erhabenen Gefühle nicht entfalten: „Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne.“ (KU 185) Das Schreckliche der Natur wird also nur stellvertretend erfahren. Und auch Kants Schüler Schiller spricht sich in der Abhandlung *Vom Erhabenen* (1793) gegen den ästhetischen Genuss bei realen Bedrohungen aus: „Denn da, wo wir uns wirklich in Gefahr befinden, wo wir selbst der Gegenstand einer feindlichen Naturmacht sind, da ist es um die ästhetische Beurteilung geschehen. So erhaben ein Meerstrum, vom Ufer aus betrachtet sein mag, so wenig mögen die, welche sich auf dem Schiff befinden, das von demselben zertrümmert wird, aufgelegt sein, dieses ästhetische Urteil darüber zu fällen.“ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Bd. V, S. 496.

I/1,1135). Das Jenseits schmilzt in die Stimmung der Todessehnsucht, es verwandelt sich in einen sich selbst affizierenden Gemütszustand: „Die Stille ist die Sprache der Geisterwelt, der Sternenhimmel ihr Sprachgitter²³⁴ – aber hinter dem Sternengitter erschien jetzt kein Geist, und Gott nicht.“ (JP I/1,1135) Weil der Sternenhimmel mehr verbirgt, als er zu erkennen gibt, bricht der Glaube an eine seelische Fortexistenz wieder zusammen. Das Oszillieren zwischen Hoffen und Bangen entspricht dem zweitaktigen Erhabenheitsgefühl zwischen Hemmung und Ergiessung der Gemütskräfte: Erschütterung und Erleichterung wechseln sich rhythmisch ab.²³⁵

Im Moment drohender Transzendenzlosigkeit wird Emanuels Geist mit dem maroden Körper konfrontiert. Dieser Zusammenstoss zweier inkommensurablen Grössen erschüttert den Kranken erneut: „Es kam die Minute, wo der Mensch seinen Körper ansieht und dann sein Ich und dann schaudert. – Das Ich steht allein neben seinem Schatten – ein Schaumglobus von Wesen zittert, knistert und wird niedriger, und man hört die Bläschen verschwinden und ist eins.“ (JP I/1,1135)²³⁶ Der verdrängte Körper meldet sich und hält die Seele gefangen, so dass Emanuels Wille immer wieder gegen die Wand läuft. Todeserlebnis und Zutritt in die zweite Welt bleiben ihm versagt, die angestrebte Erlösung muss erneut aufgeschoben werden. Aber jede kleinste Veränderung am nächtlichen Himmel nährt die Hoffnung auf eine baldige Rettung: „da beschien der Mond einen Regenbogen aus blassen Farbenkörnern, der in Südosten (der Pforte nach Ostindien) durch die dunklen Flutsäulen drang und sich über die Alpen bog – da sah Emanuel die vorige Himmelsleiter wieder über die Erdennacht gelehnt – da kam die Entzückung ohne Mass [...]“ (JP I/1,1135f.) Mit immer neuen Einfällen verlagert der Erzähler den Augenblick des Todes in eine ungewisse Zukunft. Er lässt einen

²³⁴ Sabine Eickenrodt: Augen-Spiel, S. 159 hat darauf hingewiesen, dass sich Jean Pauls Bild des Sprachgitters in die im *Phaidon* begründete platonische Tradition der Gittermetaphorik einordnen lässt. Vgl. dazu Platon: *Phaidon*. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 3, S. 89: „Es kennen nämlich die Lernbegierigen, dass die Philosophie, indem sie ihre Seele findet, ordentlich gebunden im Leibe und ihm anklebend und gezwungen, wie durch das Gitter durch ihn das Sein zu betrachten [...]“

²³⁵ Die Dialektik von Erniedrigung und Erhebung wird hier unter Verwendung einer künstlichen Naturkulisse hergestellt: Gewitter, Stille, Entgrenzung der Wirklichkeit zum Jenseits hin, drohendes Hereinbrechen des Chaos, all diese Effekte sind in der „erhabenen Vormitternacht“ an der Entstehung einer unheimlichen Stimmung und schauerhaften Atmosphäre mitbeteiligt. Dieser permanente Wechsel von Schauer und Erhebung beabsichtigt, möglichst intensive Gefühle hervorzurufen. Jean Paul will die Seelen seiner Leser mit den Mitteln des Erhabenen bewegen. Er fordert sie auf, auf Gräber wie auf hohe Berge zu steigen, „um hinüberzusehen in die andere Welt!“ (JP I/1,1088) Das Verlangen nach einer grossen Erschütterung kann sowohl durch den Anblick der gewaltigen Natur, als auch durch eine Geistererscheinung oder durch die Begegnung mit dem Tod erfüllt werden. Aber im Grunde sind diese äusseren Erscheinungen nur mediale Hilfsmittel, um die grossen Gefühle zu aktivieren. Deshalb ist es mehr oder weniger gleichgültig, wodurch sie nun jeweils ausgelöst werden. Vgl. Jürgen Viering: Schwärmerische Erwartung, S. 257.

²³⁶ Vgl. auch Jean Pauls Diktum in der *Vorschule*: „Das Ich ist der fremde Geist, vor dem es schauert, der Abgrund, vor dem es zu stehen glaubt.“ (JP I/5,45)

Pulverturm explodieren, der „zerschoss wie eine auseinandergesprengte Hölle.“ (JP I/1,1136) Laute Geräusche untermalen das Lichtspektakel und echoloten die Tiefenräume des menschlichen Bewusstseins. Die Spannungen entladen sich und die Wolken verschwinden, aber Emanuel wird nicht erlöst. Er fällt lediglich ohnmächtig in ein Blumengrab; anstelle der erhofften Transzendenz weiten sich die Abgründe ins Unermessliche aus.²³⁷

3.3.1 Unlimitierte Semiose

An dieser Stelle im *Hesperus*, wo alles auf Steigerung und Überbietung angelegt ist, verweist der literarische Text auch mit sprachlichen Mitteln unentwegt auf die Fülle des Undarstellbaren. Kein Zeichen ist sich mehr selbst genug, stattdessen ruft es umgehend ein höheres hervor, um der zweiten Welt näher zu kommen. Das Erhabene drückt in die Syntax, so dass sich die Sätze auseinanderdehnen.

Das Geschriebene produziert eine riesige Bilderflut; ein schwungvoller Bildeifer lässt die babylonischen Vergleichs-Türme in die Höhen wachsen. Allerdings können die sprachlichen Kulminationen das transzendente Signifikat nicht erreichen. Denn die Sprache geht vom Irdischen aus, sie kann allenfalls von Innen an dessen Grenzen führen, aber das Endliche kann sie nicht zum Verschwinden bringen.²³⁸ Trotzdem werden ständig Verweise gemacht, die ihrerseits aufs Neue defizient sind und das erlösende Moment in eine ferne Zukunft schieben.²³⁹ Es ist – um eine Formulierung Derridas zu paraphrasieren – die immerwährende Sehnsucht, dem Abwesenden Präsenz zu verschaffen, welche diesen ausufernden Zeichenprozess vorantreibt. Dergestalt wird die Entzifferung des Jenseits zu einem Spiel, bei dem die sprachlichen Referenten fortzu neue Zeichen erzeugen.²⁴⁰ Um die Darstellung des

²³⁷ Vgl. dazu Jürgen Vierung: *Schwärmerische Erwartung*, S. 189f.: „Das lange Hinauszögern von Emanuels Tod und das damit verbundene Vorbedenken und Vorproben dieses Todes hat zweifellos denselben Sinn, den jene ‚Vorbereitungen‘ und ‚Umwege‘ durch ‚Vorsäle‘ haben, durch die auch ein ‚kleiner Tag‘ und ein ‚geringfügiges Ziel‘ ‚Farben und Erhabenheiten‘ gewinnen, so dass sie ‚zuletzt mit fieberhafter Erwartung ergriffen werden‘. Auch der Tod Emanuels wird zuletzt mit ‚fieberhafter‘, d.h. ‚schwärmerischer‘ Erwartung ergriffen und auch er nur, weil die Phantasie ihm ‚Farben und Erhabenheiten‘ beigelegt hat, die ihm in Wirklichkeit gar nicht eignen. So wirkt sich die bange und sehnsüchtige Erwartung, mit der Emanuel seinem Tod entgegensieht, auf ihren Gegenstand in genau derselben Weise aus, wie dies bei der Auferstehung Gustavs, Albanos Fahrt nach Isola bella, seinem Gang in den Tartarus [...] der Fall ist.“

²³⁸ Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, S. 184.

²³⁹ Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Sprachbilder*, S. 119.

²⁴⁰ Vgl. dazu Wolfgang Riedel: *Die Macht der Metapher*, S. 77: „Jedes Sprechen über die Transzendenz bleibt, wie sein neutestamentlicher Urtext, ein parabolisches und fällt damit [...] unter das alttestamentarische Bilderverbot.“

Nicht-Darstellbaren literarisch zu bewerkstelligen, operiert Jean Paul mit Verzögerung und Wiederholungen.²⁴¹ Weil der Text nicht bei der reinen Immanenz stehen bleiben will, versucht er die Kluft zwischen der Sinnenwelt und der Geisterwelt zu überbrücken, um so das Unendliche im Endlichen sichtbar zu machen.

Den sprachlichen Höhepunkt dieser Bestrebung liefert Emanuels Traum „dass alle Seelen *eine* Wonne vernichte.“ (JP I/1,1145f.) Eingeleitet wird dieser finale Todestraum durch ein „sanftes Erdbeben“, das die Aufhebung der Einsamkeit ankündigt und sich „in einem magnetischen Meer, das den Seligen immer stärker zog“, fortsetzt. (ebd.) Emanuels Seele entsteigt einem „durchsichtigen farbicht-dunkeln Tulpenkelch“, gleitet als „Tauperle“ am Kelch herab und wird Teil einer unermesslichen „Farben-Welt“. Hier wird eine letzte grosse Anstrengung unternommen, die Anschauung des Unendlichen mit sprachlichen Mitteln zu fassen und die Lücke zwischen Immanenz und Transzendenz zu schliessen. Die mimetische Darstellung entfernt sich von der sichtbaren Gegenständlichkeit: Hell erleuchtet schwebt ein „Flockengewimmer von Äthergestalten“ (JP I/1,1146) über einer „weiten Insel, um welche ein rundes Geländer von grossen Blumen aufgeblättert spielte.“ (ebd.) Die intendierte Grenzüberschreitung in die zweite Welt korreliert mit einer semiotischen Entgrenzungsbewegung, die dazu neigt, die Sprache selbst transparent werden zu lassen. So verlagern die Wörter ihren Blickwinkel weg von den Dingen und hin zu Fluchtpunkten, die weit ausserhalb des Horizonts liegen. Diese Verschiebung ins Metaphysische gipfelt in der Auflösung der Dingwelt und ihren Konturen in einem impressionistischen Geflirre, in dem sich die einzelnen Elemente nicht mehr voneinander unterscheiden lassen: Farbenkörner, Staubregen, Glanzfluten, Strahlenguss, bunte Lichtwogen und unzählige Wasserstäubchen vermischen sich zu einem kunterbunten Bilderreigen:²⁴² „Da glimmt, duftet, tönt die ganze Au – da stocken die Sonnen, aber die Insel wirbelt sich selber um die Sonnen – die zwei gespaltnen Ich rinnen ineinander ein – die liebenden Seelen fallen aneinander wie Schneeflocken – die Flocken werden zur Wolke – die Wolke schmilzt zur dunklen Träne.“ (JP I/1,1148) In dieser masslosen Überbietung sucht die Sprache ihren höchsten Gipfelpunkt und wird konfus und unanschaulich:

²⁴¹ Zu Jean Pauls Sprach- und Zeichenkritik vgl. Monika Schmitz-Emans: Schnupftuchsknoten oder Sternbild, S. 312f.: „Das Wort als endliches Zeichen gibt das Unendliche allenfalls in Bruchstücken, in einzelnen Aspekten wieder; endlich aber ist sowohl der Wortklang, als auch der Begriff. Jener, als Phänomen Element des Quantitätenreiches, kann darum schon als der Seele inkommensurabel betrachtet werden; dieser aber scheidet als ein Werkzeug des Verstandes das Zusammenhängende und zwingt ihm eine Form auf. Alles Begriffene wird verendlicht.“

²⁴² Vgl. Eckart Goebel: Am Ufer der zweiten Welt, S. 77.

Dann liefen plötzlich die Sonnen noch schneller, dann stiegen die Töne noch höher und verloren sich wirbelnd in eine schneidende, unendliche Höhe – ach dann gingen alle Wunden der Menschen wieder auf und wärmten sanft mit dem rinnenden Blute jede Brust, die in ihrer Wehmut erstarb – ach dann kam ja alles fliehend vor uns, was wir hier geliebet haben, alles, was wir hier verloren haben, jede teure Stunde, jedes beweinte Gefild', jeder geliebte Mensch, jede Träne und jeder Wunsch. (JP I/1,1147)²⁴³

Nicht bloss *eine* Sonne, sondern ein ganzes Arsenal von Sonnen dreht sich in rauschhafter Dynamik immer schneller um die eigene Achse. Auch die Töne steigen nochmals höher; alles strebt hinauf in Richtung transzendentes Signifikat, wo das Absolute aufscheinen soll. Doch die gestapelten Worte verlieren ihren Bezug zum Kontext, sie entmaterialisieren sich und heben sich in nicht mehr zu übertreffenden Superlativen auf. Das ganze Weltall, die Wunden der Menschheit und unendlich viele Tränen werden in kurzen syntaktischen Satzfragmenten willkürlich aneinandergereiht, ohne dass sich auf der semantischen Ebene ein sinnvoller Bezug herstellen liesse. In diesem uferlosen Bildergetümmel zerfällt der Text unweigerlich in zusammenhangslose Partikel, die nur noch für sich selbst stehen und nichts Konkretes mehr bedeuten.²⁴⁴ Die Sprache verliert ihre darstellende Funktion – Signifikant und Signifikat brechen auseinander. Die Signifikanten scheinen zu verschwinden, um dem Signifikat die Möglichkeit zu geben, sich selbst als absolutes Zeichen zu zeigen, das auf nichts anderes mehr verweist als auf seine eigene Präsenz. Doch anstelle einer sich entfaltenden Jenseitsbildlichkeit tritt der gegenteilige Effekt ein; die disparaten Bilder überblenden sich gegenseitig und werden unverständlich, so dass am Ende nur Worthülsen übrig bleiben.²⁴⁵ Die Bildstruktur des Traumes implodiert und der (ratlose) Leser wird ins Reich der hohen

²⁴³ Das Aufbrechen der Wunden liesse sich anthropologisch-epistemisch deuten. Der in sich organisch abgeschlossene (selbstreferentielle) Mensch der modernen Episteme des 18. Jahrhunderts tritt in die mittelalterliche Episteme der *magia naturalis* zurück: mein Blut wird deines, die Wunde wird negiert – sie wärmt, verbindet und heilt.

²⁴⁴ Das schnelle Ineinandergleiten der Bilder soll die Urbildsphäre in ungegenständlicher Fülle aufscheinen lassen, führt jedoch unweigerlich zu einer Überladung der Vorstellungskraft des Lesers. Die überlastete Einbildungskraft muss dabei notwendig kollabieren, denn die Synthese dieser jeweils mit pathetischer Bedeutung aufgeladenen Sprachkorpuskeln inkommensurabler Sinnbereiche überfordert letztlich jedes Vorstellungsvermögen.

²⁴⁵ Jean Pauls Logozentrismus impliziert hier ein ästhetisches Defizit. Die Sprache produziert nur noch ein weisses Flimmern, eine textuelle Bildstörung, die als Triumph der Unanschaulichkeit übrig bleibt. Bereits Elisabeth Endres: Jean Paul. Die Struktur seiner Einbildungskraft, S. 9 hat auf die Unanschaulichkeit der Sprache bei intensiven Naturgefühlen hingewiesen: „Bei Jean Paul rauscht alles dahin [...]. Die Begriffe von bunten Ufern berühren eine Seite im menschlichen Empfinden, bei deren Aufklingen der Leser schon weiter gerissen ist, so dass in ihm kein Bild entsteht, sondern nur der Farbton einer Erinnerung bleibt.“ Damit negiert Endres indirekt auch das von Jean Paul unterstellte Vermögen der Einbildungskraft, das Unendliche anschaulich werden zu lassen.

Mystik geführt, wo die leeren Sprachbilder eine Entschlüsselung verunmöglichen.²⁴⁶ Schliesslich mutiert die semiotische Kraftanstrengung dieser Passage zum Sinnbild einer unablässig sich selbst fortschreibenden Zeichenwelt ohne Transzendenz:

Die Semiose, die über sich hinauswollte zum elysischen Einssein von Zeichen und Sache selbst, kann nicht erlöst werden. Aber gerade darin spielt sich – hinterrücks sozusagen – ein seinerseits höchst signifikantes Drama ab: Das Scheiternmüssen jener semiotischen Intension, welches die Gefahr der freigesetzten, aber deshalb auch ungeschützten Einbildungskraft erkennen lässt. Sie heisst Willkür, Anschauungsentzug, Unfasslichkeit.²⁴⁷

Die Erfüllung metaphysischer Sehnsucht muss ebenso scheitern, wie die Transzendierung der Sprache im Medium der Sprache. Oder wie Max Kommerell einst schrieb: „der Himmel Jean Pauls beginnt, wo das Wort aufhört.“²⁴⁸

3.3.2 Läuterungsprozess

Neben dem Diskurs über die Verbindung zwischen erster und zweiter Welt wird in der endlosen Todesszene auch das Verhältnis zwischen Seele und Körper reflektiert. Als Emanuel nach seinem Scheintod abermals aus dem Koma erwacht, wähnt er sich im Jenseits: „in seinem Gehirn brannte der elysische Wahnsinn, er sei gestorben und erwache in der zweiten Welt.“ (JP I/1,1138) Im Fiebertraum treibt Emanuels überhitztes Gehirn elektrische Bilder vor sein inneres Auge.²⁴⁹ Die Landschaft verwandelt sich so zum Garten „Eden“, „zur Insel der

²⁴⁶ Vgl. dazu Karl Philipp Moritz: *Erfahrungsseelenkunde*, S. 897 (*Über Mystik*): „[...] da insbesondere die höhere Mystik gar keine Reize für die Einbildungskraft hat, sondern vielmehr alle Bilder selbst erst aus der Seele vertilgt wissen will, ehe das eigentliche Licht darin erscheinen kann, welches denn auch wieder mehr eine *verzehrende* als wohlthätige Flamme ist. [...] Es ist gleichsam eine Metaphisik ohne Physik – ein Etwas, das über einem Abgrund schwebt und gaukelt, aber doch immer ein Etwas bleibt, woran zu zarte Gemüter sich gern festhalten mögen, weil sie durch das gröbere Irdische sich durchzuarbeiten scheuen, weil sie von der Menschenmasse gedrückt werden, und nun auf einmal ganz isoliert, in einer schönen Einsamkeit sich wiederfinden.“

²⁴⁷ Helmut Pfotenhauer: *Sprachbilder*, S. 121. Vgl. auch Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, S. 204: „Im Augenblick der höchsten und nicht mehr zu überbietenden Exaltation wird die hochfahrende Phantasie sich ihres Als-ob-Charakters bewusst; das Illusionsvermögen findet seine Grenze, der Bildraum, den es sich eingerichtet hat, zerfällt. Das sprachliche Fenster, durch das der imaginäre Ausbruch stattfand, schliesst sich wieder. Die Grenze der Begeisterung ist zugleich der Bildrand der Phantasieexkurse.“

²⁴⁸ Max Kommerell: *Jean Paul*, S. 387. Vgl. auch Barbara Hunfeld: *Der Blick ins All*, S. 209: „Die Urbildsphäre ist das in der Implosion des Zeichenkosmos aus der Abbildwelt herauskatapultierte Andere, ein Jenseits der Sprache, das, obwohl es die Sprache aufheben würde, wenn diese es je erreichte, unermüdlich sprachlich aufgesucht werden muss; auch dies eine unabschliessbare Bewegung.“

²⁴⁹ Vgl. dazu Jean Pauls wahrnehmungstheoretische Beiträge im *Museum* (1813): „Da bekanntlich alle diese Gestalten nicht von aussen durch die Sehnerven kommen [...] und da *hinter* der Netzhaut kein Licht steht und wirkt: so kann bloss das Gehirn, als Organon aller Organe (...) diese Empfindbilder gestalten, und zwar mit einer solchen Gewalt, dass dasselbe mit seinen von innen kommenden Gesichtern die Netzhaut der

Seligen“ (JP I/1,1052), zur „magischen Vorstadt der überirdischen Stadt Gottes“ (JP I/1,1088) oder zum „Elysium“ (JP I/1,983). Das Verlangen seiner überschwänglichen Einbildungskraft, das Unendliche in einem Bild zusammenzufassen, führt in die Aporie des Wirklichkeitsverlusts.²⁵⁰

Weil Emanuel an kosmische Seelenwanderung (*voyage pittoresque*) glaubt, ist er überzeugt, die grosse Tour durch die Sterne angetreten und endlich auf einem entfernten Planeten angekommen zu sein.²⁵¹ Die Unterscheidung zwischen Immanenz und Transzendenz wird in die vorgestellte Realität hineinkopiert, so dass sich die Wahrnehmung der Umgebung verändert. Das Produkt dieser Überlagerung ist ein romantisch eingefärbtes Zwischenreich:

Der Mond überwebte mit Silberfäden wie mit fliegendem Sommergespinste das Nacht-Grün – von Blatt zu Blatt, von Bäumen zu Bäumen reichte die Funkendecke des überstrahlten Regens – über allen Wassern wankten flimmernde Nebelbänke – ein leises Wehen warf tropfende Edelsteine von den Zweigen in die Silberflüsse – die Bäume und die Berge stiegen wie Riesen in die Nacht – der ewige Himmel stand über den fallenden Funken, über den eilenden Düften, über den spielenden Blättern, er allein unveränderlich, mit festen Sonnen, mit dem ewigen Welten-Bogen, gross, kühl, licht und blau. (JP I/1,1138f.)

In dieser verdichteten Landschaft ist alles mit allem verbunden. Alles beruht auf analogen Zeichen, die sich selbst reproduzieren und eine dynamische Schönheit suggerieren, über der sich der Himmel der Ewigkeit aufspannt. Doch die Zeichen haben ihre alte Eintracht mit dem Bezeichneten verloren, sie bezeichnen nur noch sich selbst; die Schöpfung der zweiten Welt ist eine in sich verschlossene Wahnwelt.

Sehnerven gegen die von aussen kommenden entkräftet und sperrt; denn der Wahnmensch, den wir vor uns sehen, muss doch, um zu erscheinen, den Raum einnehmen und überdecken, aus welchem sonst wahre Strahlen und Gestalten zu uns kommen würden. [...] Das Auge wird nicht übertäubt, geblendet, blind gemacht, sondern es sieht wirklich, aber das Innen statt das Aussen, und jenes Innen mitten im Aussen, ja letztes selber mit, aber als Einfassung und Umgebung, nur eben ausgenommen die einzelne daraus vernichtete und ausgelöschte Stelle.“ (JP II/2,1024f.)

²⁵⁰ Solche Erscheinungen sind typisch für die Schwärmerei, denn Schwärmerei ist ein rein innerweltliches Erleben. Sie übertüncht die äussere Realität für die kurze Dauer eines euphorischen Schubs mit ihren inneren Vorstellungen und nimmt die Dinge als Kulisse ihrer poetischen Selbststeigerung. Schwärmerei äussert sich „als Schöpfung von Bildlichkeit. Die nach höherem Genuss sehnsüchtige Seele sucht für ein Gefühl immer neue Bilder und erregt sich so, erglüht immer mehr in sich selbst. Die Bildsetzung ist damit nicht nur primärer Gefühlsausdruck, sondern Gefühlserregung; nicht nur Umschreibung eines gesteigerten Gefühls, sondern Steigerung der vorhandenen Gefühle durch Phantasie.“ Heinz Hillmann: *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, S. 66.

²⁵¹ Im *Kampaner Tal* werden diese Möglichkeiten des Fortlebens nach dem physischen Tod auf anderen Planeten diskutiert und durchexerziert. Dabei spricht sich der Ich-Erzähler (Jean Paul) gegen diese Option einer inter-planetaren Reise aus. Er lehnt die Möglichkeit eines zweiten Lebens als Planetenwanderung ab und postuliert stattdessen eine innere Unendlichkeit.

Als Emanuel gegen die Erwartung seinen Freunden wieder begegnet, bildet er sich ein, in einer Zone des Übergangs zu sein: „Ich bin wohl noch im Totentraum, denn die Gegend hier sieht wie die Gegenden in meinen Lebensträumen aus – oder ist dieses nur der Vorhof des Himmels, weil ich meine Eltern nicht finde.“ (JP I/1,1140) Das Bild des orientierungslos auf der Erde herum kriechenden und nach seinen verstorbenen Angehörigen suchenden Emanuel kontrastiert den ernstesten Moment des Todes mit Elementen des Lächerlichen. Mehr und mehr verwandelt sich die Szene in eine Parodie religiöser Frömmigkeit.²⁵² Der Schwärmer schaut hinauf zu den Sternen, bemerkt dass diese noch immer an ihrem alten Platz stehen und wird erneut mit dem Nichts konfrontiert: „Er lehnte sich an den perlenden Blumenhügel, gekehrt mit dem Rücken gegen die geliebten Schatten, und mit den Augen gegen das anglimmende Morgenrot, und suchte und träumte [...]“ (ebd.) Vom Wahnsinn berauscht, schläft er ein und träumt von einem höheren Elysium, in dem er mit der schöpferischen Natur eins wird:

Der erste Morgen des Sommers häufte um ihn den Brautschmuck der Erde – er durchzog die Gefilde mit Perlenbänken von Tau und warf über die wühlenden Bäche das Zitter- und Glanzgold des herabgeschwommenen Morgenrots und legte den Büschen das Armgeschmeide von brennenden Tropfen an. – Aber erst als er alle Blumen auseinandergespalten – alle freudigzitternerden Vögel in den Glanzhimmel gestreuet – in alle Gipfel Singstimmen gehüllt – als er den verwelkten Mond unter die Erde versenkt und die Sonne wie einen Götterthron über aufgeblühte Wolkenkränze aufgerichtet und über alle Gärten und um alle Wälder ineinandergewundene Regenbogen von Tau gehangen hatte [...] da weckte ihn der langsam fließende Morgenwind und führte ihn in die tausendstimmigen Jubelchöre der Schöpfung hinein und liess ihn erblindend ins brausende flammende Elysium taumeln. (JP I/1,1141)

Im Schlaf saugt Emanuel die poetische Landschaft der zweiten Welt in sich auf, wobei seine Einbildungskraft gänzlich von der Vorstellung des Elysiums vereinnahmt wird.²⁵³ In dieser Traumwelt lodert das ganze Paradies, Blumen beugen sich zu ihm herunter, Bäume zittern

²⁵² Vgl. dazu Kants Kritik an Enthusiasmus und Schwärmertum: „Wenn der Enthusiasmus mit dem Wahnsinn, so ist die Schwärmerei mit dem Wahnwitz zu vergleichen, wovon der letztere sich unter allen am wenigsten mit dem Erhabenen verträgt, weil er grüblerisch lächerlich ist. Im Enthusiasmus, als Affekt, ist die Einbildungskraft zügellos; in der Schwärmerei, als eingewurzelter brütender Leidenschaft, regellos. Der erstere ist vorübergehender Zufall, der den gesunden Verstand bisweilen wohl betrifft; der zweite eine Krankheit, die ihn zerrüttet.“ (KU 202)

²⁵³ Vgl. dazu Jürgen Viering: Schwärmerische Erwartung, S. 194: „Es ist eben diese Phantasievorstellung, die schliesslich auf dem Gipfel der schwärmerischen Erwartung das Zeugnis der Sinne und jede an der Wirklichkeit orientierte Überlegung übertäubt. Die innere Vorstellung ist auf einmal für die Einbildung zu einer äusseren Wirklichkeit geworden.“

und brausen durch seine grosse Brust hindurch, die sich ins Unendliche weitet. Das Ich löst sich auf und fusioniert mit dem All zu einer Totalität des Seins. Doch im allerhöchsten Seelentaumel wird Emanuel in grausamer Weise auf seine beschädigte Körperlichkeit zurückgeworfen. Die Begegnung mit dem „tolle[n] Totengebein“ verkehrt die erhabene Todesszenerie ins Groteske und verleiht ihr wahnwitzige Züge:

Heulend vor Schmerz, grinsend vor freudiger Wut, sprang das tolle Totengebein in die selige Ebene hinter dem Hügel hervor und trug in seiner Rechten eine abgehauene blutige Hand und schüttelte aus dem linken Stumpfe, dem sein Wahnsinn sie abgehacket hatte, rieselnde Blutbögen und drückte mit dem rechten Arme ein Grabscheit an sich, um die Hand zu begraben [...]. (JP I/1,1142)

Während der Mystiker Emanuel den Tod idealisiert und das Sterben als eine Erlösung von den irdischen Missständen propagiert, verkörpert das Totengebein die hässliche Seite des Todes als Verwesungs- und Zersetzungsprozess. Und während Emanuel davon träumt, mit dem Kosmos zu einer geistigen Einheit zu verschmelzen (Synthese), präsentiert sich der Leib des Totengebeins als eine sich verstreuernde Fleisch-Blut-Maschine (Analyse).

3.3.3 Aufschub, Auferstehung und Wiederholung

Emanuels intendierte Grenzüberschreitungen sind an ritualisierte Wiederholungen gebunden, über denen sich allmählich eine Ordnung etabliert, welche die Furcht vor der Vernichtung bannt. Anstatt zu sterben, kehrt Emanuel immer wieder ins Leben zurück, so dass der Tod seine Endgültigkeit verliert. Nach der Begegnung mit dem Totengebein erleidet Emanuel einen Blutsturz, aber er erwacht erneut aus der Bewusstlosigkeit, denn der „eine Wahnsinnige [Totengebein] war der Arzneygott des andern [Emanuel] gewesen; sein Traum vom Elysium war ausgeträumt [...] er war wieder vernünftig“ (JP I/1,1142) und muss sich jetzt eingestehen:

dass er die edlern Teile seines innern Menschen auf Kosten der niedern vollblütig gemacht – dass seine Todes-Hoffnungen zu gross gewesen, wie seine dichterischen Flügelfedern – dass er die Erde nicht aus der Erde, sondern zu sehr aus dem Jupiter betrachtet, auf dessen Sternwarte sie zu einem Feuerfunken einkriechen musste, und dass er also die Erde verloren, ohne jedoch den Jupiter zu bekommen. (JP I/1,1143)

Die Missachtung des anthropologischen Wissens, nämlich dass der Mensch ein leib-seelisches Doppelwesen ist, und die permanente Bezugnahme auf überirdische Sphären haben Emanuels Leben fehlgeleitet.²⁵⁴ Mit dem Glauben, dass es im Universum etwas besseres geben müsse als „die kleine dunkle Erde“ (JP I/1,679), ist ihm die Welt abhanden gekommen, ohne dass er im Gegenzug etwas Höheres (den Jupiter) erhalten hätte.²⁵⁵

Emanuel lebte in einer Phantasiewelt, in welcher er die Naturobjekte in religiöser Übersteigerung immer auf sich selbst und sein künftiges Seelenheil bezog, während seine berauschte Seele kontinuierlich fixe Ideen (Hirngespinnste) produzierte, die sich alsbald in metaphysische Behauptungen verwandelten und den Geist schwächten.²⁵⁶ „Himmlische Einflüsse in sich wahrnehmen zu wollen, ist eine Art Wahnsinn“, schreibt Kant in seiner religionsphilosophischen Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1794). Diese Kritik trifft auch auf Emanuel zu, dessen Einbildungskraft fortzu Trugbilder erzeugte, die ihm real erschienen, aber tatsächlich nur Ausdruck seiner seelischen Wünsche, Begierden und Hoffnungen waren. Sein Wahn ist daher Ausdruck eines Zustandes gewaltsamer Verwirrung der im Gehirn aufbewahrten Bilder.²⁵⁷ Weil Emanuel der Bezug zur wirklichen Aussenwelt abhanden gekommen ist, konnten die Wahnbilder ihren schädlichen

²⁵⁴ Vgl. dazu Meister Leonhard: Über Schwermerei. Eine Vorlesung. Bern 1775, S. 144: „Sorgfältig müssen wir alles vermeiden, wodurch das Blut erhitzt, das Gehirn verwirrt und Schwermuth oder Melancholey erweckt werden. Allzustarke Anstrengung des Geistes, einsames Mönchsleben, anhaltendes Fasten, langes Wachen, Erschöpfung der Lebensgeister, hartnäckige Abgezogenheit der Sinnen – seht da die Ursachen, welche nicht selten die sichtbare Welt um uns her vernichten und uns in den Wirbel von Gesichtern und Einbildungen hineinwerfen!“

²⁵⁵ Emanuels eschatologische Ausrichtung auf die zweite Welt hat eine leidvolle Lebensverfehlung zur Konsequenz, deshalb ist diese Figur kein Exempel für ein gelungenes Leben, sondern eine Warnung vor metaphysischer Übersteigerung.

²⁵⁶ „Schwärmerey“, schreibt Carl Grosse: Über das Erhabene, S. 18, „ist eine höhere Stufe der Begeisterung, und wir werden immer bemerken, dass die unbegreiflichsten Gegenstände auch am meisten die Schwärmerey, wie die Begeisterung erzeugen. Unbegreiflichkeit setzt die Seele in die äusserste Bewegung. Sie fordert durch die Entfernung des Objekts die Phantasie zu einem Schwunge auf, der über die Atmosphäre der Vernunft hinausgeht, über die Kraft des Schwerpunktes, der sie sonst aus ihren luftigen Gegenden zurückzieht, und die Einbildungskraft versteigt sich dann so leicht, ohne Möglichkeit der Rückkehr.“ Vgl. dazu auch Monika Ehlers: Grenzwahrnehmungen, S. 18: „Wo die Kategorien der Seele, der Verstandes oder des Geistes als synthetisierende Instanzen keine Identität mehr herstellen können, werden ritualisierte Praktiken zum instabilen Garanten einheitlicher Wahrnehmungen und zugleich zu einem Ort potentieller Widerständigkeit, die nicht selten unter dem Zeichen des Krankhaften erscheinen.“

²⁵⁷ Zum Begriff des Wahnsinns um 1800 vgl. Peter von Matt: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, S. 185: „Vom Sturm und Drang bis zur Romantik ist der Wahnsinnige nicht der arme Beschädigte, dem es zur Vernunft nicht langt, nicht der Zurückgebliebene, dem es nicht gelingt, die Ebene der allgemeinen Übereinkunft der Vernünftigen zu erreichen. Vielmehr ist für die ganze Epoche [...] der Wahnsinn ein Ereignis, das dort entspringt, wo ein empfindungsmächtiges Subjekt die Normen und Gesetze seiner Welt als falsch erfährt, sie fühlend als falsch erlebt, aber denkend nicht zu widerlegen und zu beseitigen vermag. Wo einer nicht weg kann von dem Ort, an dem er doch nicht bleiben kann, bricht er aus in den Wahnsinn und ist fortan gleichzeitig da und nicht da, ist bei allen anderen und weit von ihnen entfernt. Dieser Verrückte denkt und erlebt nicht das Falsche, Verkehrte und Absurde, sondern das andere, das ausserhalb der Abmachungen der Vernünftigen über die Wirklichkeit und das Gute liegt.“

Einfluss ausweiten, bis die krankhafte Phantasie seine Handlungen gänzlich steuerte und nur noch in sich selbst rotierte.²⁵⁸

Emanuel's spätes Geständnis, am eigentlichen Leben gescheitert zu sein, muss im Zusammenhang mit der Kritik der Aufklärung am religiösen Schwärmertum und der damit einhergehenden metaphysischen Lebenseinstellung betrachtet werden. Exemplarisch lässt sich dieses psychologisch-säkulare Reformprojekt anhand von Karl Philipp Moritz' *Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793) nachzeichnen:

Das Studium des Menschen muss sein ganzes Leben hindurch, und in allen Verhältnissen seines eignen Lebens seine Hauptbeschäftigung sein. Vor jedem Hang, sich in eine idealische Welt hinüber zu träumen, muss er sich äusserst hüten; er muss in keine idealische, sondern in seine eigne wirkliche Welt immer tiefer einzudringen suchen.²⁵⁹

Solchen Forderungen immanenter Lebenspraxis ist Emanuel nicht nachgekommen; in der mangelhaften Wertschätzung des Irdischen gründet denn auch sein Hauptversäumnis. Er hegte übertriebene Jenseitshoffnungen und überschritt die Grenzen der Wahrnehmung, die (gemäss Kant) weder den Sinnen noch der Erkenntnis zugänglich sind. Das Schwärmen vom Himmel erzeugte eine Blindheit gegenüber den hiesigen Verhältnissen und schwächte seinen Geist.²⁶⁰

²⁵⁸ Vgl. dazu Ludwig Anton Muratori: Über die Einbildungskraft des Menschen. Hg. v. Georg Hermann Richerz. 2 Tle., Leipzig 1785, Tl.1, S. 167: „Aber die Visionairs der Einbildungskraft stellen sich die Dinge ganz anders vor, als sie sind, und imaginieren sich Dinge, die nicht sind. Fast niemals gehen sie die Mittelstrasse. Nichts scheint ihnen so, wie es ist. Sie bewundern alles, entrüsten sich über alles. Wenn ihre natürliche Constitution sie zur Fruchtbarkeit disponiert, so erschrecken sie über alles und erzittern vor einem fallenden Laub.“ Vgl. auch C. F. Pockels Bericht *Über die Neigung des Menschen zum Wunderbaren*. In: Karl Philipp Moritz: *Magazin der Erfahrungsseelenkunde*. Bd. 3, S. 263f.: „Unsere Phantasie kann mit uns machen, was sie will, wenn der ihr so nötige Führer, die gesunde Vernunft, erst von seinem Posten vertrieben worden ist. Ihre Gefühle können leicht eine solche Gewalt über uns bekommen, dass sich die Empfindungen der Sinne verdunkeln, und uns Dinge als gegenwärtig darstellen, die nie existiert haben. Was sieht nicht alles der im hitzigen Fieber Liegende, und der Wahnwitzige in seiner Phantasie! Der Schwärmer liegt gewissermassen auch an einem dieser Übel krank, ohne dass er es weiss und glaubt. Die so lebhaftige Art zu denken und zu empfinden, die allen Schwärmern eigen ist; das immerwährende Bemühen, die Seele mit Bildern der Geisterwelt zu unterhalten, und geflissentlich von der äusseren Welt zurück, und in sich selbst zu kehren; das ängstliche Auflauern auf den Kampf unserer sinnlichen Natur mit göttlichen und eingebildeten in uns wohnenden Kräften; die seltsame Anstrengung unserer Natur, unsere Sinnlichkeit durch fromme Bilder der Phantasie zu verscheuchen – alles dies muss kurz oder lang in der Seele des Schwärmers Gefühle erzeugen, die er in dem noch gesunden Zustande seiner Seele nie gehabt hat; die er nun aber, da sie ihm unmittelbar in den Augenblicken, wenn er sich mit der Gottheit beschäftigt, aus dieser Beschäftigung zu entstehen scheinen, wegen ihrer besondern Lebhaftigkeit für Eingebungen der Gottheit hält, so leicht sie sich auch aus der Natur der menschlichen Seele und des Körpers – freilich als Krankheiten und Auswüchse unserer Phantasie, mögen erklären lassen.“

²⁵⁹ Karl Philipp Moritz: *Werke*. Bd. 1, S. 801.

²⁶⁰ Vgl. dazu Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, S. 186: „Wo jemand gewahr wird, dass das, was ihm das heftigste Reale ist, ausserhalb aller Grenzen von Brauch und Ordnung und Vernunft liegt

Am Ende des 18. Jahrhunderts gilt die teleologische Jenseitsorientierung als überholt, denn mit der Epistemologie der Aufklärung hat sich die Semantik der Schwärmerei grundlegend verändert:²⁶¹ Wer jetzt die Produkte seiner Phantasie als Manifestationen des Himmels betrachtet, gilt nicht mehr als Visionär, sondern als Verrückter.²⁶² Nachdem Emanuel am Ende dieses langen Läuterungswegs angekommen ist, stirbt er vor Erschöpfung. Unsterblichkeit, könnte man aus seiner epistemischen Verwirrung schliessen, muss durch sittliche Anstrengung verdient werden.

3.4 Moralische Implikationen des Erhabenen

Der Widerstand gegen die Sinnentleerung einer transzendenten Wirklichkeit entfaltete sich im 18. Jahrhundert unter der Ägide der Vernunft und deren moralischen Prinzipien:²⁶³ „Wie erhebt es den Geist, dass er ist und dass er die ungeheure Welt denkt und sich!“ (JP I/3,645) Diese Erhebung des Geistes lässt sich „als ein Sich-Erheben des kopernikanisch gekränkten Subjekts in den seit Descartes sich formulierenden philosophischen Idealismus verstehen.“²⁶⁴ Das Subjekt entdeckt in sich einen intelligiblen Kern, aus dem eine neue Form der Zentrierung und Stabilisierung resultiert: „So viel ist des Unermesslichen, und doch nicht zuviel für den darüber hinaus und alles in sich hinein messenden Menschengest.“ (JP I/6,1140)²⁶⁵ Weil im Geist und in Geistern alles unendlich ist, und die Endlichkeit nur an

und dass er doch an diesen Grenzen nicht zu rütteln vermag, wo er gleichzeitig hier bleibt und dort lebt, wird seine Verfassung manifest als Wahnsinn.“

²⁶¹ Das Auftreten der Psychologie als empirische Wissenschaft von der Seele am Ende des 18. Jahrhunderts markiert das Ende einer lediglich auf die religiöse Unsterblichkeit ausgerichteten Seelenoptik zugunsten einer diesseitigen Gewichtung lebenspraktischer Themen und Fragen. Durch die Kritik der Aufklärung am Offenbarungsglauben, und die strikte Begrenzung der menschlichen Erkenntnis auf die irdischen Phänomene, haben die Wissenschaften den Sieg über die metaphysischen Wahrheiten errungen. Unter diesen Diskursbedingungen lassen sich realiter keine verbindlichen Aussagen über Gott, das Jenseits und die unsterbliche Seele machen. Wer trotzdem unbeirrt über transzendente Wahrheiten spricht, macht sich zum Narren. Denn im Siegeszug der Aufklärung sind diese Wiedergeborenen und selbsternannten Zeugen der Wahrheit suspekt geworden. Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung*, S. 75.

²⁶² Vgl. dazu Christian Begemann: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung*, S. 266: „Der gesamte traditionelle ›Aberglaube‹ wird pathologisiert; aus einem kulturellen Weltdeutungsmuster hat die Aufklärung eine Geisteskrankheit gemacht. Die Pathologie wird zum Instrument der instrumentellen Absicherung des neuen Realitätsbegriffs.“

²⁶³ Der Verfasser ist sich bewusst, dass diese These Emanuels Irrationalismus, wie er oben beschrieben wurde, widerspricht. Er kann diesen Widerspruch hier allerdings nicht auflösen.

²⁶⁴ Ralf Simon: *Bildpolitiken der Erhabenheit*, S. 94. Vgl. dazu auch das Unterkapitel *Triumph des Geistes über die Materie* in dieser Arbeit.

²⁶⁵ Jean Paul war sich stets im Klaren, dass der innere Aufschwung des Subjekts aus einer äusseren Bedrohung entspringt. Deutlich zeigt sich diese Reaktion auf die externen Bedingungen in der Romantik, welche die Aussenwelt in die Innenwelt einstürzen lässt (vgl. JP I/5,93).

Körpern haftet, dominiert das Geistige über das Materielle, denn in „unserm Ich“ fängt eigentlich das an, „was sich von der Welt-Maschine unterscheidet und was sich um und über diese mächtig herumzieht [...]. Jedes Körper- oder Welten-Reich wird endlich enge und nichts, sobald ein Geisterreich gesetzt ist als dessen Träger und Meer.“ (JP I/5,97)²⁶⁶ Auf diesem Konstruktionsgrund fusst die Re-Zentrierung des Menschen, die schliesslich zu einem seelischen Aufschwung führt (Kant): „und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelestärke über ihr gewöhnliches Mittelmass erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“ (KU 186) Auf die Flucht aus der Empirie und dem Sprung in die Intelligibilität folgt die beruhigende Gewissheit, „alles, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Grosses enthält, in Vergleichung mit Ideen der Vernunft für klein zu schätzen“ (KU 181).

Der subjektinterne Mechanismus des Erhabenen festigt die Basis des ins Wanken geratenen modernen Subjekts.²⁶⁷ Kant zufolge erhebt sich der Mensch mit Hilfe des moralischen Gesetzes über die Bedingtheiten der physischen Natur, indem er sich selbst die Regeln des Zusammenlebens diktiert. Damit eröffnet er sich einen Weg aus der natürlichen Abhängigkeit von äusseren Ursachen (sinnliche Zwänge) in die Freiheit des Denkens (Reich der Ideen). Denn durch das moralische Sittengesetz weiss sich der Mensch einer intelligiblen Welt zugehörig, in der er den Endzweck einer vollkommen vernünftig angeordneten Welt darstellt. Das Konzept des Erhabenen dient Kant letztlich dazu, die moralische Autonomie des Menschen ästhetisch ins Licht zu setzen.

Die Denkstrukturen der hohen Menschen unterscheiden sich insofern von Kants transzendentaler Position, als die Rettung in den Zustand der moralischen Aufhebung unserer Weltverfallenheit im Falle der jeanpaulschen Figuren nicht ohne die Vorstellung eines allmächtigen Gottes gelingt.²⁶⁸ Der Glaube an Gott fungiert im metaphysischen

²⁶⁶ Einfacher formuliert Blaise Pascal: Gedanken, S. 81 diesen Zusammenhang zwischen dem Weltall und dem Ich: „Nicht im Raum muss ich meine Würde suchen, sondern in der Ordnung meines Denkens. Ich werde keinen Vorteil davon haben, wenn ich Grund und Boden besitze. Durch den Raum erfasst und verschlingt das Universum mich wie einen Punkt: Durch das Denken erfasse ich es.“

²⁶⁷ Vgl. dazu Karl Richter: Literatur und Naturwissenschaft, S. 146: „In der Steigerung der seelischen Kräfte und des moralischen Bewusstseins wird das Erhabene zum Kriterium menschlicher Selbstbestimmung und – behauptung gegenüber einer neuen Wirklichkeitserfahrung, von der ein Zwang zur Umdeutung des eigenen Standorts ausgegangen war.“

²⁶⁸ Während sich Kant in der *Kritik der praktischen Vernunft* lediglich auf das „moralische Gesetz“ beruft, das in der menschlichen Vernunft angelegt ist und sich nur durch sich selbst bestimmen lässt, was letztlich auf eine radikale Selbstbestimmung des Menschen hinaus läuft, will Jean Paul für die Konstruktion seiner hohen

Bezugssystem der hohen Menschen als affirmativer Fixpunkt, der diese Charaktere von innen heraus stabilisiert und die Verbindung zwischen Ich und Welt garantiert. Um sich gegen die zerstörerische Kraft nihilistischer Gedanken zu behaupten, retten sich diese Figuren in den (illusorischen) Raum einer göttlichen Präsenz, wo der Schrecken vor dem Nichts zugunsten einer prästabilierten Harmonie immer wieder verschwindet:

Ist eine Harmonie zwischen Leib und Seele, Erden und Geistern zugelassen: dann muss, ungeachtet oder mittels der körperlichen Gesetze, der geistige Gesetzgeber ebenso am Weltall sich offenbaren, als der Leib die Seele und sich zugleich ausspricht. [...] Eigentlich ist jede Begebenheit eine Weissagung und eine Geister-Erscheinung, aber nicht für uns allein, sondern für das All; und wir können sie dann nicht deuten. (JP I/5,97f.)

Emanuel's Schreckvisionen der verbrannten Sonnen und zerstörten Welten enden deshalb nicht in hoffnungsloser Verzweiflung, sondern in enthusiastischer Gläubigkeit. Statt sich auf das artikulierte Ich zu verlassen, welches an den vergänglichen Körper gebunden bleibt, muss er sich fortzu auf Gott berufen. Zugleich deuten verschiedene Stellen im *Hesperus* immer wieder darauf hin, dass lediglich Tugendhaftigkeit und moralische Integrität den Zugang zum Reich der Ewigkeit öffnen:

Es gibt – oder kommt – in jedem mehr solarischen als planetarischen Menschen eine hohe Stunde, wo sich sein Herz unter gewaltsamen Bewegungen und schmerzlichen Losreissungen endlich durch eine *Erhebung* plötzlich umwendet gegen die Tugend, in jenem unbegreiflichen Übergang, wie der ist, wenn sich der Mensch von einem Glaubenssystem auf einmal zum andern, oder vom höchsten Punkte seines Grolls schnell zu einer zerschmelzenden Vergebung aller Fehler hinüberhebt – jene hohe Stunde, die Geburtsstunde des tugendhaften Lebens, ist auch die süsseste desselben, weil dem Menschen ist, als wäre ihm der drückende Körper abgenommen, weil er die Wonne genießet, *keine Widersprüche* in sich zu fühlen, weil alle seine Ketten fallen, *weil er nichts mehr fürchtet* im schauerlich-erhabnen All. (JP I/1,969)

Diesem Zitat zufolge ist es nur dem tugendhaften Menschen gegönnt, sich über das Irdische zu erheben.²⁶⁹ Sein inneres Universum alleine, in dem Sittlichkeit und Freiheit als

Menschen nicht auf den Schöpfergott als seelischen Stabilitätsgaranten verzichten. Im letzteren Fall braucht es für ethisches Handeln stets eine jenseitsorientierte Begründung.

²⁶⁹ Diese Meinung wird auch vom Kaplan im *Kampaner Tal* vertreten, der sich als Kantianer zu erkennen gibt: „Es ist überhaupt keine Unsterblichkeit darzutun als die der moralischen Wesen, bei denen sie ein Postulat der praktischen Vernunft ist. Denn da die völlige Angemessenheit des Willens zum moralischen Gesetz, die der gerechte Schöpfer nie erlassen kann, nie von einem endlichen Wesen zu erreichen ist: so muss ein ins Unendliche gehender Progressus, d.h. eine ewige Dauer diese Angemessenheit in Gottes Augen, der die unendliche Reihe überschauet, enthalten und zeigen. Daher ist unsere Unsterblichkeit nötig.“ (JP I/4,591)

metaphysische Kräfte erfahrbar werden, verweist auf die zweite Welt und auf die göttliche Ordnung:²⁷⁰

Es gibt eine innere, in unserem Herzen hängende Geisterwelt, die mitten aus dem Gewölke der Körperwelt wie eine warme Sonne bricht. Ich meine das innere Universum der *Tugend*, der *Schönheit* und der *Wahrheit*, drei innere Himmel und Welten, die weder Teile noch Ausflüsse und Absenker, noch Kopien der äussern sind. [...] Dieses innere Universum, das noch herrlicher und bewunderungswerter ist als das äussere, braucht einen andern Himmel als den über uns und eine höhere Welt, als sich an einer Sonne wärmt. Daher sagt man mit Recht nicht die zweite Erde oder Weltkugel, sondern die zweite *Welt*, d.h. eine andere jenseits des Universums. (JP I/4,611f.)

Der Nexus von Erhabenheit und Sittlichkeit hat auch bei Kant eine zentrale Bedeutung. So lässt er am Ende des ersten Teils der *Kritik der Urteilskraft* nicht nur das Schöne als Symbol des Sittlich-Guten aufscheinen, sondern bezieht auch das Erhabene fortwährend auf die Tugend der Vernunft. Das Gefühl des Erhabenen stellt sich laut dem Philosophen nur in Bezug auf die Vernunft ein, es vollzieht eine Übertragung von der Einbildungskraft zur sittlichen Bestimmung des Menschen. Das Erhabene führt das Subjekt zum Guten, zur Freiheit von allen sinnlichen Zwängen und zur Unabhängigkeit gegenüber der Natur, wie auch in umgekehrter Richtung das Gute, z.B. im kategorischen Imperativ, als erhaben erfahren wird. Somit ist das Erhabene aufs Engste an die sittliche Autonomie gebunden – es entbindet den Menschen von körperlichen Einflüssen und fördert seine Anlage zur Moralität.²⁷¹ Hätten die Menschen nicht ihre Moral, würden sie als blosse Naturwesen „allen Übeln des Mangels, der Krankheiten und des unzeitigen Todes, gleich den übrigen Tieren der Erde, unterworfen sein und es auch immer bleiben, bis ein weites Grab sie insgesamt (...) verschlingt, und sie, die da glauben konnten, Endzweck der Schöpfung zu sein, in den Schlund des zwecklosen Chaos der Materie zurück wirft, aus dem sie gezogen waren.“ (KU

Obwohl Jean Paul die Moralphilosophie Kants schätzte, vgl. Jean Pauls Brief an Pfarrer Vogel (HKA III/1,244), darf der Kaplan nicht als Sprachrohr des Dichters missverstanden werden. Dieser Kaplan, der die „Natur nicht wie ein Naturmensch genoss, noch wie ein Naturforscher skandierete, sondern wie ein Konrektor zerwarf und zersetzte zur Übung im Zusammenbauen“ (JP I/4,584), wird im *Kampaner Tal* als gelehrter Stubenhocker dargestellt und damit der Lächerlichkeit preisgegeben.

²⁷⁰ Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 31: „Ganz im Jacobi schliesst Jean Paul von dem subjektiven Faktum der ‚ausserweltlichen Anlagen und Wünsche‘ in uns auf die Existenz der zweiten Welt und auf die Existenz eines Gottes, der vollkommen alle die Zwecke verwirklicht, die den Menschen als Wunsch und Hoffnung bedrängen. Aus dem Leiden des Tugendhaften wird im Zeichen dieser Wünsche die Unsterblichkeit abgeleitet.“

²⁷¹ Ähnlich formuliert diesen Gedanken auch Friedrich Schiller: Über das Erhabene, S. 796: „[...] wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde.“

415f.) Weil die Hilflosigkeit der Einbildungskraft angesichts übermächtiger Naturgewalten zu einer „Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns“ (KU 172) führt, kennzeichnet das „moralische Gesetz, als formale Vernunftbedingung des Gebrauchs unserer Freiheit“ (KU 412) den eigentlichen Kern des Erhabenen, denn es bestimmt „einen Endzweck, welchem nachzustreben es uns verbindlich macht, und dieser ist das höchste durch Freiheit mögliche Gut in der Welt“ (ebd.). Man vergegenwärtige sich an dieser Stelle, dass die Lust am Erhabenen (gemäss Kant) nicht schon durch den Anblick der Natur freigesetzt wird, sondern erst durch die „Achtung für unsere eigene Bestimmung“ (KU 180) entsteht. Erhabenen ist die Selbstbestimmung des Menschen, die sich über blosser Naturbedürfnisse und Triebe erheben kann. Angesichts des Erhabenen begeistert sich das Subjekt also für die eigene Vernunftfähigkeit. Dieser intensiven Verflechtung von moralischen Gesetzen und seelischer Erhebung pflichten auch Jean Pauls hohe Menschen bei, wie das folgende Zitat aus dem *Hesperus* zeigt:

Auf dieser Erde schlägt keine erhabnere und seligere Stunde als die, wo ein Mensch sich aufrichtet, erhoben von der Tugend, erweicht von der Liebe, und alle Gefahren verschmäht und einem Freunde zeigt, wie sein Herz ist. Dieses Beben, dieses Zergehen, dieses Erheben ist köstlicher als der Kitzel der Eitelkeit, sich in unnütze Feinheiten zu verstecken. Aber die vollendete Aufrichtigkeit steht nur der Tugend an: der Mensch, in dem Argwohn und Finsternis ist, leg' immer seinem Busen Nachtschrauben und Nachriegel an, der Böse verschon' uns mit seiner Leichenöffnung, und wer keine Himmelstür an sich zu öffnen hat, lasse das Höllentor zu! (JP I/1,693)

Im Anblick des Erhabenen entledigen sich die hohen Menschen der körperhaften Natur. Sie lösen sich von der irdischen Gebundenheit und steigen auf ins Reich der moralischen Ideen, wo sie ihre übersinnliche Bestimmung als vollkommene Wesen erreichen. Das sittliche Bewusstsein dieser Jenseitsmenschen wird also einerseits durch eine Gottesahnung und andererseits durch eine konsequente Verdrängung des Körpers stabilisiert. Auf diese Weise befreien sich die schönen Seelen von den tierischen Trieben, welche die unsittlichen Handlungen verantworten.

Weil die Beständigkeit der Seele in einer postulierten Analogie mit der göttlichen Vorsehung steht, tendiert das geistige Verlangen der Menschen immer zum Guten. Daher verfügen gerade die der Sinnlichkeit kategorisch entsagenden hohen Menschen über einen störungssicheren Kompass rechten Handelns in der Welt. Ausgerüstet mit diesem geistig-

moralischen Instrumentarium können sie die hochgesteckten Ziele sittlicher Integrität, auf welche Jean Paul sie programmierte, kaum verfehlen. Allerdings ist mit dem Wissen um die Vergänglichkeit alles Irdischen gerade der Tugendbegriff äusserst gefährdet.²⁷² Von der Erkenntnis der Nutzlosigkeit weltlichen Strebens zur Missachtung des ethisch-moralischen Kodex', der das gesellschaftliche Zusammenleben regelt, ist es nur ein kleiner Schritt: „Sei so gross, die Erde zu verschmähen, werde grösser, um sie zu achten“ (JP I/1,605), empfiehlt Emanuel deshalb seinem Schüler Viktor in einem Brief, obwohl gerade er mit diesem moralischen Leitgedanken grosse Mühe bekundet.

²⁷² Mit dem Zerbrechen des Nexus von Vernunft und Moral im 18. Jahrhundert durch die Relativierung kultureller Normen wurde es notwendig, Tugend vermehrt im Gefühl (moralische Empfindungen) zu verankern. Man musste neuerdings auf seine innere Stimme hören und sein Gewissen erforschen, um herauszufinden, was gut und was schlecht ist. Die Fundierung der Ethik im Gefühl gilt wiederum als wesentliche Voraussetzung für die Theorie der Empfindsamkeit. In diesem Zusammenhang waren vor allem die moralphilosophischen Schriften von Shaftesbury (1671-1713) von grosser Bedeutung. Vgl. dazu Gerhard Sauder: Empfindsamkeit, S. 84.

Kapitel 4

Grenzerfahrungen im *Titan*

Titanen, die den Himmel erstürmen wollen, sind nicht die Erhabnen; Jupiter ist der Hohe, waltend in ruhiger Himmelsklarheit. (KA 896)

4.1 Albanos Höhenrausch auf Isola bella

Im Glanz des Vollmondes legen Albano, Schoppe und Dian in ihrer Barke in Richtung Isola bella ab. Auf jener Insel im Lago Maggiore hatte Albano die ersten drei Lebensjahre zusammen mit seiner Schwester, Vater und Mutter, „die unter die Erde ging, mitten in den hohen Blumen der Natur liegend süß vertändelt und verträumt.“ (JP I/3,14) Der plötzliche Tod der Mutter veränderte Albanos unbeschwerte Lebenssituation abrupt; seine Schwester musste nach Spanien und ihn brachte der Vater nach Blumenbühl ins Fürstentum Hohenfliess zu einer Pflegefamilie, wo er seine Jugend verbrachte.²⁷³ Jetzt als junger Mann kehrt Albano mit seinen beiden Freunden in das verlorene Paradies zurück:

Albano blickte am Ufer mit steigender Unruhe über das glänzende Wasser nach dem heiligen Wohnplatze der vergangnen Kindheit, der vergangnen Mutter, der weggezognen Schwester hin – die Freudenlieder schwammen auf den fernen Barken her und berauschten ihn – jede laufende Welle, die schäumende Brandung trieb eine höhere in seinen Busen auf – die Riesenstatue des

²⁷³ Diese Verlusterfahrung markiert den Beginn von Albanos Zeiterfahrung, denn sie entzog ihm gewaltsam die kindliche Unbeschwertheit. Vgl. dazu Hans Michael Baumgartner: Zeit und Zeiterfahrung. In: Ders.: Zeitbegriffe und Zeiterfahrung, S. 210: „Nicht der Beginn des möglichen Handelns, so ist zu vermuten, war der Ursprung der Zeit, sondern der Verlust einer Situation, die in Trauer versetzt. Die Erfahrung eines Verlustes reisst aus der Kontinuität heraus, stellt das Verlorene gleichsam nichtwiederbringlich ins Vergangene, sieht den eingetretenen Verlust als das Präsentische und bezieht sich auf eine mögliche Zukunft als Antwort und Aufbruch zu Neuem.“

heiligen Borromäus, die über die Städte wegsah, verkörperte den Erhabnen (seinen Vater), der sich mit seinem Herzen aufrichtete, und die blühende Pyramide, die Insel, wurde der väterliche Thron – die funkelnde Berg- und Gletscherkette wand sich fest um seinen Geist und zog ihn empor zu hohen Wesen und hohen Gedanken. -- (JP I/3,18)

Weil dieser magische Ort mit vielerlei Widersprüchen und verwirrenden Gefühlen verbunden ist, wird Albano von einer „steigende[n] Unruhe“ erfasst. Einerseits ist er auf der Suche nach der eigenen Identität, Orientierung und dem familiären Ursprung (Erinnerung) – andererseits spürt er eine freudige Offenheit in Bezug auf seine Zukunft (Erwartung): „Sein Herz wuchs in der Brust wie eine Melone unter der Glocke, und er hob sie immer höher über der schwellenden Frucht.“ (JP I/3,20) Zur Vorbereitung auf das kommende Erlebnis setzt sich Albano mittels Selbsttäuschung in den Zustand grösstmöglicher Reizfähigkeit. Er will nicht, dass die Eindrücke der Natur sukzessive auf ihn einströmen. Stattdessen soll ein einziger Schlag, ein erschütternder „Guss aus dem Füllhorn der Natur“ seine Seele erfassen und überwältigen. Wie eine plötzliche Offenbarung soll die Berglandschaft über ihn hereinbrechen. Deshalb verschliesst er die Augen, um sie erst wieder auf dem höchsten Punkt der Terrasse, vor der aufgehenden Morgensonne zu öffnen.²⁷⁴

Schoppe durchschaut Albanos Absicht und steht seinem Freund ironisch zur Seite, indem er ihm die geschlossenen Augen zusätzlich mit einem schwarzen Tuch verbindet. Die „künstliche Blindheit“ reizt ihn, die umgebenden Naturschönheiten mit lustvollen Sticheleien zu kommentieren. Albano lässt sich aber nicht beirren, er bleibt standhaft und beharrt auf seinem eigenwilligen Plan. Nebenbei regt die Aussparung des Sichtbaren die Phantasietätigkeit an und eröffnet neue Vorstellungsräume: „Wie ein Kinderherz, dem die Vorhänge und die Nachmitternacht das nahe Weihnachtsgeschenk verdecken, zog er auf dem Luftschiffe mit fester Binde dem nahen Himmelreiche entgegen.“ (JP I/3,21) Als hoher Mensch mit einem empfindsamen Innenleben stellt sich Albano die Dinge lieber vor, als dass

²⁷⁴ Das Ritual mit den verbundenen Augen verweist auf die tatsächliche Erfahrung, welche Panorama-Besucher um 1800 vor der Besichtigung des Bildes machten. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Das Panorama. In: Die Mobilisierung des Sehens. Hg. v. Harro Segeberg, S. 149-169, hier S. 150: „Der Eintretende wird in einen dunklen Gang geführt. Dort muss er warten, bis sich seine Augen auf das Dämmerlicht im Innern des Rundbaus eingestellt haben. Die Rotunde ist fensterlos, ein Dunkelkasten. Das Zeremoniell hat etwas Geheimnisvolles und lässt an einen Initiationsakt denken. Die Augen sollen sich der äusseren Realität entwöhnen, um empfänglich für die Realitätsillusion zu sein. Nach einem abgemessenen Zeitraum steigt man die Treppe zur Aussichtsplattform in der Mitte des Raumes hoch. Das plötzliche Hinaustreten ins ‚Freie‘ wirkt wie ein Schock.“

er sie konkret mit den Augen sieht.²⁷⁵ Von der Wirklichkeit nur zu träumen, anstatt sie zu erblicken, mindert nicht den Genuss, sondern ist gerade die Voraussetzung für jenes Fühlen, welche das Wesen romantischer Gefühlsergüsse ausmacht.²⁷⁶

4.1.1 Vor der Naturkulisse (starres Bildobjekt)

Albano will das Maximum aus den natürlichen Effekten herausholen, deshalb wartet er mit dem Öffnen der Augen bis zum Moment des Sonnenaufgangs: „Nein! Erst die Sonne!“ (JP I/3,22) Mit den ersten Sonnenstrahlen öffnet Albano endlich seine Augen und schaut die Herrlichkeit der Bergwelt: „O Gott! rief er selig erschrocken, als alle Türen des neuen Himmels aufsprangen und der Olymp der Natur mit seinen tausend ruhenden Göttern um ihn stand.“ (JP I/3,22) Albano steht nicht vor einer gewöhnlichen Landschaft, sondern einer heroisch antiken Götterwelt gegenüber.²⁷⁷ Das Aufschlagen der Himmelstüren kündigt eine quasi religiöse Naturfeier an. Die Analogie zwischen den statischen Bergen und den griechischen Göttern, die für uns „nur flache Bilder und leere Kleider unserer Empfindungen, nicht lebendige Wesen“ (JP I/5,84)²⁷⁸ sind, ist stimmig und passt zu den nachfolgenden Eindrücken:

²⁷⁵ Diese Verfahrenstechnik stimmt mit derjenigen des Autors überein, der weder Isola bella noch Rom jemals mit eigenen Augen gesehen hat. Waren es zuerst vor allem finanzielle Gründe, die dem Schriftsteller solche Reisen verunmöglichten, so wurde ihm diese Fertigkeit zunehmend programmatisch zu einem Mittel der Stimulierung der Phantasie im Umgang mit Romanschauplätzen.

²⁷⁶ Vgl. Peter Michelsen: Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts, S. 331.

²⁷⁷ Hier geht es primär um ein Schauen, welches an das geistige Sehen der griechischen Philosophie (*Theorie*) gemahnt, das bekanntlich ebenso den ruhenden Göttern zugewandt war. Vgl. dazu Aristoteles: Nikomachische Ethik. Stuttgart 1999, S. 292f.

²⁷⁸ Obwohl Jean Paul in der *Vorschule* „die Wirkungsmacht der antiken Götterlehre anerkennt und die bezwingende Schlichtheit griechischer Poesie und Bildhauerei würdigt, warnt [er] vor einer Verklärung vergangener und aus historischer Distanz verfälschter Schönheitsideale, für die die Menschen empfänglich seien.“ Paul Heinemann: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen, S. 111. Jean Paul zufolge existiert eine unüberbrückbare Kluft zwischen der griechischen und der romantischen Poesie. In der „Querelle des anciens et des modernes“ steht Richter deshalb ähnlich wie Herder eindeutig auf der Seite der Modernen: In Griechenland herrschte ein anderes Klima als in England, die Lebensbedingungen waren ganz unterschiedlich, deshalb mussten zwangsläufig zwei komplett verschiedene Kulturen und Kunstauffassungen entstehen. Die normativen Kunstregeln der Antike haben deshalb keine zeitlose, universale Gültigkeit. Schönheit und Vollkommenheit existieren nur in einem relativen Sinne. Alle Kunstwerke, so Herder, können nur im Kontext ihrer Entstehungsbedingungen verstanden und beurteilt werden. Vgl. dazu Johann Gottfried Herder: Von deutscher Art und Kunst. In: Ders.: Werke. Bd. 2, S. 509: „[...] ich bin Shakespeare näher als den Griechen“. Während Sophokles sich durch „das Eine der Handlung“ auszeichnet, finden wir bei Shakespeare „das Ganze eines Ereignisses“; während bei Sophokles „ein Ton der Charaktere“ vorherrscht, zeigt uns Shakespeare „alle Charaktere, Stände und Lebensarten“; während Sophokles „eine singende feine Sprache“ hat, besitzt Shakespeare „die Sprache aller Alter, Menschen und Lebensarten“.

Welch eine Welt! Die Alpen standen wie verbrüderete Riesen der Vorwelt fern in der Vergangenheit verbunden beisammen und hielten hoch der Sonne die glänzenden Schilde der Eisberge entgegen – die Riesen trugen blaue Gürtel aus Wäldern – und zu ihren Füßen lagen Hügel und Weinberge – und zwischen den Gewölben aus Reben spielten die Morgenwinde mit Kaskaden wie mit wassertaftnen Bändern – und an den Bändern hing der überfüllte Wasserspiegel des Sees von den Bergen nieder, und sie flatterten in den Spiegel, und ein Laubwerk aus Kastanienwäldern fasste ihn ein... (JP I/3,22)²⁷⁹

Albano betrachtet die majestätischen Naturphänomene mit heiterer Ruhe aus einer sicheren Warte.²⁸⁰ Als ob er vor einem riesigen Wandgemälde stünde, lässt er den Augenschein kontemplativ auf sich wirken.²⁸¹ Die Berglandschaft erscheint ihm aus der Distanz als zweidimensionale Fläche in malerischer Opazität: Berge, Wälder, Hügel und Seen formieren ein zusammenhängendes, abgeschlossenes und bildhaftes Gefüge. Diese Landschaft strebt nicht ins Unendliche, so dass bei der Betrachtung keine Unschärfen entstehen; klare Formen und scharfe Umrisse dominieren die Szenerie. Zwar füllt die plakative Bergfassade die Spannweite des Blickfeldes ganz aus, aber sie bleibt doch überschaubar. Scheinbar mühelos synthetisiert Albanos Einbildungskraft die mächtigen Naturobjekte zu einem homogenen Gesamtbild, ohne dass es zu einer schmerzhaften Überlastung der Sinne käme. Eine kontinuierliche Bildlogik schliesst die einzelnen Bestandteile zu einer einheitlichen Darstellung zusammen. Die Natur präsentiert sich auf diese Weise konsequent als manieristisches Kunstwerk im Sinne einer barocken Allegorie.²⁸²

Im Hintergrund bilden die Gipfel des Hochgebirges eine lückenlose Bergkette. Zuoberst befinden sich die weissen Gletscher, die das Sonnenlicht reflektieren und sich in glänzende

²⁷⁹ Hier wird die Tradition des Erhabenen ganz konkret angerufen: Riesenstatue, Berg, Gletscher, Pyramide stehen auf italienischem Boden. Der *Titan* gehört zu den Romanen der „italienischen Schule“, von denen es in der *Vorschule* heisst: „In ihnen fallen die Gestalten und ihre Verhältnisse mit dem Tone und dem Erheben des Dichters in eins. Was er schildert und sprechen lässt, ist nicht von seinem Innern verschieden; denn kann er sich über sein Erhabnes erheben, über sein Grösstes vergrössern?“ (JP I/5,253)

²⁸⁰ Albano verfügt über eine zu grosse Distanz zu den Bergen, so dass sie ihn emotional nicht richtig zu affizieren vermögen. Dieser geografische Abstand entspricht der historischen Distanz des Dichters zu den Griechen.

²⁸¹ Albano wird sich später, auf der Fahrt nach Rom, an diesen Augenblick zurück erinnern: „Sie sahen schon die Riesen des Winters, die Schweizer- und Tiroler Alpen, im Lager; die Göttersöhne standen, mit Lauwinen und Katarakten und Winter bewaffnet, Wache um das göttliche Land, wo Götter und Menschen einander wechselseitig nachahmten. Wie oft blickte Albano, wenn abends die Sonne sich glühend mit den beschneieten Alpenhöhen vermischte, schmerzlich ergriffen nach diesen Thronen hin, die er einmal ganz anders, viel goldner, so hoffend und so glaubend, von Isola bella angeschauet.“ (JP I/3,566)

²⁸² In den *Flegeljahren* gibt Walt einen passenden Kommentar zu dieser Art von Naturdarstellung: „Wir ziehen immer nur einen Theater-Vorhang von einem zweiten weg und sehen nur die gemalte Bühne der Natur.“ (JP I/2,750)

Eisfelder verwandeln.²⁸³ Nach unten hin tragen die „Riesen“ „blaue Gürtel aus Wäldern“ und zu ihren Füßen liegen „Hügel und Weinberge“. Weiter absteigend erkennt der neigende Blick Bäche, die wie lange flatternde Bänder von den Bergen herunter hängen und die an ihren Enden wiederum mit einem glatten See verbunden sind. Die Erstarrung des ersten Anblicks wird allmählich durch die windbewegten Wasserfälle aufgelockert. In dieser stringenten Aneinanderreihung erscheint die dargestellte Natur optisch sinnvoll geordnet und in einem harmonischen Einklang zu stehen. Wenn es abschliessend heisst, dass ein „Laubwerk aus Kastanienwäldern“ den „überfüllte[n] Wasserspiegel des Sees“ einfasst, erkennt der Betrachter inmitten der begrenzten Bildfläche ein weiteres abgeäuntes Feld – ein verschnörkeltes Bildchen im Bild –, welches dem ornamentalen Gebilde von innen heraus zusätzliche Stabilität verleiht. Die additive Beschreibung macht die Naturszenerie als zweckmässige Anordnung sichtbar; wie ein grosses Bühnendekor wird sie in ein zauberhaftes Arrangement gesetzt. Es scheint gar, dass ein übergeordneter Rahmen den Zusammenhalt der massvoll proportionierten Einrichtung garantiert.²⁸⁴

Im Anfangsstadium der Naturbetrachtung hat Albano die nötige Distanz, um sich das ganze Bild integral vor Augen zu führen. Noch kann er die Eindrücke der Natur geniessen, die keineswegs gewaltsam auf ihn einstürzen. Zwar wirken die mächtigen Alpen berauschend, aber es geht keine Gefahr von ihnen aus. Ihr Anblick vermag weder die abgründig-bedrohlichen noch die metaphysisch-erhöhenden Dimensionen des Erhabenen zu

²⁸³ Später wird Don Gaspard, Albanos vermeintlicher Vater, mit einem solch distanzierten Gletscher verglichen: „Die Spiegelwand der Gletscher stand wie sein Vater unzerrüttet vor der Wärme des Himmels und wurde nur glänzend und nicht warm und nicht weich [...]“ (JP I/3,35) In diesem Zusammenhang lässt sich folgende These aufstellen: Erhabenheit wird im *Titan* durch eine männlich-genealogische Angelegenheit eingefädelt. Auf Isola bella läuft sich Albano nur warm, um später, mit der aufgesogenen Energie der Bergwelt, seinen Vater zu gebären. Vgl. dazu Ralf Simon: Den Tod erzählen. Jean Pauls Thanatologie (Titan). In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Hg. v. Claudia Albes u.a. Würzburg 2004, S. 235-254, bes. S. 237ff.

²⁸⁴ Diese artifizielle Darstellung der Landschaft entspricht exakt Jean Pauls Forderung nach Einheitlichkeit der poetischen Anschauung, wie er sie im Paragraphen über „Poetische Landschaftsmalerei“ in der *Vorschule* für die Dichter postuliert: „Aus den Landschaften der Reisebeschreiber kann der Dichter lernen, was er in den seinigen – auszulassen habe; wie wenig das chaotische Ausschütten von Bergen, Flüssen, Dörfern und die Vermessungen der einzelnen Beete und Gewächse, kurz, der dunkle Schutthaufe übereinander liegender Farben sich von selber in *ein* leichtes Gemälde ausbreite. [...] eine dichterische Landschaft muss ein malerisches Ganzes machen; die fremde Phantasie muss nicht erst mühsam, wie auf einer Bühne, Felsen und Baumwände aneinander zu schieben brauchen, um dann einige Schritte davon die Stellung anzuschauen: sondern ihr muss unwillkürlich die Landschaft, wie von einem Berge bei aufgehendem Morgenlicht, sich mit Höhen und Tiefen entwickeln.“ (JP I/5,289) Jean Pauls Gebot des „unwillkürlichen“ Sich-Darbietens der Landschaft gewährt die Gleichzeitigkeit der Ansicht und erhöht den ästhetischen Genuss. Alles muss wie in der Malerei auf einen Schlag simultan als geschlossene Einheit sichtbar werden. Die verschiedenen Teile (Einzelheiten) sollen sich wie von selbst zu einem organischen Gebilde zusammenfügen. Damit wird gewährleistet, dass der Betrachter wenn nicht physisch, so doch kognitiv der Grösse der Natur gewachsen ist. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 126.

repräsentieren. Noch gibt es keine Anzeichen dafür, dass sie äusserlichen Eindrücke die Sinne überwältigen. Analog zur Betrachtung schöner Kunstwerke breitet sich ein allgemeines Wohlgefallen aus, welches einen ungetrübten Naturgenuss ermöglicht. Anders als bei Kant oder Schiller, bei welchen die erhabenen Naturobjekte als ein Sinnlichunermessliches die Wahrnehmung des Subjekts überfordern und so Unendlichkeit vortäuschen, ist für Jean Paul auch der grösste Gegenstand durch „optische[] Grenzen scharf“ abgeschnitten (JP I/4,201). Seine Natur liefert lediglich die äusseren Zeichen, die auf das Erhabene verweisen.

4.1.2 Zwischen Oberfläche und Tiefe (Animation)

Wie Albrecht Koschorke in seiner Studie *Die Geschichte des Horizonts* (1990) dargelegt hat, ist das Bild der Erdoberfläche als solches leblos und für den Menschen von geringer Bedeutung. Erst wenn sich der Betrachter den Bildraum in einem Akt der Beseelung einverleibt und seine Sehnsüchte, Ängste, Hoffnungen, Wünsche und dgl. hinein projiziert, beginnt sich die Landschaft mit Leben zu füllen und wird interessant. Der Akt der Naturbeseelung signalisiert den subjektiven Anteil am Landschaftserlebnis: „Erst die persönlichen Erfahrungen machen die Landschaft, die sonst bloss als äusserliches Faktum existiert, zu einem lebendigen Raum.“²⁸⁵ Analog schreibt Jean Paul in der *Vorschule*: „Aber nie kann das Auge ein anderes als ein quantitativ Erhabenes schauen; nur erst ein Schluss aus Erfahrungen, aber keine Anschauung kann einen Abgrund, ein stürmendes Meer, einen fliegenden Felsen zu einem dynamisch Erhabenen machen.“ (JP I/5,106) Hier fungiert Albanos Drehung um die eigene Achse als Initialzündung für die Erhabenheitserfahrung:

Albano drehte sich langsam im Kreise um und blickte in die Höhe, in die Tiefe, in die Sonne, in die Blüten; und auf allen Höhen brannten Lärmfeuer der gewaltigen Natur und in allen Tiefen ihr Widerschein – ein schöpferisches Erdbeben schlug wie ein Herz unter der Erde und trieb Gebirge und Meere hervor. - - (JP I/3,22)

Mit einem simplen Kindertrick durchdringt Albano die starre Landschaftskulisse, erzeugt Höhen und Tiefen und versetzt die gesamte Umgebung in eine rotierende Auf-und-Ab-Bewegung.²⁸⁶ Dieser Moment markiert den Augenblick, in dem die in ihren Grenzen

²⁸⁵ Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, S. 146.

²⁸⁶ Die Natur selbst ist bei Jean Paul nur der Signifikant des Absoluten (materielle Ebene); sie kann den Betrachter zu seelischen Regungen anstiften, aber erst im Innern des Subjekts findet die Umwandlung von der materiellen zur geistigen Ebene (Signifikat) statt. Ohne den empfindsamen Betrachter wären die Berge lediglich ein geistloser Schutthaufen. Ob die Natur den Menschen beseelt oder ob der Mensch die Natur

gesicherte Landschaft transzendiert wird und Albano von Bildern umschlossen wird, deren Totalität er selbst konstituiert. Sein aktivierender Blick *durchschaut* die sichtbare Oberfläche der statischen Landschaft und öffnet den Horizont, so dass sich der zweidimensionale Bildausschnitt zu einem integralen Bildraum ausweitet.²⁸⁷ Die gebirgige Rotunde nimmt Fahrt auf und bewegt sich wie ein Karussell.²⁸⁸ Alles dreht sich jetzt um Albano, der im Zentrum steht und die ptolemäische Weltsicht reinszeniert.²⁸⁹ Die Objekte verlassen ihre herkömmlichen Positionen und beginnen zu kreisen. Einzelne Bildsequenzen werden aneinander gereiht und überblenden sich. Bild und Imagination konvergieren.²⁹⁰

beseelt, ist allerdings nicht immer klar auszumachen. Es scheinen beide Möglichkeiten zu funktionieren (Wechselwirkungsprozess zwischen Objekt und Subjekt): „Es gibt zwischen den Alltags-Tagen des Lebens – wo der Regenbogen der Natur uns nur zerbrochen und als unförmlicher bunter Klumpe am Horizont erscheint – zuweilen einige Schöpfungstage, wo sie sich in eine schöne Gestalt ründet und zusammenzieht, ja wo sie lebendig wird und wie eine Seele uns anspricht.“ (JP I/3,332) Wichtig erscheint mir aber, dass der Betrachter eine gewisse empfindsame Disposition, eine Offenheit gegenüber der Natur, mitbringen muss, um überhaupt in den Genuss der Schönheit / Erhabenheit der Natur zu kommen. Rohe Menschen werden deshalb den Naturgewalten wohl kaum eine erhabene Seite abgewinnen können; dazu braucht es eine Empfänglichkeit für moralische Ideen, so der *common sense* des 18. Jahrhunderts.

²⁸⁷ Albanos Blick stösst hier in die dritte Dimension vor; diese Bewegung in den Raum korrespondiert mit den Tendenzen der bürgerlichen Befreiung im 18. Jahrhundert. Vgl. dazu Michael Gamper: ›Die Natur ist republikanisch‹, S. 165: „Im 18. Jahrhundert hat sich die Semantik des Panoramablicks in dem Masse verändert, als er dem Säkularisierungsprozess unterworfen war. Die Historiker des panoramatischen Sehens deuten die Bedeutungsverschiebung dieser Sichtweise als den ›visuelle[n] Vollzug der bürgerlichen Emanzipation von der Vorherrschaft der alten gesellschaftlichen Mächte.‹ Die Allschau füge ›sich in den Kontext der zahlreichen subjektiven Bemächtigungsphantasien ein, die mit der Erhebung über die fesselnden Kräfte der Natur zugleich den Ausbruch aus der Enge der überkommenen sozialen Restriktionen antizipieren.“

²⁸⁸ Diese Drehung wird im Kopf des Betrachters fortgeführt. Vgl. dazu Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen, S. 110: „Wenn wir uns im Kreise herumgedreht haben und wieder sitzen, so scheinen sich die Objekte um uns noch weiter herumzudrehen. Nach einer langen gleichmässigen Folge von Geräuschen, wie bei einem Wasserfall oder den Schlägen eines Schmiedehammers, schlägt der Hammer und rauscht das Wasser in unserer Einbildungskraft auch dann noch fort, wenn die Geräusche längst aufgehört haben, die Einbildungskraft zu affizieren; die Geräusche schwinden in kaum wahrnehmbaren Abstufungen dahin.“

²⁸⁹ Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Der postmortale Blick. Das Erhabene und die Apokalypse. In: Die Grenze. Begriff und Inszenierung. Hg. v. Markus Bauer. Berlin 1997, S. 325-341, hier S. 335: „Nachfrage des kosmischen Schauers, der den neuzeitlichen Menschen im Angesicht der unendlichen Leere des Himmels ergriff, trägt der Panoramablick Züge einer überstandenen Todeserfahrung. Frühe Schilderungen des reinen Eindrucks von Raum verzeichnen durchweg einen krisenhaften Moment, an dem die subjektive Wahrnehmungsfähigkeit über ihre Kapazitäten hinaus beansprucht wird und kollabiert.“

²⁹⁰ Vgl. dazu Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, S. 44: „Wenn in den harmonischen Kompositionen das Unendliche innerhalb des Bildes, in der Tiefe des Raumes liegt, so zieht es sich in den Panoramen kreisförmig um den Besucher herum. Es ist nicht mehr ein Punkt in der Ferne, sondern ein Kreis, dessen Zentrum im Subjekt ist und dessen Peripherie entschwindet.“ Vgl. dazu auch Albrecht Koschorke: Das Panorama, S. 160f.: „Das Panoramabild ist Resultat einer Entwicklung, in deren Verlauf die ‚Fensteransicht‘ auf die Natur sich schliesslich in die Totale dehnt und sich aus ihrer sei es metaphysisch-religiösen, sei es kognitiv-ästhetischen Umrahmung löst. Damit entfällt ein Moment, das man als ‚Rückensicherheit‘ bezeichnen könnte. Der Panoramabesucher steht dem Bild nicht gegenüber, sondern ist ihm von allen Seiten ausgesetzt. [...] Der Betrachter wird ins Bild gezogen, wird selbst Bestandteil des Bildes. Einerseits mit einer ihren Ursprüngen nach göttlichen Macht der Allschau ausgestattet und Souverän über die ihm visuell dargebotenen Räume, findet er sich andererseits von einer absoluten und ausweglosen Empirie umschlossen. Er schwankt zwischen den beiden unversöhnlichen Polen von Macht und Ohnmacht,

Mit den akustischen Geräuschen – „Lärmfeuer“ – nimmt die Reizdichte zu und die Lage wird unübersichtlicher. Sie bewirken eine drastische Steigerung der Naturempfindung, denn das Ohr, als „unmittelbare[r] Gesandte der Kraft und des Schreckens“ (JP I/5,106) versorgt Albano mit neuen Sinneseindrücken, welche die Oberfläche der Naturkulisse gewaltsam durchdringen.²⁹¹ Die Erde öffnet sich und schein in einem gebärenden Akt Gebirge und Meere hervorzutreiben. Jetzt kann sich Albano nicht mehr in einer gesicherten Position ausserhalb dieser Ereignisse wähen; er ist mitten ins Geschehen integriert und ein Bestandteil der Natur-Szenerie geworden. Auflösung der Ich-Grenzen und Verschmelzung mit der Welt sind die Folgen.²⁹² Ab diesem Moment verabschiedet sich Albanos Blick von der realen Erscheinungswelt und taucht ab in die Erinnerungs- und Phantasiewelt; die Aussenwelt wird in die Innenwelt invertiert.²⁹³

4.1.3 Rekonstruierte Vergangenheit (Simulation)

Albano sucht eine höhere Wirklichkeit, ein Unendliches, das er durch den Schleier der endlichen Natur hindurch zu erkennen glaubt. In der Übergangsphase vom Sehen zum Empfinden steuert die erinnernde Phantasie die Wahrnehmung. Indem sie die Welt von

in die er gespalten ist, hin und her. Infolgedessen kann auch sein Kunstvergnügen nicht mehr auf traditionelle Weise funktionieren.“

²⁹¹ In der *Vorschule* definiert Jean Paul das Erhabene als das „angewandte Unendliche“ (JP I/5,106) und differenziert es in eine drei- bzw. fünffache Einteilung. Die Anwendung des Unendlichen auf das Auge bezeichnet er als „das mathematisch oder optische Erhabene“ und unterscheidet es, in Anlehnung an Kant, von der Anwendung des Unendlichen auf das Ohr, welches als „das dynamische oder akustische“ bezeichnet wird. Es zeigt sich, dass die Sinne jeweils unterschiedlich auf die Konfrontation mit dem Unendlichen reagieren.

²⁹² Jean Pauls poetische Landschaften dienen der ästhetischen Vermittlung zwischen Immanenz und Transzendenz und fungieren als Katalysatoren für die innere Erhebung. Deshalb zielt die sinnliche Anschauung der Natur immer darauf, die materielle Sphäre zu durchbrechen und zu überschreiten. Ist diese Aufgabe erledigt, verschwindet die sichtbare Landschaft im Subjekt. Die Phantasie zieht die sinnlichen Eindrücke zusammen und verwandelt die Quantitäten in Qualitäten. Auf diese Weise bringt der menschliche Geist die Materie augenblicklich zum Verschwinden, er vernichtet die Sinnenwelt zugunsten eines höheren Schauens. Diese Verwandlung ins Übersinnliche ist exakt das schöpferische Moment, welches hier als ›Erdbeben‹ bezeichnet wird; auf der poetischen Ebene signalisiert es den Wechsel von *mimesis* zu *poiesis*. Vgl. dazu den Abschnitt *Darstellung der Natur* in dieser Studie.

²⁹³ Hier wird das, was Stanislawski das „emotionale Gedächtnis“ nennt, aktiviert: „So wie in ihrem optischen Gedächtnis ein längst vergessener Gegenstand, eine Landschaft oder ein die Gestalt eines Menschen vor ihrem inneren Auge aufersteht, genauso leben im emotionalen Gedächtnis die früher durchlebten Empfindungen wieder auf. Man glaubt, man hätte sie ganz vergessen, doch da kommt eine Andeutung, ein Gedanke, ein vertrautes Bild – und die Empfindungen bemächtigen sich unser wieder, zuweilen ebenso stark wie beim erstenmal, zuweilen schwächer, zuweilen stärker, die gleichen oder ein wenig veränderte Empfindungen.“ Konstantin Sergejewitsch Stanislawski: „Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens“, S. 192.

innen heraus beseelt. Albano schaut in die Landschaft hinunter, die nunmehr einem Aquarium der eigenen Vergangenheit gleicht und versucht die Dinge wieder zu ordnen:

O als er dann neben der unendlichen Mutter die kleinen wimmelnden Kinder sah, die unter der Welle und unter der Wolke flogen – und als der Morgenwind ferne Schiffe zwischen die Alpen hineinjagte – und als Isola madre gegenüber sieben Gärten auftürmte und ihn von seinem Gipfel zu ihrem im waagrechten wiegenden Fluge hinüberlockte – und als sich Fasanen von der Madre-Insel in die Wellen warfen: so stand er wie ein Sturmvogel mit aufgeblättertem Gefieder auf dem blühenden Horst, seine Arme hob der Morgenwind wie Flügel auf, und er sehnte sich, über die Terrasse sich den Fasanen nachzustürzen und im Strome der Natur das Herz zu kühlen. (JP I/3,22)

Deutlicher als zuvor wird das sprachliche Geschehen von einer verbalen Dynamik beherrscht. Die kontrastiven Substantive ›Höhe und Tiefe‹, ›Wellen und Wolken‹, ›Vögel und Fische‹, ›Gärten und Gipfel‹ gelangen durch den ganzen Satz hindurch nicht zur Ruhe. Gleichzeitig lässt sich eine deutliche Zunahme von aktiven Bewegungs-Verben beobachten: fliegen, jagen, werfen, stürzen. Die vielen Gedankenstriche fungieren als Bindeglieder zwischen den Gegensätzen und halten das Gefüge zusammen. Albano wird in seine Kindheit zurückgeworfen. Und er erinnert sich an die Zeit, als er mit der Welt eine vollkommene Einheit bildete.²⁹⁴ Die „unendliche[] Mutter“ erscheint als Quelle einer aus der Ursprungseinheit hervorgehenden Matrix, sie treibt die innere Verwandlung voran und steigert die Bewegung.²⁹⁵ Dieser Prozess wird zur Metapher für das Vorhandensein eines intakten Lebens: „nur der Mensch ist ewiges Fließen, und die Gegenwart bewegt ihre kleinen Wellen zwischen den beiden steinernen Ufern der Zukunft und der Vergangenheit.“ (JP II/3,900)

Albano kann sich dem grossen Ansturm der Eindrücke nicht mehr verwehren; er imaginiert sich als Riesenvogel und möchte am liebsten selbst in die Tiefe stürzen, um „im Strome der Natur das Herz zu kühlen.“ (JP I/3,22)²⁹⁶ Der innere Sinn des Grenzenlosen triumphiert über

²⁹⁴ Vgl. dazu Karl Philipp Moritz: *Erfahrungsseelenkunde*, S. 821: „Die allerersten Eindrücke, welche wir in unserer frühesten Kindheit bekommen, sind gewiss nicht so unwichtig, dass sie nicht vorzüglich bemerkt zu werden verdienten. Diese Eindrücke machen doch gewissermassen die Grundlage aller folgenden aus; sie mischen sich oft unmerklich unter unsre übrigen Ideen, und geben denselben eine Richtung, die sie sonst vielleicht nicht würden genommen haben.“

²⁹⁵ Als Reminiszenz auf diese Beobachtung heisst es wenig später: „Ach hier war er ja tausendmal mit seiner Mutter gewesen, sie hatte ihm die Muscheln gezeigt und die Nähe der Wellen verboten, und einmal, da die Sonne aufging und da der durchwehte See und alle Steinchen glänzten, war er auf ihrem Schosse mitten unter den Lichtern aufgewacht.“ (JP I/3,36)

²⁹⁶ Hier wirkt weniger eine Todessehnsucht, denn der Wunsch, sich aufzulösen und mit der All-Natur zu verbinden. Der Vogel beherrscht den Raum zwischen Himmel und Erde und verfügt über einen höheren Freiheitsgrad als der Mensch.

die sinnliche Anschauung – nicht das ruhende Abbild, sondern die veränderte Wirklichkeit ist das Ergebnis der Betrachtung: „Die Phantasie supplementiert Sinneseindrücke; aber sie verändert, was sie supplementiert.“²⁹⁷ Entsprechend verwandelt sich die Landschaft in einen Schauplatz geistiger Erlebnisse; die Welt erscheint als Projektionsfläche der Erinnerung. Diese Veränderung manifestiert sich als qualitative Vergrößerung; fortan werden nicht mehr die sichtbaren Eindrücke der Sinnenwelt wiedergegeben, sondern sentimentalische Seelenbilder produziert. Das „Fernrohr der Phantasie“, so heisst es in Jean Pauls poetologischer Programmschrift *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (1794), zieht „einen bunten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das gelobte Land der Zukunft.“ (JP I/4,197) Die erinnernde Einbildungskraft erzeugt kontinuierlich mentale Bilder von Gegenständen und Situationen, die Albano als Kind einst tatsächlich so gesehen und erlebt hatte. Und obwohl diese Erlebnisse einer unerreichbaren Vergangenheit angehören, erkennt Albano in diesem Moment die kleinsten Details wieder. Er fühlt sich in diese vergangene Zeit zurückversetzt und wird an die glücklichen Tage seiner frühen Kindheit erinnert:

Die Kindheits-Erinnerungen können aber nicht als Erinnerungen, deren uns ja aus jedem Alter bleiben, so sehr laben: sondern es muss darum sein, weil ihre magische *Dunkelheit* und das Andenken an unsere damalige kindliche Erwartung eines unendlichen Genusses, mit der uns die vollen jungen Kräfte und die Unbekanntheit mit dem Leben belogen, unserem Sinne des Grenzenlosen mehr schmeicheln. (JP I/4,202)

Albano ist im „ungeheure[n] Reich des Unbewussten“ (JP I/6,1182) angelangt; Affekte, Wünsche und Leidenschaften haben sich seiner bemächtigt. Seine produktive Einbildungskraft vermischt memorierte Nahaufnahmen seiner Kindheitsperspektive mit den verklärten Empfindungen zu einer euphorisierenden Gefühlsmixtur: „nirgend ist so viel Platz – nämlich unermesslicher –, so viel Mannigfaltigkeit, so viel Verträglichkeit des Widerspenstigen und Unbegriffenes als im Ich.“ (JP I/6,1181) Das Erinnerungsvermögen holt die entferntesten Dinge in die Gegenwart zurück und verschafft ihnen eine leuchtende Präsenz. Diese Reaktivierung persönlicher Erlebnisse beseelt die Landschaft und lässt diese als stimmiges Ganzes erscheinen.

Die Erinnerungen aus glücklichen Kindheitstagen setzen Albanos Gehirn-Fibern in harmonische Bewegungen. Dabei geht es primär um ein ikonisches Wechselspiel von

²⁹⁷ Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 279.

Anwesenheit und Abwesenheit, d.h. um die chiasmatische Verschränkung von Sichtbarem und Unsichtbarem.²⁹⁸ Auf der sichtbaren Bildebene ist kein Unterschied zwischen damals und heute zu erkennen, denn die Bilder von früher gleichen den heutigen aufs Haar, durch den Erinnerungsprozess kehren sie einfach zurück: Albano ist wieder der dreijährige Junge, der zusammen mit seiner Mutter auf dem Hochplateau der Insel sitzt und in „kindliche[r] Erwartung eines unendlichen Genusses“ ausschwärmt (JP I/4,202). Aber weil Erinnerung nicht nur die wahrgenommene Identität zweier Bilder ist, sondern immer auch die Differenz der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse zu erkennen gibt (vgl. JP I/4,195), sieht Albano zwar dieselben Bilder wie damals, aber er erkennt gleichzeitig, dass sich sein Leben unterdessen grundlegend verändert hat.²⁹⁹ In Wirklichkeit ist nämlich nichts mehr so, wie es damals war. Die Übereinstimmung des Erinnerten mit dem Gegenwärtigen steht in einem paradoxen Verhältnis zur Divergenz der beiden Lebensstationen. Diese Diskrepanz lässt die Bilder der Vergangenheit umso stärker hervortreten und intensiviert gleichzeitig das Bewusstsein für die gegenwärtige Existenz. Die Erinnerung kindlicher Glückseligkeit fließt als diffuses Heimweh in das sentimentale Naturgefühl ein. Als wäre die Zeit von damals stehen geblieben und all die schmerzhaften Veränderungen nicht geschehen, erweckt die angeschaute Seelen-Landschaft dieselbe unermessliche Kindheitsfreude. Aber gleichzeitig lenkt der Vergegenwärtigungs-Prozess das Augenmerk auf das Nicht-Gegenwärtige, nämlich auf Personen, die damals präsent waren und jetzt abwesend sind und ruft so deren Absenz umso stärker wieder ins Bewusstsein (Mutter, Vater, Schwester): „Alle Personen, die bloss auf dem Zauberboden der Phantasie stehen, verklären sich unbeschreiblich vor uns, z.B. Tote – Abwesende – Unbekannte.“ (JP I/4,196) Zum Trost greift Albano nach den Händen seiner Freunde, um die aufgerissene Lücke wieder zu schliessen. Gegenwart und Vergangenheit steigern und profilieren sich hier aneinander, sowohl in ihrem Gemeinsamen als auch in ihrer jeweiligen spezifischen Differenz, welche als Differenzmoment ausdrücklich auf das jeweils andere rekurriert, indem es dieses ausschliesst.

²⁹⁸ Die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren entspricht der Grenze zwischen dem Körper und der Seele, nach welcher die Naturforschung im 18. Jahrhundert so akribisch suchte.

²⁹⁹ Das Eingebildete wird mittels Erinnerungsvermögen räumlich und zeitlich verortet. Vgl. dazu Ulrike Hagel: Elliptische Zeiträume des Erzählens, S. 44: „Erinnerung ist ein relationales Vermögen, das auf Raum und Zeit reflektiert und so ein Hier-Da bzw. Vorher-Nachher konstituiert.“

4.1.4 Die inneren Blickfelder (Immersion)

Die grossartigen Eindrücke der Landschaft und die wiedergewonnenen Bilder glücklicher Kindheitstage haben Albanos Herz bis zum Rand gefüllt. Die Aufnahmekapazität seines Seelengefässes stösst an Grenzen, so dass die Eindrücke nicht mehr länger adäquat verarbeitet werden können. Das Mass ist voll, aber die Bilder drängen mit unverminderter Intensität auf Albano ein. Schliesslich weichen sie nach oben aus; es kommt zum eruptiven Gefühlserguss, der eine übersinnliche Erfahrung einleitet:

Das stolze Weltall hatte seine grosse Brust *schmerzlich ausgedehnt* und dann *selig überfüllt*; und da er jetzt die Augen wie ein Adler weit und fest in die Sonne öffnete; und da die Erblindung und der Glanz die Erde verdeckte und er einsam wurde; und die Erde zum Rauch und die Sonne zu einer weissen sanften Welt, die nur am Rande blitzte: so tat sich sein ganzer voller Geist wie eine Gewitterwolke auseinander und brannte und weinte, und aus der reinen blassen Sonne sah ihn seine Mutter an, und im Feuer und Rauch der Erde stand sein Vater und sein Leben eingehüllt. – (JP I/3,22f.)

Der Geist weitet sich aus, ohne dass es zu Erschütterungen oder gewaltsamen Bewegungen käme.³⁰⁰ Im erhabenen Zustand übersteigt die Phantasie die „scharfabgeteilten Felder der Natur“ (JP I/4,201), sie beseelt Leiber und affiziert die leblosen Gegenstände durch Personifikation.³⁰¹ In diesem optischen Illusionsraum verschmelzen die atmosphärischen Himmelserscheinungen mit intensiven Gefühlen zu einem strukturlosen Gebilde und lösen die harten Konturen der Körperwelt zunehmend auf – Raum und Zeit werden von immer Ausgedehnterem und Vagerem quasi ins Endlose erfüllt.³⁰² Die Dichotomien zwischen der materiellen und der immateriellen Welt werden suspendiert, so dass die Ränder unscharf

³⁰⁰ Das Gefühl des Erhabenen stellt sich ein als eine Empfindung der Erhöhung am individuellen Massstab, denn das Bezugssystem des Erhabenen ist bei Jean Paul stets die subjektive Wahrnehmung. Als hoher Mensch verfügt Albano über die entsprechende Geistesgrösse, um dieses Erlebnis zur Entfaltung zu bringen. Seine frei schwebende Einbildungskraft oszilliert zwischen Innen und Aussen, Wirklichkeit und Illusion, Vergangenheit und Zukunft, Freiheit und Determination. Sie hebt die absoluten Trennungen zugunsten gradueller Abstufungen auf, so dass sich Immanenz und Transzendenz vermischen.

³⁰¹ Hier geht es primär um die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit, die Grenzen der Einbildungskraft zu überschreiten und der Darstellung dieses Vorgangs (Darstellung des Nicht-Darstellbaren): Gemäss Kants *Analytik des Erhabenen* befindet sich Albano jetzt in einem bildlich nicht fassbaren Raum, denn die Einbildungskraft scheitert notwendig beim Versuch der Darstellung erhabener Ideen (die Vernunft kann das Absolute nicht darstellen). Jean Paul hingegen besteht auch hier darauf, dass die grenzenlose Phantasie die Bildlichkeit des Erhabenen garantiert.

³⁰² Sobald das Erhabene eine konkrete Form annimmt, gewinnt es eine andere Seite, von der es als lächerlich beobachtet werden kann: „der Erbfeind des Erhabenen ist das Lächerliche“ (JP I/5,105). Bleibt das Erhabene hingegen in einem undefinierbaren (formlosen) Bereich, so kann es sich der Gefahr des Komischen entziehen.

werden: „die Syntheseversuche brechen an diesen wahrnehmungskontingenten Rändern willkürlich ab und lenken die Phantasie so in die Fülle der Eindrücke und den ebenso willkürlichen Anfang der Syntheseversuche zurück, woraus das Gefühl der Unendlichkeit resultiert.“³⁰³ Das Ineinanderblenden von Präsenz und Absenz etabliert eine ästhetische Sphäre, die Bewegung und Stillstand miteinander vermischt.³⁰⁴ Innere und äussere Sphäre werden durchlässig und die Sicht in die codierte ›zweite Welt‹ freigegeben. Die Einbildungskraft blickt in „jene scheinbare Grenzenlosigkeit [...], um in eine wahre hinüberzuschauen.“ (JP I/4,201)

Albano, von dem es einmal heisst, er sei ein „heissbrennender Hohlspiegel“ (JP I/3,233), schwebt in der Phantasie zwischen Himmel und Erde. Er sieht durch die begrenzte Wirklichkeit wie durch ein diaphanes Abbild „in ein angeschautes Unendliche[s]“ als Urbild. In diesem Moment sublimster Erhabenheit erscheinen die Dinge doppelsinnig als Einheit und Vielheit, als Ganzes und Fragment. Die konstitutiven Unterscheidungen zwischen Leben und Tod, Himmel und Erde oder Vergangenheit und Zukunft brechen zusammen. Dieses gegenläufige Geschehen gleicht einer spirituellen Selbsterfahrung und markiert den innersten Kern des Erhabenen. Am höchsten Punkt dieser Bewegung produziert die Phantasie unentwegt neue Einbildungen, die sie nach aussen stülpt, um zu metaphysischen Grenzphänomenen vorzustossen. Diese expansive Innerlichkeit führt unweigerlich zu referenzlosen Luftspiegelungen. Willkürlich entstehen Wunschbilder, die auf magische Weise gegenwärtig wirken. Doch die disparaten Empfindungen – unendliches Glück und unermessliche Trauer – können nicht mehr in Einklang gebracht werden. Das Geschaute kann nur noch emotional empfunden, aber nicht mehr kognitiv begriffen werden.

Albano wird seiner eigenen Anstrengung plötzlich inne, um ihn herum wird es einsam und seine Augen schmerzen im grellen Licht der Sonne. Zwar verflüchtigt sich das sinnlich Wahrnehmbare und die Körperwelt löst sich auf, aber das Unendliche lässt sich nicht entschlüsseln.³⁰⁵ Seine wallende Seele projiziert übersinnliche Erscheinungen und erzeugt eine optische Halluzination: Der eine Teil seines Ichs schaut hinauf in Richtung ›zweite Welt‹

³⁰³ Ulrike Hagel: Elliptische Zeiträume des Erzählens, S. 78.

³⁰⁴ Vgl. Barbara Hunfeld: Der Blick ins All, S. 124.

³⁰⁵ Vgl. dazu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 467: „Das Erhabene überhaupt, ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als Unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.“

(Sonne), welche die sanfte Blässe der toten Mutter annimmt, der andere Teil blickt nach unten, wo sein unbekannter Vater schemenhaft „im Feuer und Rauch der Erde“ steht.³⁰⁶ Albanos Geist schwebt im Kraftfeld zwischen Endlichem und Unendlichem, wo die Phantasie zwischen den beiden Polen hin und her schwingt, so dass sich die anziehenden und abstossenden Elemente für einen Moment die Waage halten. Dieses Oszillieren muss als permanentes Kippen, nämlich als Perspektivenwechsel zwischen verschiedenen Anschauungsformen gedacht werden. Das Erhabene ist die Kippfigur in diesem Bild.³⁰⁷ Auf *einer* Bildebene werden unterschiedliche Informationen anamorphotisch so arrangiert, dass sie einander widersprechen und zugleich ein ganzheitliches Trugbild erzeugen. Aber länger als einen Moment hält die Einbildungskraft diesen paradoxen Zustand nicht aus. In diesem Augenblick schaltet sich die Vernunft ein und entschärft die Situation.³⁰⁸ Sie verweist die Einbildungskraft wieder in die Schranken, mobilisiert den Selbsterhaltungstrieb und beendet die Erhabenheitserfahrung abrupt. Als Sinnenwesen bezwungen, wendet sich Albano seinen intellektuellen Fähigkeiten zu und wird an die „Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das grösste Vermögen der Sinnlichkeit“ (KU 180) erinnert. Das Überschreiten der Todeslinie bleibt dem zukünftigen Fürsten untersagt. Auf der Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft muss er sich für die Gegenwart entscheiden

³⁰⁶ Mutter und Vater sind Albano entzogen, sie existieren nur noch als Erinnerungsbilder. Das Trauma des frühen Todes der Mutter und die nachfolgende Trennung vom Vater (sein persönlicher biographischer Schiffbruch) werden unmittelbar gegenwärtig und evozieren ein utopisches Verlangen (unendliche Sehnsucht) nach einer harmonischen Welt ohne Trennungen und Schmerz. Jean Paul beschreibt hier Dinge, die man nicht beobachten kann. Vgl. dazu Norbert Miller: Die beseelte Natur. In: Kunstliteratur als Italienerfahrung. Hg. v. Helmut Pfotenhauer. Tübingen 1991, S. 132: „Das Illusionsmoment gehörte bei Jean Paul zur Voraussetzung seiner imaginären Wirklichkeit: er spielt mit dem Erwartungsbruch, er forciert das Umkippen des Augenblicks, er überdehnt die Spannungsbögen, alles zu dem gleichen Zweck, um nämlich in der Gegenbewegung die höhere Illusion und das reflektierte Gefühl der Unendlichkeit freizusetzen.“

³⁰⁷ Vgl. dazu Reinhard Look: Schwebende Einbildungskraft, S. 492: „Das Erhabene realisiert sich als ein System von Unterscheidungen, in dem die unterschiedenen Momente nicht verschwinden, aber auch nicht in die Einheit der Synthesis aufgehoben werden. Die Natur schwebt zwischen ihrer nicht-anschaulichen Übergrösse und der Darstellung der Idee, die Einbildungskraft zwischen ihrem Scheitern und ihrer Erweiterung, das Gefühl zwischen seiner sinnlichen Unlust und seiner vernünftigen Lust, und die Identität des Subjekts vollzieht sich im Widerstreit seiner Vermögen. Das Erhabene ist der Ort der Selbstunterscheidung und der Erhebung des Subjekts über sich selbst, die sich *in* der gefühlten innern und der angeschauten äusseren Natur vollziehen.“

³⁰⁸ Im Gegensatz zu Kant fungiert die Vernunft bei Jean Paul nicht als oberstes Denkkorgan; stattdessen wird ihr lediglich eine Kontrollfunktion zugewiesen, um die Bezüge, welche die Einbildungskraft zwischen den Gegenständen der sinnlichen Welt erstellt, zu überwachen (die Vernunft setzt Grenzen und ist dafür verantwortlich, dass sich die Einbildungskraft nicht gänzlich von der sinnlichen Welt abkoppelt). Im Gegensatz zur Phantasie ist also die Vernunft auf den endlichen Bereich der Körperwelt eingeschränkt. Vgl. dazu Wolfgang Pross: Jean Pauls geschichtliche Stellung, S. 91f.: „Die Dichtung geht als universaler Bereich der eingeschränkteren Philosophie voraus, da sie den beschränkten Bereich der Vernunft mit Hilfe der Phantasie verlässt; [...]“

und wird wieder auf sich selbst zurückgeworfen:³⁰⁹ „Still ging er die Terrassen herunter und fuhr oft über die nassen Augen, um den feurigen Schatten wegzuwischen, der auf alle Gipfel und Stufen hüpfte.“ (JP I/3,23)³¹⁰ Das Erhabene zeitigt kathartische Wirkungen; es reinigt die Seele und exponiert die Erfahrung der Freiheit, die der Mensch für sich besitzt.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Die erhabene Vision auf Isola bella entwickelte sich langsam als kontrollierte Steigerung von äusseren Sinneseindrücken, Erinnerungen, Gefühlen und phantastischen Einbildungen zu einer grossen Halluzination. Anfangs haben Albanos Augen lediglich eine begrenzte Körperwelt wahrgenommen, welche als stimulierender Auslöser für das Gefühl des Erhabenen fungierte. Eine Hemmung der Lebenskräfte, wie es Kant in der *Analytik des Erhabenen* beschreibt, blieb weitgehend aus. Später verwandelte Albano die steife Wandtapete der Natur in eine schwelgerische Seelenlandschaft; ein simpler Trick genügte, um diesen Umschlag herbeizuführen und das Gefühl des Erhabenen auszulösen. An die Stelle distanzierter Bildbetrachtung trat eine Immersion in den totalen Bildraum. Die erinnerten Bilder erregten mächtige Gefühlsbewegungen, welche die Umgestaltung der sinnlichen Welt in seelisches Verfügungsmaterial vorantrieben. Sie erweiterten die Brust und eröffneten den Zugang zu einer höheren Wirklichkeit. Wie ein gärendes Gefäss hat sich Albanos Seele mit Eindrücken, Erinnerungen und Einbildungen gefüllt, bis diese allmählich überschwappten.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Bilder der Natur mit den Bildern des Erhabenen kompatibel sind. Die äusseren Sinneseindrücke des Bergpanoramas wurden in die innere Unendlichkeitserfahrung einer Phantasmagorie transformiert.³¹¹ Gleichzeitig hat sich der betrachtende Blick unmerklich von der horizontalen Ebene in die Vertikale gedreht. Dieser

³⁰⁹ Hier werden die Grenzen ernst genommen; sie werden ausgelotet und doch eingehalten. Das ist das Klassische an dieser Situation, währenddem Grenzüberschreitungen etwas zutiefst Romantisches zum Ausdruck bringen. Neben Erstaunen und Bewunderung gehören auch Achtung für die eigene Natur und Demut vor dem Gegenüber zu den Gefühlskomponenten des Erhabenen. Das Gefühl des Erhabenen steigert den geistigen Widerstand und stärkt die Seelenkräfte.

³¹⁰ An dieser Stelle droht das Erhabene ins Lächerliche umzukippen: „das Lächerliche besteht in der plötzlichen Auflösung der Erwartung von etwas Ernstem in ein lächerliches Nichts“ (JP I/5,102). Deshalb muss der Autor den pathetischen Stil durch einen Bezug auf die „hohe Natur“ stabilisieren – nur so bleibt der *genus sublimis* garantiert.

³¹¹ Vgl. dazu Maximilian Bergengruen: „Heissbrennende Hohlspiegel“, S. 34: „Ebenso wie für den Umgang mit den tatsächlichen Wundern der natürlichen Magie gibt es auch für die innere natürliche Magie einen falschen und einen richtigen Umgang. Während man in der Aussenwelt weder die Wunder für identisch mit dem Überirdischen, noch sie lediglich für physikalische Effekte halten soll, so gilt es in der Theorie Jean Pauls, die phantastischen mentalen und sprachlichen Reproduktionen der Wirklichkeit weder für reale Abbildungen der Welt noch für bloss psychische Effekte zu halten. Die optischen Verzerrungen in der Reproduktion sind nicht das Überirdische selbst, aber für den, der sie lesen kann, verweisen sie auf es.“

Wechsel vom sinnlichen zum visionären Schauen wurde durch die Erinnerung eingeleitet und von der Phantasie fortgeführt. An keiner Stelle der erhabenen Schau ist Albano Gefahr gelaufen, sein inneres Gleichgewicht zu verlieren. Folglich gibt es in dieser Episode kein zerbrochenes Subjekt.³¹² Albanos reflektierende Besonnenheit nahm alles Grosse ruhig auf und verwandelte die Welt in einen innern Traum; sie beherrschte das Äquilibrieren zwischen äusserer und innerer Welt meisterhaft.³¹³

Das angestrebte Ziel auf den Terrassen von Isola bella war ein ›höheres Sehen‹, das in der Sinnlichkeit seinen Ausgangspunkt nahm, um beim Übersinnlichen, den unsichtbaren Urbildern, anzukommen. Für einen Augenblick hat Albano das *Bild des Ganzen* als innere Projektion geschaut, aber der Zugang zur göttlichen Sphäre (Transzendenz) ist ihm verwehrt geblieben.³¹⁴ Der Gipfel war nicht der Thron eines selbstsicheren Geistes, sondern der Ort einer Selbstbesinnung und eine Aussicht in die an irdische Bindungen mahnenden Täler des Lebens. Mit der Beendigung der Unendlichkeitsschau und der Rückkehr zum Irdischen gibt Albano zu erkennen, dass er sich den realen Aufgaben des Lebens stellen will. An dieser Stelle wird auch Jean Pauls paradox anmutende Formulierung aus der *Vorschule* verständlich: „das Begrenzte ist erhaben“ (JP I/5,108). Nicht die überschrittene Grenze, sondern die Vorstellung der Grenzüberschreitung und nicht die erfüllende Realisierung, sondern deren Imagination konstituiert den Moment der *sub-limen* Ewigkeitsschau.³¹⁵ Das Begrenzte schafft sich einen Rahmen von Möglichkeiten, innerhalb deren sich das Erhabene realisiert. Albano ist bis unter die oberste Schwelle, aber nicht darüber hinaus gegangen. Am Ende wurde seine Freude durch das Faktum getrübt, dass Gegenwart und Vergangenheit für immer voneinander geschieden sind; die glückliche Zeit kehrt nicht wieder. Ideal und Wirklichkeit bleiben inkommensurabel. Nach dem Höhenrausch muss sich Albano wieder mit

³¹² Albanos Einbildungskraft wurde weniger durch gewaltsame Eindrücke von aussen als vielmehr von innen heraus durch intensive Gefühlsregungen strapaziert.

³¹³ Diese Fähigkeit verweist auf Albanos künftige Tätigkeit als Fürst über Hohenfliess, denn der Blick von oben in die Runde entspricht dem Blick des Herrschenden über seine Untertanen.

³¹⁴ Weil das Erlebte für den Verstand unbegreiflich ist und sich das Unendliche dem Menschen nicht erschliesst, bleiben die „antithetischen Elemente im Totalisierungsprozess“ bestehen. Vgl. Eckart Oehlenschläger: *Närrische Phantasie*, S. 25.

³¹⁵ Albano ist kein origineller Himmelstürmer, der die Grenzen um jeden Preis sprengen will. Er steht „gerade auf der Grenze des Genies und des Talents [], halb zum tätigen, halb zum idealischen Streben ausgerüstet“ (JP I/3,589). Ihm reicht es, wenn er die Grenzen in der Phantasie erfährt: Anklang und Aufschub, nicht Erfüllung ist seine Thematik. Vgl. dazu Christine Pries: *Das Erhabene*, S. 12: „Das Erhabene ist diese Grenze. Es berührt die beiden Extreme, beide Reiche, versperrt den Zugang zum einen, erweitert jedoch den Blick auf das andere.“

den irdischen Verhältnissen begnügen. Die Achtung vor der eigenen Existenz ist höher zu bewerten als die romantische Ausweitung des Erhabenen ins Grenzenlose.³¹⁶

4.1.5 Naturfrömmigkeit

Die Natur auf Isola bella erscheint als Sinnbild mit erbaulichem Charakter.³¹⁷ Sie ist eine empathische Instanz, die weit davon entfernt ist, dem Menschen widerständig zu trotzen. Das Verlangen nach einer ästhetisch intakten Landschaft manifestiert sich besonders deutlich in den Schluss-Sätzen des *ersten Zyklus*: „Hohe Natur! wenn wir dich sehen und lieben, so lieben unsere Menschen wärmer, und wenn wir sie betauern oder vergessen müssen, so bleibst du bei uns und ruhest vor dem nassen Auge wie ein grünendes abendrotes Gebirge.“ (JP I/3,23) Die hohen Menschen erleben die Natur nicht als Bedrohung oder Gefahr, vielmehr zeigt sie sich ihnen als harmonischer Seinszusammenhang jenseits der korrumpierten Hofverhältnisse. Hier können sie aus den engen Räumen der Zivilisation ausbrechen und sich in Freiheit entwickeln.³¹⁸ Jean Pauls idealisierte Naturdarstellung erweist sich deshalb geradezu als Gegenkonzept zu Kants Diktum von der dynamisch-erhabenen Natur mit ihren wuchtigen Ausformungen, der regellosen Unordnung und den Verwüstungen:

³¹⁶ Die Vision löst sich auf und hinterlässt eine emotionale Lücke, aber gleichzeitig ermöglicht sie einen Zugewinn an Distanz. Im Verlauf des Romans soll aus dem ästhetischen Menschen Albano ein ethischer werden, was aber nur gelingen kann, wenn die Einbildungskraft mit der Wirklichkeit in einem engen Wechselwirkungsverhältnis steht. Seine Bestimmung zum Fürsten zeigt sich bereits jetzt in der Fähigkeit, die erstarkten Gegensätze auszuhalten und Widersprüche miteinander zu versöhnen. Während der Künstler mit seinen Werken die Grenzen des Geschmacks sprengt (Expansion), muss ein Fürst ausgleichende, erhaltende und vermittelnde Fähigkeiten aufweisen (Konservation). Am Ende des Romans verwandelt sich Albano in ein entidealisiertes Gefäß des allgemeinen Geistes (Entleerung). Er gliedert sich ein in die soziale Gemeinschaft, heiratet Idoine und zeugt Kinder. Jean Pauls Kritik am Erhabenen verinnerlicht, überwindet er den Reiz des Schwindels und findet wieder festen Boden unter den Füßen. Auf einer kleinen Anhöhe richtet er seinen Blick auf den zukünftigen Handlungsraum, wo er sich als Oberhaupt eines überschaubaren Kleinfürstentums bewähren muss: „In der Dämmerung kam er auf dem Berge an, wo er die Stadt, die der Zirkus und die Bühne seiner Kräfte werden sollte, überschauen konnte, aber mit andern Augen als sonst.“ (JP I/3,820)

³¹⁷ Vgl. dazu auch Gustavs hymnischen Monolog über die Natur in der *Unsichtbaren Loge*: „O zu dir, grosse Natur, will ich allzeit kommen, wenn ich mich unter den Menschen betrübe; du bist meine älteste Freundin und meine treueste, und du sollst mich trösten, bis ich aus deinen Armen vor deine Füße falle und keinen Trost mehr brauche.“ (JP I/1,276)

³¹⁸ Hinter dieser Konzeption steckt die idealisierte Vorstellung, dass die Natur einem ausgeglichenen Rhythmus und unabänderlichen Gesetzmässigkeiten folgt, währenddem die Menschen wandelbare Wesen sind, die vor allem in ihren Gefühlen höchst instabil (unstet) sind. Durch die Natur soll der Mensch die verlorene Harmonie wieder finden: „Die Natur ist eisern, immer dieselbe, und die Weisheit in ihrem Bau bleibt unverdunkelt; das Menschengeschlecht ist frei und nimmt wie das Aufgusstier, die vielgestaltete Vortizelle, in jedem Augenblick bald regelmässige, bald regellose Figuren an.“ (JP I/1,868)

Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. (KU 185)

Für Kant ist das Erhabene der Natur, dessen Anblick im Subjekt heftige Affekte hervorruft, form- und grenzenlos: „Wenn von uns die Natur dynamisch als erhaben beurteilt werden soll, so muss sie als Furcht erregend vorgestellt werden [...].“ (KU 184) Diese chaotisch-unbegrenzte Natur verweigert dem Subjekt den Anspruch auf eine einheitliche Zusammenfassung des Angeschauten (*comprehensio aesthetica*). Sie ist zweckwidrig und bietet dem Auge des Betrachters keinen Halt; stattdessen bedroht sie das Subjekt in seiner physischen Existenz.³¹⁹ Solch brachiale Kräfte, die sich dem Menschen widerspenstig in den Weg stellen, sucht man in Jean Pauls literarischen Natur- und Landschaftsbeschreibungen vergeblich.³²⁰ Vor allem in den Romanen der „italienischen Schule“ wird die Natur stets mit positiven Adjektiven versehen. Die Natur zeigt sich dort als vermittelndes Zwischenglied, das den empfindsamen Protagonisten die Hand zur Versöhnung entgegenstreckt. Indem der Natur alles Bedrohliche genommen wird, das zur Genese des Erhabenen nötig ist, droht dieses Konzept bei Jean Paul selbst zu kollabieren. In seinen Naturbeschreibungen geht es immer um die Wirkung der Natur auf die schönen Seelen, die inneren Empfindungen, und um die Etablierung eines positiven Sinns.

Wie der Natur wohnt auch der Poesie eine schöpferische Kraft inne. Poetische Erhabenheit funktioniert deshalb wie folgt: Der „rechte Dichter“ bläst der endlichen Natur (Körper) seinen unendlichen Geist (Seele) ein und lässt diese erhaben erscheinen. Analog zur *anima Stahlii*, die den Körper willentlich erbaut, erschafft sich auch der autopoetische Geist mittels Fiktionalisierung eine natürliche Umgebung (Landschaft), die seinen konstitutiven Elementen

³¹⁹ Vgl. dazu Hartmut Böhme: Das Steinerne. In: Das Erhabene. Hg. v. Christine Pries, S. 119-141, hier S. 121: „Das Erhabene bei Kant ist also zuerst eine Erfahrung massiver affektiver Dissonanzen, objektiver und subjektiver Disproportionen und damit einer *Gefahr*: die als chaotisch wahrgenommene Natur könnte unwiderstehlich in das subjektinterne Ordnungsgefüge einschlagen und dieses zum Kollaps bringen.“

³²⁰ Diese Kehrseite der Natur wird von Jean Paul systematisch ausgeblendet, um die Kompatibilität mit dem empfindsamen Subjekt nicht zu gefährden. Die Ausnahme bilden die apokalyptischen Landschaften in den Vernichtungsträumen, in denen die skeptische Einsicht in die Unbeweisbarkeit der unsterblichen Seele bedrohliche Formen annimmt. In diesen Träumen wird die Natur als ewige „Selbstmörderin“ (JP II/2,591) präsentiert, deren ständiges Werden und Vergehen keinen Sinn ergibt. Sobald Jean Paul die Ebene der Transzendenz wegstreicht, verwandeln sich seine Landschaften in tödliche Maschinerien, die Angst und Schrecken verbreiten. Vgl. dazu den Abschnitt *Untergangphantasien im Weltall* in dieser Arbeit.

entspricht. Mit dieser wesentlichen Verwandlung der begrenzten Natur in eine unbegrenzte, tendiert die Unterscheidung zwischen Schönerem und Erhabenem gegen Null.

4.2 Konvergenz zwischen Schönerem und Erhabenem

Vom Standpunkt der klassischen Ästhetik musste ein schöner Gegenstand stets begrenzt sein. Denn das Schöne, das unmittelbar gefällt, benötigt feste Umrisse und ist an harmonische Formen gebunden (Anschaulichkeit und Zweckmässigkeit). Exemplarisch sei hier auf Kants Definition des Schönen in der *Kritik der Urteilskraft* verwiesen: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“ (KU 134) Jean Paul hingegen weigert sich in der *Vorschule der Ästhetik* das „Schöne“, ebenso wie auch das „Wesen der Dichtung“ in einer Definition festzulegen, vielmehr muss es in der dichterischen Darstellung selbst zur Anschauung gebracht werden. Er betrachtet das Schöne deshalb nicht als eine isolierte Kategorie, sondern stets im Zusammenhang mit anderen ästhetischen Begriffen wie dem „Komischen“, dem „Erhabenen“ oder dem „Rührenden“. Für die poetische Nachahmung der Natur spielen diese Termini eine ebenso wichtige Rolle wie das Schöne. Deshalb sei an dieser Stelle Götz Müllers These widersprochen, dass Jean Paul das Schöne ganz aus seiner Ästhetik verbannte.³²¹ Das Schöne wird nicht eliminiert, sondern lediglich in seiner Bedeutung relativiert und in einen erweiterten Kontext gestellt.

Die Annäherung der beiden in der Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts strikt voneinander getrennten Kategorien – Schönheit und Erhabenheit – erfolgt in der Romantik:³²² „Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne* Unendliche, so wie es ein *erhabenes* gibt“ (JP I/5,88) schreibt Jean Paul in der *Vorschule*. Schönes (Begrenztes) und Erhabenes (Unbegrenztes) vermischen sich in der romantischen Naturbetrachtung. Zwischen diesen Begriffen findet eine synonymische Stabilisierung, d.h. Verdopplung statt: das Schöne erscheint nunmehr grenzenlos, während das Erhabene begrenzt wird. Die beiden ästhetischen Reflexionsformen geben ihre oppositionellen Rollen auf und können

³²¹ Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 134.

³²² Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2, S. 181 bezieht in den *Athenäums-Fragmenten* das Schöne auf das Erhabene: „Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist.“ Auch Schelling kommt in der *Philosophie der Kunst* (1802/03) zum Schluss, „dass zwischen Erhabenheit und Schönheit kein qualitativer und wesentlicher, sondern nur ein quantitativer Gegensatz“ bestehe. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst. Stuttgart 1982, S. 260. Und auch für Hegel ist das Erhabene das absolut Schöne. Vgl. dazu Dietrich Mathy: Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen. In: Das Erhabene. Hg. v. Christine Pries, S. 143-160.

miteinander vertauscht werden. Für die Poesie, als „schöne[] (geistige[]) Nachahmung der Natur“ (JP I/5,30) sind sie zwei gleichwertige literarische Mittel, um vom einfachen Abbild (Immanenz) zum höheren Urbild (Transzendenz) zu gelangen.³²³ Weil sich die Poesie für die „Darstellung der Ideen durch Naturnachahmung“ (JP I/5,43) interessiert, muss der begrenzte Körper mit dem unbegrenzten Geist in Verbindung gebracht und überwunden werden. Ein zentrales Ziel poetischer Darstellung ist die Versöhnung von Gegensätzen: Wirklichkeit und Idee, Körper und Seele. Diesbezüglich ist es konsequent, dass auch die vormals dichotomen Begriffe ›Schönheit‹ und ›Erhabenheit‹ generell an Schärfe verlieren.

Erhabene Natur kann aber nur insofern in schöne Kunst umgewandelt werden, als sie zugänglich, das heisst in sich zweckmässig, kompatibel und verständlich ist. Die chaotische Natur hingegen ist eine Gefahr für Leib und Leben. Es ist unmöglich, gegen einen Sturm anzukämpfen und gleichzeitig einen ästhetischen Genuss zu erleben, deshalb müssen alle negativen Eigenschaften des Naturerhabenen beseitigt werden. Die Umformung der Natur zu einer sittlichen Instanz mit literarischen Mitteln bringt zwei entscheidende Vorteile mit sich: Erstens ermöglicht sie dem Betrachter eine unbeschwerte Naturerfahrung (positive Wirkung der beseelten Natur auf die schönen Seelen und umgekehrt) und zweitens wandelt sich die geistig-schöpferische Natur zu einem kompatiblen Vermittlungsorgan zwischen Geist und Körper.³²⁴

Die idealisierte Naturbeschreibung bildet den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt, um die Figuren von der drohenden Vernichtung im leeren All in die hoffnungsvoll-utopische Weltbejahung zu heben. Sie markiert das unsichtbare Scharnier zwischen Verzweiflung und

³²³ Jean Paul grenzt in der *Vorschule* seine eigene Poesievorstellung von denjenigen der Nihilisten und Materialisten scharf ab. Es geht ihm dabei um den Bezug der Poesie zur Wirklichkeit. Den Nihilisten wirft er „Willkür“ und „Ichsucht“ vor. Wenn die ganze Welt zu einem Produkt des menschlichen Geistes (Fichte) wird, läuft man Gefahr, dass einem die äussere Realität abhanden kommt und man sich in den eigenen Hirngespinnsten verfängt: „Wo einer Zeit Gott, wie die Sonne untergeht; da tritt bald darauf auch die Welt in das Dunkel; der Verächter des All achtet nichts weiter als sich und fürchtet sich in der Nacht vor nichts weiter als vor seinen eigenen Geschöpfen“ (JP I/5,31). Der „rechte Dichter“ soll sich an den göttlichen Gesetzen orientieren, sonst wird er sich in einer „kraft- und formlose[n] Leere verlieren“ (JP I/5,34). Die poetischen Materialisten sind lediglich „Nachdrucker der Wirklichkeit“ (JP I/5,35); ihnen fehlt der Geist, um sich über das unmittelbar Gegebene zu erheben. Weil jedoch „[w]eder der Stoff, noch deren Form [...] dem Dichter roh brauchbar“ (JP I/5,38) sind, muss die echte Poesie die Natur in einem „höhere[n] Prinzip“ (ebd.) nachahmen.

³²⁴ Eine solche Natur bietet Schutz vor materialistischen und mechanistischen Zugriffen. Das prototypische Modell der natürlichen Landschaft liefert im 18. Jahrhundert der englische Landschaftspark. Der Landschaftsgarten wurde in England als Gegenmodell zum bis dahin dominierenden französischen Barockgarten konzipiert, der die Natur in geometrisch exakte Formen zwang.

Versöhnung, also die verbindende Synthesis zwischen dem Nichts und der Ewigkeit.³²⁵ In den empfindsamen Romanen gelingt es dem Dichter so, einen positiven Zugang zu einer sinnvollen Naturordnung herzustellen; seine hohen Menschen erheben sich angesichts der Natur von der materiellen Erscheinungswelt ins Übersinnliche, von der Endlichkeit in die Unendlichkeit. Um sich der Natur als einer designierten Vermittlungsinstanz zu bedienen, musste Jean Paul sie unweigerlich von allem Chaotischen und Ungestümen reinigen: Nur eine harmonische Natur spendet Lebensfreude, während die gewaltigen Naturphänomene die menschlichen Seelen bedrohen. Doch das Gefühl des Erhabenen soll den Menschen nicht bedrücken, sondern erheben. Unter diesem Gesichtspunkt wird plausibel, weshalb sich der Dichter in der *Vorschule* explizit „gegen den Kantischen ›Schmerz bei jedem Erhabenen‹“ (JP I/5,108) ausspricht.

Ab 1800 ist für Jean Pauls Verständnis des Erhabenen deshalb nicht Kants Theorie des Erhabenen die massgebliche Referenz, sondern diejenige von Herder. Vor allem die literarischen Inszenierungen der harmonischen Erhebung im Geiste des Betrachters verweisen direkt auf Herders Konzeption des Erhabenen in der *Kalligone* (1800). Herder leitet in seiner gegen Kant gerichteten ästhetischen Spätschrift das Erhabene historisch-genetisch her. Er beschreibt die *Geschichte des Erhabenen in der menschlichen Empfindung* und ordnet jeder Kulturstufe einen entsprechenden Begriff des Erhabenen zu. Herder geht davon aus, dass im frühen Entwicklungsstadium des Menschen die Welt wild, chaotisch und roh gewesen sein muss:

Noch standen Fluten über der Erde, ein *erhabner* Anblick. Wolken brüteten über dem kleinen Erdkern in einer fast unbegrenzten Atmosphäre; rings um den Erdkern krachten und spieen Feuerschlünde. Fluten und Wolken senkten sich; der Dunstkreis klärte sich auf, allmählich schwiag das Grimmen der Erde, und es ward eine *bewohnbare Welt*. (KA 865)

Diese archaischen Naturgewalten waren eine unmittelbare Gefahr für das Leben der Menschen, niemand konnte in diesem barbarischen Zustand die Natur genießen. Doch im Verlauf der sich zivilisierenden Menschheitsentwicklung konnte diese erste Stufe allmählich überwunden werden. Der Mensch erhob sich mit Hilfe der erwachenden Vernunft und seinem Sinn für Ordnung über die rohen Naturkräfte und begann so die garstige Umgebung

³²⁵ In Anlehnung an Kants Unterscheidung zwischen dem Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen definiert Jean Paul die Ewigkeit in der *Vorschule* wie folgt: „Die Ewigkeit ist für die Phantasie ein mathematisches oder optisches Erhabene; oder so: Die Zeit ist die unendliche Linie, die Ewigkeit die unendliche Fläche, die Gottheit die dynamische Fülle.“ (JP I/5,106 Anm. 2)

zu seinen Gunsten umzugestalten. Auf einer fortgeschrittenen Bildungsstufe der Menschheit verliert das Erhabene seine ursprüngliche Kraft:

Die roherhabnen Träume unserer Kindheit mit ihrem dumpfen Anstaunen sind verschwunden; ein Erstaunen andrer Art hat ihren Platz und besitzt ihn ewig. Unser Geist, nicht unser Auge, will jetzt *umfassen* das Weltall; d.i. er denkt dem Weltordner nach, *Gottesgedanken*. Nicht Grenzen gibt er dem Unermesslichen, (kindische Phantasie!) sondern Gestalt, Ordnung nach einer innern ewigen Regel. Das Schönste und Höchste hat er hiemit zugleich erreicht: denn was ist höher und schöner als eine nach Einer innern Regel geordnete Welt! (KA 867)

„Ordnung“, „Gestalt“ und „innere Regel“ sind die zentralen Begriffe, mit denen Herder das erhabene Erlebnis kosmologischer Erkenntnissuche der modernen Wissenschaft beschreibt, in welcher sich die Betrachtungsweise von der sinnlichen in die geistige Anschauung verlagert hat. Der Philosoph behauptet also, dass sich das Erhabene und das Schöne während der langen Entwicklungsgeschichte aufeinander zu bewegten und in *einem* Geist konvergierten: „was ist Erhabener, was ist Schöner als dieser mit *seiner* Kraft und *seinen* Gedanken alles erfüllende, ewigschaffende Geist, Er die tätige Regel alles Erhabnen und Schönen, des Universum.“ (ebd.) Alles läuft daraus hinaus, im Zustand des Erhabenen eine höhere (göttliche) Ordnung zu entdecken, die den Menschen wiederum in sich aufnimmt.

In Herders *Geschichte des Erhabenen* hat das Erhabene seine widerspenstige Andersheit langsam verloren, bis sich Erhabenes und Schönes im „Erhaben-Schönen“ vereinigten: „nicht Gegensätze sind das Erhabene und Schöne, sondern Stamm und Äste Eines Baums; sein Gipfel ist das erhabenste Schöne. [...] Das Unendliche (...) ist Einladung, das *rein und verständig Erhabene* in ihm, mithin das *höchste und schwerste Schöne* zu suchen und zu finden; das Gefühl des Erhabnen ist dem Gebiete des Schönen *Anfang und Ende*.“ (KA 873f.) Herder wirft Kant vor, er benutze in der *Kritik der Urteilskraft* einen anachronistischen Begriff des Erhabenen, der aus dem Urstadium der Menschheitsgeschichte stamme und mittlerweile längst als überwunden gelte. Ferner beharrt Herder darauf, dass das Erhabene in der Natur selbst und nicht in den Ideen gesucht werden müsse. Und er bemängelt an Kants *Analytik des Erhabenen*, dass die dort geschilderten Naturgewalten nicht imstande seien, im Betrachter positive (beseelende) Kräfte zu entfalten:

Die Fiebererschütterung, das Auf- und Abstoßen am Gegenstände sind konvulsivische Bewegungen, ganz unähnlich jener wahren Erhebung des Gemüts, das sich dem erhabenen Gegenstände eben dadurch naht, indem es vor ihm bescheiden zurücktritt, ihn in Gedanken

und Neigung aber desto brünstiger umfasst und an ihm hinaufklimmt. Die Regung, mit welcher man sich fühlt, kleiner, als das Erhabene zu sein, ist nicht das Nagen des Neides, sondern eine Himmelsluft, die uns hebt und stärket. Welch ein süßes Gefühl ist reine Bewunderung! ein Quell neuer Tätigkeit und Jugend. Die Brust erweitert sich; das Herz schlägt hoch auf. (KA 890)

Der Kern von Herders Kant-Kritik basiert auf dem Vorwurf, dass die *Analytik* einen Begriff des Erhabenen entwerfe, der den Betrachter ins „Leere“ führe. Ohne Bezug zur christlichen Offenbarung wird Herder das Erhabene zum Inbegriff für menschliche Selbstüberschätzung ohne Mass und Ziel.³²⁶ Um diese kategorische Ablehnung gegenüber seinem ehemaligen Lehrer (Kant) zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass Herders Philosophie primär auf der konkreten Sinnlichkeit und nicht auf der Vernunft basiert. Herder entwickelt das Erhabene aus seiner Theorie der sinnlichen Empfindungen und begreift es als höchstes Element innerhalb eines aufsteigenden Erkenntnisprozesses.³²⁷ Das Erhabene muss als begehrlicher Gegenstand gefühlt und in einen realen Bezug zum Menschsein gebracht werden, damit es seine Kraft entfalten kann: „Unsre Höhe, der Sitz unsrer edelsten Vermögen ist das Haupt, mit ihm schauen wir umher und messen Höhe und Tiefe. Dies Hochgefühl in unsrer erhobnen Gestalt ist der Charakter der Menschheit.“ (KA 894)

Als dezidierter Verfechter einer sensualistischen Philosophie betont Herder stets die Bedeutung der Wahrnehmung für die kognitiven Denkprozesse.³²⁸ Der Mensch perzipiere die Welt primär über seine Sinne, bevor er sich mittels Vernunft, Verstand und Phantasie im Geiste ein Bild von ihr machen könne. Entsprechend müsse auch das Erhabene zuerst über die Augen und Ohren gesehen bzw. gehört werden, ehe es als abstrakte Vernunftidee erkannt zu werden vermöge. Deshalb sei es logisch, dass die Natur als Gegenstand, an dem sich die Idee des Erhabenen entzündet, dem Betrachter adäquat und damit geordnet erscheinen müsse; eine verwüstete Landschaft oder ein bedrohliches Unwetter vermögen am Ende des 18. Jahrhunderts im betrachtenden Subjekt kein erhebendes Wohlgefallen mehr hervorzurufen.³²⁹

³²⁶ Vgl. den Artikel über das Erhabene. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. v. Karlheinz Barck, Bd. 3, S. 296.

³²⁷ Vgl. Götz Müller: *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, S. 135.

³²⁸ Eine ähnliche Haltung vertritt auch Moritz in seiner ästhetischen Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788). Im Bezug auf die Naturbetrachtung räumt Moritz dem Empfinden eine bedeutendere Rolle ein als dem Denken. Vgl. Karl Philipp Moritz: *Werke*. Bd. 2, S. 978: „Empfindungskraft sowohl als Bildungskraft umfassen *mehr* als Denkkraft, und die tätige Kraft, worin sich beide gründen, fasst zugleich auch alles was die Denkkraft fasst, weil sie von allen Begriffen, die wir je haben können, die ersten Anlässe, stets sie aus sich herausspinnend, in sich trägt.“

³²⁹ Vgl. dazu Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 375: „Empfindet die Seele Einheit, Mannigfaltigkeit und Übereinstimmung der Teile, so ist sie angenehm gerührt. Der Grundsatz, dass eine vereinheitlichende Idee

Und wie könnte man an der Natur „in ihrer wildesten, regellosesten Unordnung und Verwüstung ein *erhabenes Wohlgefallen*“ finden, ohne dass, wenn diese Verwüstung auf einen blühenden Zustand erfolgt ist, sich Trauer, Grimm, Abscheu, oder gar eine Verzweiflungsvolle Leere der Seele, Verdruss und Überdruss in die Empfindung mischte? Gehe man über rauchende Brandstätten, oder durch unabsehbare Felder voll Lavakrusten und vulkanischer Asche, ohne ein erfreuliches Bild der umherliegenden glücklichen Erde, des schönen Himmels, des schönen Meers; nur einem Geist in Miltons Hölle könnten Gefühle des Erhabenen dabei geziemen. (KA 878)³³⁰

Lediglich eine domestizierte Natur ist in der Lage erhebende Gefühle zu erzeugen, denn Ordnung und Harmonie sind die höchsten Merkmale der schöpferischen Natur. Deshalb müssen diese beiden Grundbegriffe auch beim Erhabenen wesentlich in Erscheinung treten: „Das erhabenste Selbstgefühl ist nur das Gefühl der Harmonie mit sich und mit der Regel des Weltalls, mithin das höchste Schöne.“ (KA 873) Die ästhetische Naturbetrachtung ist für den Menschen nur dann sinnvoll, wenn sie mit einem positiven (erhebenden) Gefühl einher geht. Andernfalls rät Herder vom Gang in die Natur ab. Herder bestreitet auch, dass das Riesenhafte in der Natur für die Vorstellungskraft des Betrachters unangemessen sei; ein Zusammenbrechen der Einbildungskraft angesichts des Erhabenen schliesst er aus. Weil sich die Kapazität der Einbildungskraft kontinuierlich ausweite, könne diese selbst die grössten Gegenstände ohne besondere Anstrengung fortzu erfassen.

Bei der Betrachtung des Erhabenen sollen die Seelenkräfte gestärkt und unser Dasein, im Sinne einer „Elevation“, erhöht werden. Gemäss Herder ist die erhabene Gesinnung im Menschen nicht mit Furcht und Schrecken zu vereinbaren, deshalb denkt er das Erhabene als *unvermishtes Gefühl* der positiven Erhebung:

Nicht Krampf ist dies Gefühl, sondern Erweiterung unsrer Brust, Aufblick und Aufstreben, Erhöhung unsres Daseins. Verwirrungen der Begriffe sind, wenn man das Erhabene in Nacht und Nebel, in Höhlen und Tiefen, im Grausenden, Furchtbaren, gar im Formlosen sucht und sich daselbst Formlos verlieret. Verwirrung der Gefühle ist, wenn man die seligste Empfindung, über sich selbst erhoben zu werden, zum Kampf der Titanen macht, die von der ihnen unangemessenen Höhe angezogen und hinabgeschleudert, in der grausen Tiefe ihr Grab fanden. (KA 893f.)

das vermeintliche Chaos erst ordnen muss, bevor es schön erscheint, führt zur faktischen Subsumtion der Anschauungsformen des mathematisch Erhabenen unter den Begriff der Schönheit. Das Phänomen erhabener Grösse nimmt, [...] durch die Einheitsidee Züge höherer Schönheit an.“

³³⁰ Herder übersieht, dass auch Kant den entfesselten Naturgewalten die Erhabenheit zum Teil abspricht: „So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist grässlich [...]“ (KU 165)

Herder verwandelt das Erhabene in der *Kalligone* zu einer ganzheitlich beglückenden Empfindung des Menschen in einer sinnvoll geordneten Natur.

4.2.1 Erhabenheitsdiskurs in der Architektur

Dass sich Jean Paul nach dem Erscheinen der *Kalligone* primär an Herders Entwurf des Erhabenen orientierte, lässt sich anhand zweier Textbeispiele aus dem *Titan* erläutern.³³¹ Die erste Textstelle betrifft den Erhabenheitsdiskurs in der Peterskirche im 104. Zykel und zielt auf das quantitativ (äusserlich) Erhabene als Gegenstand einer sinnlichen Anschauung. Analog zum Mathematisch-Erhabenen bei Kant geht es hierbei um eine Naturwahrnehmung, bei der ein Gegenstand so gross erscheint, dass der Betrachter ihn nicht mit einem Blick erfassen kann.

Nach seiner Ankunft in Rom besucht Albano zusammen mit Don Gaspard, der Fürstin, Dian und dem Kunstrat Fraischdörfer die prachtvolle Peterskirche und anschliessend das im Vergleich schlichtere Pantheon. Die Kathedrale wird von Albano, dem die Architektur mehr als andere Kunstgattungen am Herzen liegt, aus der Ferne als „Kunst-Gebürg, das wieder Hügel trug“ (JP I/3,577) bezeichnet. Diese Analogie zwischen der Kathedrale und dem Gebirge wird fortgesetzt; die Mauern türmen sich wie eine „Felswand ungeheuer“ (ebd.) in die Höhe. Albanos Auge fällt es anfänglich schwer, das Ganze mit einem Blick zu erfassen: „Er trat in die Zauberkirche, die der Welt Segen, Fluch, Könige und Päpste gab, – mit dem Bewusstsein, dass sie wie das Weltgebäude sich immer mehr erweitere und entferne, je länger man in ihr ist“ (ebd.). Der Erzähler vergleicht den Petersdom mit dem „Weltgebäude“; für beide Bauwerke gilt dasselbe Gesetz: dass sie sich vor den Augen des Betrachters erweitern und vergrössern, je länger man in bzw. unter ihnen verweilt. Tatsächlich findet diese Erweiterung jedoch nur in der Einbildungskraft statt und nicht in den Objekten der Aussenwelt; bei der Betrachtung vergrössert sich lediglich der Innenraum des Subjekts.

³³¹ Trotz der grossen Nähe gibt es in der Konzeption des Erhabenen auch Differenzen zwischen Herder und Jean Paul. Gemäss Herder soll das Gefühl für das Erhabene stärker in der Immanenz haften: „dass aber das Gefühl des Erhabenen von einer *übersinnlichen* Natur sei; dass es auf einer *absolute Totalität übersinnlich-ansprechenden Vernunft* beruhe, wem sagt da sein Gefühl nicht etwas Andres? Nur eine Grenzenlose Phantasie schreitet ins Unendliche, nur eine Vernunft, die ihr Richtmass verloren hat, träumt von einer *absoluten Totalität* [...]“ (KA 882f.) Dahingegen beruft sich Jean Paul im *Magie-Aufsatz* explizit auf die Grenzenlosigkeit der Phantasie: „Was nun unserem *Sinne des Grenzenlosen* [...] die scharfabgeteilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden nebligen elysischen der Phantasie.“ (JP I/4,200f.) Zur komplexen Beziehungslage zwischen Jean Paul und Herder vgl. Wulf Köpke: Die Herder-Rezeption Jean Pauls in ihrer Entwicklung. In: Johann Gottfried Herder: 1744-1803. Hg. v. Gerhard Sauder, S. 391-408.

Schliesslich erreicht die Gruppe den zentralen Ort der Kirche, wo der Kuppelbau mit einer symmetrisch geordneten Stadt verglichen wird: „Endlich standen sie am Hauptaltar und dessen hundert ewigen Lampen – Welch eine Stelle! – Über sich das Himmelsgewölbe der Kuppel, auf vier innern Türmen ruhend, um sich eine überwölbte Stadt von vier Strassen, worin Kirchen standen.“ (JP I/3,578) Allmählich erschliesst sich dem Auge die innere Grösse und Pracht der Kirche. Die massvollen Kompositionen der einzelnen Bauelemente – Türme, Kuppeln, Gänge, Säulen, Leuchter und Lampe – bilden ein zusammenhängendes Gefüge. Je länger die Besucher in der Peterskirche verweilen, desto stärker werden sie vom zweckhaft harmonischen Geist ergriffen, der dieses Gebäude von innen erfüllt.³³² Wiederum hat die sich stetig ausdehnende Einbildungskraft keine Mühe, sich den immensen Grössenverhältnissen anzupassen: „Am grössten wurde der Tempel durch Gehen; und wenn sie um eine Säule traten, so lag ein neuer vor ihnen, und heilige Riesen schaueten ernst herab.“ (JP I/3,578)

Zum räumlichen Faktor kommt der zeitliche Aspekt hinzu: Die Einbildungskraft setzt die mannigfaltigen Eindrücke nicht simultan in einem einzigen Augenblick zu einem Gesamtbild zusammen, sondern summiert jene im additiven Verfahren kontinuierlich bis sich die einzelnen Elemente zu einem Bild formieren. Entsprechend muss der Betrachter die vielen Seitengänge zuerst abschreiten und mit seinen Sinnen erkunden, um sich von der Grösse der Peterskirche eine adäquate Vorstellung zu machen. Hier werden die Vorteile der literarischen Beschreibung gegenüber der bildenden Kunst offensichtlich. Die bildende Kunst muss den fruchtbaren Augenblick in eine einzige Momentaufnahme verbannen.³³³ Dahingegen kommt es an dieser Stelle wesentlich auf die fortdauernde Entfaltung der Zeit an, um das Ausmass des Gebäudes zu erfassen. Die Einbildungskraft entwickelt, was im prägnanten Augenblick angelegt ist und erweitert die sinnlichen Grenzen unaufhörlich im Gleichschritt mit der Zeit. Dadurch wird die Aufnahmekapazität des Betrachters stetig vergrössert, ohne ein definitives Maximum zu erreichen.

Das verbale Durchschreiten der Peterskirche im *Titan* paraphrasiert die Diskussion über die (Un)angemessenheit der Einbildungskraft, die Herder in der *Kalligone* gegen Kant führt. Bevor Herders ästhetische Position erläutert wird, soll nochmals die *Kritik der Urteilskraft* zu

³³² Vgl. dazu Herders Diktum in der *Kalligone*: „Das Erhaben-Schöne [...] ist der zweckhafte Geist, der den Bau erfüllt, der im Bau wohnt.“ (KA 899)

³³³ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766).

Wort kommen. Kant, der die Kathedrale in Rom selbst nie gesehen hat, schreibt in der *Analytik des Erhabenen*:

Ebendasselbe kann auch hinreichen, die Bestürzung, oder Art von Verlegenheit, die, wie man erzählt, den Zuschauer in der St. Peterskirche in Rom beim ersten Eintritt anwandelt, zu erklären. Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Idee eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei dem Bestreben, es zu erweitern, in sich selbst zurücksinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird. (KU 174)

Herder bezieht sich in seiner Polemik gegen Kant exakt auf dieses Zitat aus der *Kritik der Urteilskraft*. Er argumentiert aus eigener Erfahrung gegen das Erreichen eines Maximums der Einbildungskraft und gegen die sinnliche Überwältigung durch die übergrosse Erscheinung der Kirche:

Von dieser ›Bestürzung und Verlegenheit‹ [...] weiss der Beschauer der Peterskirche gerade am wenigsten. Vom Eintritt in die Säulengänge bis zur Schwelle des Tempels, vom Eintritt in diesen bis zum Hochaltar, vom heiligen Grabe bis zur Cuppole hinauf, durch alle Seitengänge, bei jedem Nebenaltar sind Schönheit, Ordnung und Harmonie in ihr so eurythmisch vereinigt, dass das Ganze in seiner Grösse dasteht, fast ohne dass man seine wahre Grösse ahnet. Mit jedem Schritt wird es grösser, mit jedem mal, da wirs sehen, aufs neue grösser; bei jedem Maximum, das hier gefunden und aufgestellt ist, das unsere Einbildungskraft also nicht willkürlich aus sich erschaffen darf, ruht sie erfüllt von Grösse, und weiss von keinem Bestreben voll bestürzter Verlegenheit, das Vollständige noch grösser zu machen, ein Maximum *zu erweitern*. (KA 885)

Wie in Herders Beschreibung erweitert sich auch Albanos Einbildungskraft kontinuierlich. Ruhig und ohne Gefahr das innere Gleichgewicht zu verlieren, nimmt sie die mächtigen Eindrücke des Petersdoms auf und verarbeitet diese zu einem konsistenten Gesamtbild – von „Bestürzung“, „Verlegenheit“, „Unzweckmässigkeit“ oder „Unangemessenheit“ (Kant) erfährt der Leser nichts. Oder mit Herders Worten: „Das wahre Gefühl des Erhabenen kennt diese Unruhe nicht; es hebt und weitet sich mit dem Gegenstande, bis es ihn umfasst.“ (KA 886)

4.2.2 Albanos Sehnsucht nach Höhe

Den zweiten Nachweis der engen Verflechtung zwischen Jean Pauls Poetik des Erhabenen und Herders *Kalligone* liefert Albanos Vesuvbesteigung im 114. Zykel des *Titan*. Hier zielt die

Analyse auf das qualitativ (innerlich) Erhabene, welches aus der Erfahrung der sinnlichen Anschauung, dem quantitativ Erhabenen, resultiert. Analog zum Dynamisch-Erhabenen bei Kant zeigt sich die Natur als eine Macht, die den Menschen in seiner physischen Existenz zu bedrohen vermag, ohne jedoch Gewalt über ihn zu haben.

Albano meistert den Aufstieg auf den Vulkan praktisch mühelos, wie ein Waldspaziergang erquickt das Bergsteigen seine Seele. Von existentieller Selbstbehauptung angesichts gewaltiger Naturkräfte oder physischer Ohnmacht ist nichts zu finden. Gleich nachdem er den Gipfel des Vesuvs erreicht hat, schreibt Albano seiner Geliebten Linda einen sentimental Brief, in welchem er die göttliche Schöpfung mit religiösem Vokabular lobpreist und seine Bewunderung für die erhabene Natur ausdrückt: „Warum liegt nicht der Mensch auf den Knien und betet die Welt an, die Berge, das Meer, das All? Wie erhebt es den Geist, dass er ist und dass er die ungeheure Welt denkt und sich!“ (JP I/3,645) Über die Strapazen des Aufstiegs oder die abstossende Wirklichkeit der Vulkanlandschaft und deren menschliche Unverfügbarkeit (verbrannte Erde) verliert Albano kein Wort. Alles nimmt seinen wohlgeordneten Verlauf; der Jüngling hätte ebenso gut einen umliegenden Hügel besteigen können, so ungefährlich zeigt sich die Naturszenerie an dieser Stelle: „Immer dieselbe grosse, durch dies erhabene Land ziehende epische griechische Verschmelzung des Ungeheuren mit dem Heitern, der Natur mit den Menschen, der Ewigkeit mit der Minute.“ (ebd.) Es entsteht der Eindruck, dass die Vesuvlandschaft (ganz im Sinne Herders) extra für Albano geschaffen und auf seine Bedürfnisse zugeschnitten worden ist. Die massvolle Inszenierung dieses Schauplatzes, so die eindeutige Absicht des Autors, soll Albanos harmonisches Wesen sinnbildlich zum Ausdruck bringen; die Umgebung wurde nur geschaffen, um seine grosse Seele zu erfüllen.

Lediglich in der Nacht, als sich Albano an die tote Liane erinnert, gibt es für den Protagonisten auf dem Vulkan einen heiklen Moment zu bestehen: „Auf einmal wurden die Donner des Berges ganz still, die Sterne blitzten heller; da schauderte mich die Stille und das Leben, und ich ging zurück in die Hütte.“ (JP I/3,646) Diese kurze Irritation wird nicht durch den Donnerlärm, sondern infolge plötzlicher Stille im Zusammenhang mit der Vergegenwärtigung eines verstorbenen Menschen hervorgerufen. Am nächsten Tag dringt der mutige Albano zum Kraterrand vor, um sich die „Feuer-Schlucht“ und die „Rauchpforte“ aus der Nähe anzuschauen:

Endlich fand ich den Schlund dieses Feuerlands, ein grosses glühendes Dampf-Tal wieder mit einem Berg – eine Landschaft von Kratern, eine Werkstätte des Jüngsten Tags – voll zerbrochener Welt-Stücken, gefrorner, geborstener Höllenflüsse – ein ungeheurer Scherbenberg der Zeit – aber unerschöpflich, unsterblich wie ein böser Geist und unter dem kalten reinen Himmel sich selber zwölf Donnermonate gebärend. (JP I/3,646)

Der Anblick dieser erhabenen Hölle weckt in Albano heldenhafte Gefühle der Entzückung und der Liebe. Auf einmal steigt „der breite Dampf, wilder gehen die Donner ineinander, heisser raucht die schwere Höllen-Wolke“ (JP I/3,647). Dies ist die brenzlichste Situation, die Albano auf dem feuerspeienden Vulkan zu überstehen hat. Aber bereits nach wenigen Sekunden wird die Situation entschärft:

[...] plötzlich fährt Morgenluft herein und schleppt den flammenden Vorhang den Berg hinab - - Da stand die helle gütige Sonne auf dem Apennin, und der Somma und Ottayano und Vesuv blühten im Friedens-Glanz [...] Der Ring der Schöpfung lag auf dem Meere vergoldet vor mir, und wie die Zauberstäbe der Strahlen die Länder berührten, so fuhren sie lebendig empor. (JP I/3,647)

Auf dem Vesuv ist das Naturerlebnis zwar besonders intensiv, aber bedrohlich ist es auch hier nicht. Die Natur zeigt sich einmal mehr als wohlgesinnte Verbündete, die jeglichen Schreckens entbehrt. Sie ist ein ›Sprungbrett‹ in die geistige Erhebung, aber keine gefährliche Macht, gegen die Albano seine natürlichen Widerstandskräfte zur Selbsterhaltung mobilisieren müsste.³³⁴ Stattdessen wird die sinnvoll nach Zwecken geordnete Natur zum Vorbild für die harmonische Verbindung von Körper und Geist; sie erweitert die Brust und lässt das Herz höher schlagen. Hierin liegt auch der Ursprung für Albanos „unbezwingliche Sehnsucht nach Höhen, nach dem Weberschiffe des Schieferdeckers, nach Bergspitzen, nach dem Luftschiffe, gleichsam als wären diese die Betaufhelfer vom tiefen Erdenlager.“ (JP I/3,77) Bereits als Kind wurde er von einer unbändigen Freude für alles Grosse und Erhabene ergriffen. Im Frühjahr kletterte Albano auf einen „säulendicken Apfelbaum“ und legte sich in dessen Äste, die ihn wie starke Arme umschlangen. Mit dem Gesicht nach oben schaute er durch die Blütenblätter in den unermesslichen Himmel und vergass alles ringsherum:

Wenn ihn nun so die schwankende Lusthecke zwischen dem Gaukeln der Lilienschmetterlinge und dem Summen der Bienen und Mücken und dem Nebeln der Blüten schaukelte und wenn ihn der aufgeblähte Wipfel bald unter fettes Grün versenkte, bald vor tiefes Blau und bald vor

³³⁴ Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 134.

Sonnenhitze drehte: dann zog seine Phantasie den Baum riesenhaft empor, er wuchs allein im Universum, gleichsam als sei er der Baum des unendlichen Lebens, seine Wurzeln stiegen in den Abgrund, die weissen und roten Wolken in ihm, der Mond als eine Frucht, die kleinen Sterne blitzten wie Tau, und Albano ruhte in seinem unendlichen Gipfel, und ein Sturm bog den Gipfel aus dem Tag in die Nacht, und aus der Nacht in den Tag. -- (JP I/3,34f.)

Die kindliche Phantasie schwärmt für die Sterne und fliegt ins Land der Träume. Sie vermischt die unmittelbare Umgebung mit dem unendlichen Weltgebäude, so dass die Blüten des Baumes als funkelnde Sterne am Himmelszelt erscheinen, und auch der Mond seine Ferne verliert und in greifbare Nähe rückt. Albanos Optik ›verfälscht‹ die wahren Grössenverhältnisse und schneidet diese auf menschenähnliches Mass zurecht – sein Augenmass allein bestimmt die Grössenrelationen. Diese Betrachtung erweckt in ihm ein ästhetisches Wohlgefallen; es spielt für Albano in dieser Situation überhaupt keine Rolle, ob die Dinge in Wirklichkeit nah oder fern sind, denn aus seiner subjektiven Warte betrachtet, sind sie alle gleich nah. In der anthropologischen Sichtweise ist der Körper das Mass für den Umkreis der Wahrnehmung; die äusseren Objekte bleiben ganz an die sinnliche Gegenwärtigkeit gebunden (physisches Orientierungssystem): „wir haben im Universum unsern Standpunkt, an dem wir haften“ (KA 894), schreibt Herder in der *Kalligone*. In Albanos Phantasie wächst die Baumkrone in den Himmel, während sich die Wurzeln des Baumes tief in die Erde hineingraben (Weltzentrierung). Ein gleichzeitiges Gefühl von Stabilität und Freiheit kennzeichnet die damalige Situation: „und Albano ruhte in seinem unendlichen Gipfel, und ein Sturm bog den Gipfel aus dem Tag in die Nacht, und aus der Nacht in den Tag.“ (JP I/3,35) Mit dem Baum wächst auch Albanos Geist ins Unermessliche. Ein seliges Gefühl, im unendlichen Kosmos geborgen zu sein, ohne den Kontakt zur sicheren Erde zu verlieren, bemächtigt sich seiner. Die grossen Gedanken, die seinen Körper unablässig nach oben ziehen, verleihen ihm zusätzlichen Auftrieb, so dass innere und äussere Erhebung konvergieren:

Denn dieselbe Kraft, die vor grossen Gedanken unser Haupt und unsern Körper erhebt und die Brusthöhle erweitert, richtet auch schon mit der dunkeln Sehnsucht nach Grösse den Körper auf, und die Puppe schwillt von den Schwingen der Psyche, ja an demselben Bande, woran die Seele den Leib aufzieht, muss ja auch dieser jene heben können. (JP I/3,77)

Albanos Gedanken werden im pädagogischen Bildungsprozess genährt. Sein empfänglicher Geist entzündet sich an den Erzählungen von heroischen Taten, die ihm durch den Magister

Wehmeier vermittelt werden. Besonders die philosophischen und dramatischen Schriften der Griechen vermögen ihn zu begeistern. In den Lehrstunden erschliessen sich Albano ganz neue Welten, denn es fällt ihm leicht, sich in die mächtigen Männer der Geschichte hineinzusetzen und ihnen in Gedanken nachzuleben. Vor allem des Namensvetters Cäsar (Zesara) „kolossalisches Bild“ erweckt in Albano grosse Erwartungen, nämlich die Sehnsucht, selbst ein heroischer Feldherr zu werden, so dass „die verhüllte Lindenstadt [...] von seiner Phantasie auf sieben Hügel getragen und zum Rom erhoben“ (JP I/3,106) wurde. Der lebendige Mythos jener historischen Gestalt besitzt die wundersame Kraft, die ganze Umgebung zu vergrössern – die Provinzstadt erhebt sich zur Weltstadt „und alle Städte der Erde lagen mit offenen Toren und mit breiten Fuhrstrassen um ihn herum“ (ebd.) Je bedeutsamer und bildgewaltiger die didaktisch vermittelten Ereignisse aus der Weltgeschichte sind, desto stärker affizieren sie Albanos Geist. Und als er auf dem Spaziergang nach Pestitz zufällig neben einem Regiment einher läuft, verwandelt sich das gewöhnliche Militärmanöver in einen pompösen Truppenaufzug: „so feierte seine Seele ein Händelsches Alexanderfest – sie hörte die Vergangenheit – das Fahren der Triumphwagen – das Gehen der spartischen Heere und ihre Flöten – und die helle Trompete der Fama – und wie unter den letzten Posaunen erstand seine Seele unter lauter glänzenden Toten aus der aufgeriegelten Erde und zog mit ihnen weiter“ (ebd.).

Vor Albanos innerem Auge tauchen die spektakulären Truppenzeremonien einer längst vergangenen Epoche wie lebendige Phantasmagorien auf und es scheint, als ob seine Seele einen direkten Zugang zu jener Welt habe.³³⁵ Der Jüngling wird so sehr vom prächtigen Glanz dieser Bilder eingenommen, dass es ihm zunehmend schwer fällt, sich von diesen stolzerhabenen Vorstellungen zu lösen.³³⁶ Anders als die sinnliche Wahrnehmung, welche wie ein anamorphotischer Spiegel funktioniert, verwandelt der Geist die Welt in eine höhere Wirklichkeit. Wie die Termini „erhaben“ und „schön“ belegen, erzeugt seine Phantasie ästhetische Bilder, welche die profane Wirklichkeit weit übersteigen. Durch den magischen Effekt der Phantasie wird am Kunstwerk „eine Qualität, eine Kraft, etwas Unendliches“ (JP

³³⁵ In Rom wird Albano von diesen kindlichen Vorstellungen wieder eingeholt und dabei ähnlich heroische Gefühle erleben, aber gleichzeitig wird er sich dort für das tätige Leben entscheiden. Angeregt durch die erhabenen Zeugnisse römischer Grösse entschliesst er sich kurzfristig am französischen Freiheitskriege teilzunehmen. Es bleibt jedoch bei diesen schönen, aber folgenlosen Worten: „es gibt etwas Höheres, Tun ist Leben, darin regt sich der ganze Mensch und blüht mit allen Zweigen.“ (JP I/3,584)

³³⁶ Im 13. Zykel wird Albanos doppelte Seelentätigkeit folgendermassen beschrieben: „So bringt uns die Gegenwart nur Bilder zu optischen Anamorphosen, und erst unser Geist ist der erhabene Spiegel, der sie in schöne Menschen-Formen umstelt.“ (JP I/3,80)

I/4,203) sichtbar. Die Sinnesdaten der Erscheinungswelt werden entgrenzt und auf eine höhere (geistige) Stufe empor gehoben. Jean Pauls Theorie der Einbildungskraft entbindet die Phantasie allerdings nicht vollständig von der Realität; sie bleibt in hohem Mass an die sinnliche Erfahrung der natürlichen Erscheinungen gebunden. Das in der Einbildungskraft Vorgestellte entwickelt sich nicht losgelöst von der Wirklichkeit. Diese enge Verknüpfung zwischen der Phantasie und der Wahrnehmung soll anhand des folgenden Zitats aus dem *Magie-Aufsatz* exemplifiziert werden: „Die fünf Sinne heben mir ausserhalb, die *Phantasie* innerhalb meines Kopfes einen Blumengarten vor die Seele; jene gestalten und malen, diese tut es auch; jene drücken die Natur mit fünf verschiedenen Platten ab, diese als sensorium commune liefert sie alle mit *einer*.“ (JP I/4,196)³³⁷

Für den kindlichen Albano sind diese Unterscheidungen zwischen äusserer Wahrnehmung und innerer Phantasietätigkeit allerdings ohnehin obsolet. Für ihn ist die Welt so, wie sie sich ihm vor dem geistigen Auge präsentiert. Er staunt über die wunderbaren Dinge, reflektiert jedoch nicht, dass sich die objektive Wirklichkeit von seiner subjektiven Erscheinungswelt unterscheidet. Sein und Schein, Gegenwart und Vergangenheit, Wirklichkeit und Phantasie bilden in dieser frühen Phase seiner Entwicklung ein indifferentes Ganzes: Albano bleibt ein „Adam im Unschulds-Zustand“ (JP I/3,272). Trotzdem lässt sich auch hier eine Entwicklung von einem tendenziell monistischen zu einem dualistischen Weltbild beobachten: „über die innere Welt ging die Sonne auf und über die äussere ein Mond, aber beide Welten und Halbkugeln zogen sich zu einer ganzen an.“ (JP I/3,109) Es ergibt sich daraus einen wichtigen Unterschied zur frühromantischen Position etwa eines Novalis (1772-1801): Die Wirklichkeit der Aussenwelt bleibt im *Titan* selbständig bestehen und auch die Differenz zur Phantasie wird (jedenfalls bei Albano) aufrechterhalten; Jean Paul ruft nicht zur romantischen Poetisierung der Welt auf.³³⁸ Stattdessen führt er die zerrütteten Formen der Einbildungskraft vor, die ohne Rückbezug auf eine transzendente Wirklichkeit entstehen. Im folgenden Unterkapitel soll die Geschichte eines solchen Verfalls anhand der Figur Roquairol exemplarisch dargestellt werden.

³³⁷ Ähnlich äussert sich auch Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). In: Ders.: Werke. Bd. XI, S. 63: „Wenn also gleich die Einbildungskraft eine noch so grosse Künstlerin, ja Zauberin ist, so ist sie doch nicht schöpferisch, sondern muss den Stoff zu ihren Bildungen von den Sinnen übernehmen.“ In der *Vorschule*, §7 wird Jean Paul jedoch Kants Aussage, dass die Einbildungskraft nicht schöpferisch ist, vehement widersprechen.

³³⁸ Vgl. Hans Esselborn: Jean Pauls Verhältnis zur romantischen Naturforschung und Naturphilosophie. In: *Aurora Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Bd. 64 (2004), S. 29.

4.3 Willkürliche Ichsucht oder die Kunst der Verstellung (Roquairol)

Just in der Zeit der grossen geistigen Sprünge beginnt die problematische Freundschaft zwischen Albano und Roquairol.³³⁹ Roquairol ist ein Tausendsassa, der sich mit schauspielerischem Talent leicht in andere Menschen hineinzusetzen vermag. Sein radikaler Freiheitsdrang beeindruckt auch Albano, der durch ihn vom Baum der Erkenntnis kostet: „Wie musste das alles unsern Freund für einen Jüngling gewinnen, den er bald als Karl Moor – bald als Hamlet – als Clavigo – als Egmont durch seine Seele gehen sah.“ (JP I/3,108) Roquairol imitiert die einzelnen Rollen so gut, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität verschwindet und die Differenz zwischen Leben und Kunst aufgehoben wird. Bereits als Dreizehnjähriger *lebte* er den Werther nach und hätte sich beinahe selbst umgebracht, als die Liebe zur auserwählten Lotte (Linda) unerwidert blieb. Nach mehrmaligen Abweisungen seitens der jungen Frau richtete er die Pistole auf sich. – Der Schuss ging los, „läderte aber glücklicherweise nur das linke Ohrläppchen.“ (JP I/3,97)³⁴⁰ Roquairols waghalsige Theaterspektakel wecken zwar grosse Bewunderung und sichern ihm soziale Anerkennung, aber sie hinterlassen auch Spuren in seinem Innern, die zu einem schleichenden Prozess der Gefühlsersetzung führen: „Jede Darstellung höhlt ihn tiefer aus.“ (JP I/3,263) Seine Seele mutiert zu einem leeren Signifikanten, der selbst nichts bedeutet und gerade dadurch alle Charaktere zu repräsentieren vermag. Ohne festen Kern bildet er eine diskontinuierliche Persönlichkeit heraus, die sich zwischen den differenten Dispositionen aufzuspannen versucht.³⁴¹

Roquairol ist ein „poetischer Nihilist“ und sein Leben ein „leeres *zeit-vertreibendes Spiel*“ (JP I/5,61). Als Vertreter der frühromantischen Ironie vermag er zu täuschen und zu lügen, ohne dass sein Betrug aufgedeckt würde. Über den Wahrheitsgehalt seiner sprachlichen Äusserungen lassen sich folglich keine eindeutigen Aussagen mehr machen. Diese semiotische Unverbindlichkeit widerspiegelt sich in seinen Gefühlen, die nur noch ironische

³³⁹ Roquairol ist eine singuläre Figur im Werk Jean Pauls, dennoch gibt es auch hier einen Vorgänger. Der Höfling und Intrigant Matthieu im *Hesperus*, „der keine zweite Welt und keinen dafür organisierten innern Menschen annahm“ (JP I/1,545), gleicht Roquairol insofern, als auch er ein Meister der Imitation, der Täuschung und der Verwirrung von Schein und Sein ist.

³⁴⁰ Dieser Moment kann als Urszene seines tragischen Lebens betrachtet werden. Die traumatische Zurückweisung durch Linda, welche seine einzige Liebe bleiben wird, muss fortan durch immer neue Liebesabenteuer kompensiert werden. Seit diesem Ereignis ist Roquairol ein Zwang zur Wiederholung eingeschrieben. Vgl. Volker Graf: *Himmel und Erde*, S. 241.

³⁴¹ Hülle, Zitation, Substanzlosigkeit, leeres Sprechen, Oberflächlichkeit, hypertrophe Subjektivität oder repetitives Imitat sind die Negativattribute dieser Figur. Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer: *Roquairol oder semiotische Verwerfungen als poetische Figur*. In: *JbJPG* 32/33 (1997/98), S. 9-32.

Verweise, Zitate und zynische Reflexe zum Ausdruck bringen. Roquirol praktiziert einen Individualismus ohne Individualität und lebt ein literarisches Pseudo-Leben. Er antizipiert willkürlich Empfindungen, die für ihn nicht primär subjektive Ausdrucksformen der Seele sind, sondern künstliche Zeichen im theatralischen Imitationsprozess bedeuten. Doch seine Versuche der ständigen Neuerfindung misslingen; es sind lediglich Attrappen, hinter denen das Ich in disparate Einzelteilchen, Maskeraden und Requisiten zerfällt. Roquirols exzentrische Attitüde verunmöglicht eine stabile Identitätsbildung und verhindert den Aufbau von ›echten‹ Beziehungen mit realen Menschen, denn Menschen sind für ihn lediglich manipulierbare Marionetten im grossen Welttheater. Er scheut sich vor allen Verpflichtungen; jegliche Verantwortung wird ihm zur unerträglichen Last. Seine Seele verliert sich in den künstlichen Bildern des irdischen Theaters: „ein chronisches Geschwür der Eitelkeit und ein unheiliges Schlemmen und Prassen in Gefühlen“ (JP I/3,270) sind die Folgen seiner amoralischen Handlungen. Weil Roquirol anfänglich eine grosse Faszination auf Albano ausübt, läuft dieser kurzweilig Gefahr, auf dieselbe schiefe Bahn zu geraten und die Übereinstimmung mit dem moralisch Guten zu verlieren:

Wenn ihm Karl tragische Gewitterwolken aus Shakespeare, Goethe, Klinger, Schiller vorführte und sich das Leben kolossalisch im dichterischen Vergrösserungsspiegel beschauete: so standen alle schlafenden Riesen seines Innern auf, sein Vater kam und seine Zukunft, selbst sein Freund stand neu wie aus jener glänzenden phantastischen Kinderzeit herausgehoben da, wo er sich ihn in diesen Rollen vorgeträumt, und in den innern Heldenzug wurde sogar die Wolke, die durch den Himmel schwamm, und die über den Markt wegmarschierende Wach-Truppe eingeschichtet. (JP I/3,266f.)

Im Unterschied zu Roquirol gelingt es Albano jedoch, einen kindlich-naiven Weltzugang zu bewahren. Seine gemässigttere Phantasietätigkeit ist eine harmonische Kraft, welche die Verbindung zur übersinnlichen Sphäre aufrecht hält, während Roquirol weder göttliche Besonnenheit noch Instinkt kennt.³⁴² Mit seiner „poetische[n] Schwelgerei und Willkür“ (JP I/3,276) bildet Roquirol den dunklen Hintergrund vor dem Albanos vollkommener

³⁴² Bei Albano ist die Phantasie eine harmonische Kraft, das verbürgen die beiden grossen Erscheinungen seines Genius; Besonnenheit und Instinkt (vgl. JP I/5,56). Er befolgt instinktiv die Regeln und Normen, die ihm auferlegt sind und bewegt sich innerhalb der Grenzen der Sittlichkeit. Albano versucht seine Mitmenschen zu integrieren und ein anständiger Mensch zu bleiben, während Roquirol das umgekehrte Programm vorantreibt. Jochen Golz: Welt und Gegen-Welt, S. 201 spricht hinsichtlich der beiden Charaktere von einer „Polarität der ästhetischen Zeichenwelt“. Die moralische Unterscheidung von Albano und Roquirol verhält sich zur ästhetischen Bestimmung also wie folgt: Albano ist das (herdersche) „schöne Erhabene“, während Roquirol das Erhabene pervertiert.

Charakter und seine moralische Unfehlbarkeit (Mass und Ausgleich) hell-leuchtend in Erscheinung treten. Denn während der bescheidene Albano sich selbst genügt, ist Roquairol stets auf der Suche nach Anerkennung und Bestätigung. Er muss fortwährend strategisch handeln, was ihn immer stärker den unberechenbaren Launen der eigenen Phantasie ausliefert und in eine seelische Haltlosigkeit führt.³⁴³ „Dieser so willkürliche Mensch lag unwillkürlich auf den Windmühlen-Flügel seiner Phantasie geflochten und wurde bald von der Windstille gefesselt, bald vom Sturme umgeschleudert, den er zu durchschneiden glaubte.“ (JP I/3,271) In der Folge schlägt seine kühle Selbsterfindung um in völlige Abhängigkeit der Inszenierung.

Mit seinem zerrissenen Charakter bleibt Roquairol ein Fremdkörper in der Gemeinschaft der Titanen; er ist diejenige Figur, die den Rahmen sprengt und anschliessend aus dem Rahmen fällt.³⁴⁴ Seine kalkulierten Liebesabenteuer dienen allein der Erbauung des angeschlagenen Selbstbewusstseins. Es sind nichtssagende Spielereien ohne Ernst; wie kleine Episoden in einem Liebesroman bieten sie ihm Abwechslung gegen die Langeweile des Lebens. Die Steigerung des Selbstgefühls ist das durchgängige Bestreben Roquairols. Dabei ist es ihm ganz egal, dass seine amourösen Romanzen die Existenzen der Geliebten aufs Spiel setzen. Er recurriert für sich die „wilde[] Natur, die freien Spiel-Raum haben müsse, und die, einer fremde angeheftet, diese bloss ebenso sehr mit der Kette zerschlagen und zerdrücken müsse als sich selber.“ (JP I/3,485) Weil Roquairol in seinem (Liebes-)Leben keine Einschränkungen duldet, wäre das „enge dreissigjährige Gefängnis der Ehe“ (JP I/3,490) eine allzu grosse

³⁴³ Ohne Rückbezug auf Moralität und Religion steht der eigenmächtigen Phantasie alles zur Disposition. Jean Paul beharrte deshalb zeitlebens auf der Existenz einer bewusstseinsunabhängigen, objektiven Wirklichkeit. Immer wieder warnte er vor der Gefahr, die Phantasie absolut zu setzen: „Man darf über alles unter dem Monde und über ihn selber Phantasien haben, wenn man nur nicht die Phantasien für Wahrheiten nimmt – oder das Schattenspiel für ein Bilderkabinett – oder das Bilderkabinett für ein Naturalienkabinett.“ (JP I/4,51) In seinem Brief vom 3. Dezember 1798 schreibt Jean Paul an Jacobi: „Mein Titan ist und wird gegen die allgemeine Zuchtlosigkeit des Säkulum gewaffnet, gegen dieses irrende Umherbilden ohne ein punctum saliens – gegen jede genialische Plethora, d.i. Parzialität – gegen die ästhetische (artistische) und philosophische Trennung des Ichs von der Beschauung [...].“ (HKA III/3,129)

³⁴⁴ Roquairol markiert den Übergang vom Erhabenen zum Überheblichen, von der Kreativität zur Zerstörung. Ohne Bezug zum Wahren und Guten ist das System der moralischen Werte zum Scheitern verurteilt. In seinem letzten Auftritt formuliert Roquairol dieses Dilemma folgendermassen: „Sonst hatt' ich doch noch zwei Ichs, eines, das versprach und log, eines, das dem andern glaubte; jetzt lügen sie beide einander an, und keines glaubt“ (JP I/3,748). Überträgt man diese Aussage auf den poetologischen Diskurs, heisst das, dass die Poesie losgelöst von der göttlichen Schöpfungsordnung ihre Legitimierung durch die Wirklichkeit verliert und nur noch ihren autopoietischen Gesetzmässigkeiten folgt. So wird die Phantasie willkürlich und verstrickt sich in ausweglosen Lügen. Roquairols Scheitern soll den Nachweis liefern für die Untauglichkeit ästhetizistischer (frühromantischer) Positionen. Seine übermässige Ironieverwendung lässt das Erhabene ins Leere laufen.

Strafe für ihn. Nachdem er Rabette (Albanos Schwester) entjungfert hat, will er nichts mehr von ihr wissen.

Roquairol, der alles imitieren, aber selbst nichts verbürgen will, leitet die moralischen Regeln des Lebens von der Fiktion ab: „Die Leidenschaften sind poetische Freiheiten, die sich die moralische nimmt.“ (JP I/3,490) Damit erhebt er die Kunst über das Leben und macht sie zum massgeblichen Wirklichkeitsmodell. Inwiefern lebt Roquairol ganz nach Friedrich Schlegels (1772-1829) poetologischem Grundsatz: „Poesie muss und kann mit d[em] Leben verschmelzen.“³⁴⁵ Für beide ist das Leben nichts anderes als ein grosses Spiel. Wenn jedoch der Poesie die Führung über das Leben zugesprochen wird – so Jean Pauls Kritik der frühromantischen Position – besteht Gefahr, dass sowohl die Kunst als auch das Leben moralisch und poetisch entgleisen.³⁴⁶ Roquairol, der fortwährend eigenmächtig bestimmt, was Recht und was Unrecht ist, repräsentiert diese degenerierte Lebens- und Kunstpraxis:

Anfangs hatt' es der Elende noch gut, er hatte noch derbe Schmerzen und Freuden, rechte Sünden und Tugenden; aber als das Untier immer schneller lächelte und zerriss und immer schneller Lust und Pein, Gutes und Böses wechselte; und als Gotteschlägerungen und Kotbilder in seine Gebete krochen und er sich weder bekehren noch verstocken konnte: da lag er in öder Verblutung in der lauen, grauen, trocknen Nebel-Masse des Lebens da und starb so durch das Leben fort. (JP I/3,273)

In Roquairols Vorstellungswelt sind Werte und Normen vom Menschen gemachte Erzeugnisse, die sich stets von Neuem an die wandelnden Bedürfnisse anpassen. Auch das Gute ist kein absoluter Wert, sondern lediglich ein Objekt, das ihm zu einem bestimmten Zeitpunkt den maximalen Lustgewinn verschafft und die Leere des Lebens verdrängt.³⁴⁷

³⁴⁵ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 16, S. 276. Gemäss Schlegel gibt es keine vorgängige Ordnung, die im Kunstwerk ihr Abbild finden könnte; vielmehr muss die Kunst selbst ihre eigenen Regeln autopoietisch herstellen, welche dann ihrerseits wieder Einfluss auf die Wirklichkeit nehmen. Der selbstschöpferische Geist kann jedoch niemals absolut gesetzt werden, denn die Welterschaffung ist immer mit dem Bewusstsein seiner unentrinnbaren Endlichkeit gekoppelt, was die Selbstschöpfung immer auch als Selbstvernichtung erscheinen lässt. Nie gelangt das Subjekt zu einem absoluten, endgültigen Standpunkt. Daran zu erinnern ist vor allem die Aufgabe der Ironie, welche alles Feste verflüssigt und das Element der Nichtigkeit in jeder, auch der vermeintlich höchsten Setzung, erkennbar macht.

³⁴⁶ Jean Paul kritisiert in der *Clavis Fichtiana* explizit die frühromantische „Vergötterung der Kunst und Phantasie, weil die Bilder der Letztern so reell sind als alle ihre Urbilder – das poetische, keinen Ernst unterlegene Spiel und Ertötung (statt Belebung) des Stoffes durch die Form“ (JP I/3,1130). Diese Kritik beruht auf der anthropologischen Opposition: Realität versus Phantasie, die Jean Paul unbedingt aufrechterhalten will.

³⁴⁷ Vgl. dazu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: Ders.: Werke. Bd. 7, S. 285f.: „Diese Form nun ist die *Ironie*, das Bewusstsein, dass es mit solchem Prinzip der Überzeugung nicht weit her sei und dass in diesem höchsten Kriterium nur Willkür herrsche. Dieser Standpunkt ist eigentlich aus der *Fichteschen* Philosophie hervorgegangen, die das Ich als das Absolute ausspricht, das heisst als die

Roquairol überschreitet konstant die Grenzen der Freiheit seiner Mitmenschen und verwandelt sich mehr und mehr in ein Monster.³⁴⁸ Selbst die Himmelszeichen haben für ihn keine höhere Bedeutung mehr:

Jetzt sah er am Himmel die Sturmwolken wie Sturmvögel zwischen den Sternen und neben dem zornigen Glutauge des Mars schon heller fliegen; der Mond, der ihn verjagte und verriet, warf bald das Richter-Auge³⁴⁹ eines Gottes auf ihn. Im Hohne gegen das Schicksal riss er für seine küssende Wut den Nonnenschleier und Heiligenglanz ihrer [Lindas] jungfräulicher Brust. (JP I/3,738)

Unsterblichkeit ist Roquairol „die künstliche Zukunft der Gegenwart“, die sich der Mensch als einen „Paradiesgarten“ im Gegensatz zu seinem irdischen Leben ausgedacht hat (JP I/3,271).³⁵⁰ In seiner virtuellen Welt sind die Zeichen nicht mehr an eine vorgängige (verbindliche) Strukturierung gekoppelt. Weil jedoch der Wert des Zeichens für Jean Paul stets aus der Bezogenheit zur aussersprachlichen Wirklichkeit resultiert – der doppelte Charakter des Zeichens steht für die platonisch-christliche Zwei-Welten-Lehre –, muss Roquairol als Figur, welche diese normativen Gesetze missachtet, notwendig scheitern. Nach der sexuellen Verführung der blinden Linda in den Kleidern Albanos ist die Entleerung komplett und seine Bestimmung erfüllt. Am Ende bleibt Roquairol nur noch die Selbstzerstörung übrig. Indem Roquairol während einer selbstinszenierten Theateraufführung stirbt, überschreitet er ein letztes Mal die Grenze zwischen wirklichem

absolute Gewissheit, als die allgemeine Ichheit, die durch die weitere Entwicklung zur Objektivität fortgeht. Von Fichte ist eigentlich nicht zu sagen, dass er im Praktischen die Willkür des Subjekts zum Prinzip gemacht habe, aber späterhin ist im Sinne der besonderen Ichheit von *Friedrich v. Schlegel* dieses Besondere selbst in betreff des Guten und Schönen als Gott aufgestellt worden, so dass das objektiv Gute nur ein Gebilde meiner Überzeugungen sei, nur durch mich Halt bekommt, und dass ich es als Herr und Meister hervortreten und verschwinden lassen kann. Indem ich mich zu etwas Objektivem verhalte, ist es zugleich für mich untergegangen, und so schwebte ich über einem ungeheurem Raume, Gestalten hervorrufend und zerstörend. Dieser höchste Standpunkt der Subjektivität kann nur in einer Zeit hoher Bildung entstehen, wo der Ernst des Glaubens zugrunde gegangen ist und nur noch in der Eitelkeit aller Dinge sein Wesen hat.“

³⁴⁸ Roquairol beschreibt sich selbst als unheilvolle „Sphinx“, als „Ungeheuer“ mit „Madonnenangesicht“, er ist ein paradoxes Mischwesen, das Rätsel aufgibt, würgt und sich am Schluss selbst zerstört. Nichts ist ihm wertvoller als der Genuss der eigenen (sexuellen) Freiheit, das bekommen vor allem seine Liebschaften (Rabette und Linda) zu spüren. Lust und Leid gehen bei dieser Figur Hand in Hand. Um sich zu spüren sind immer grössere Anreize notwendig: „Bald Schwärmer, bald Libertin in der Liebe, durchlief er den Wechsel zwischen Äther und Schlamm immer schneller, bis er beide vermischte.“ (JP I/3,264)

³⁴⁹ Das „Richter-Auge“ ist natürlich in Wahrheit das Auge des Johann Paul Friedrich Richters. Es geht hierbei vor allem um die Angst vor dem Verlust metaphysischer Absicherungen der Kunst und ihrer Verbürgtheit als Wiedergabe der göttlichen Schöpfungsordnung. Vgl. Helmut Pfotenhauer: Roquairol, S. 11.

³⁵⁰ Dahingegen hat der ideale Albano ein affirmatives Verhältnis zu den himmlischen Zeichen; wenn er zu den Sternen blickt, heilen sie sein Herz. Entsprechend glaubt Albano an Gott und die Unsterblichkeit: „o, es ist ein Himmel und eine Unsterblichkeit – wir bleiben nicht in der dunkeln Höhle des Lebens – wir ziehen auch durch den Äther wie du, du glänzende Welt!“ (JP I/3,253)

Leben und fiktiver Darstellung. Die dramatische Realisierung des eigenen Todes auf der Bühne vor vollen Zuschauerrängen markiert den letzten Höhepunkt seines moralisch und ästhetisch gescheiterten Lebensentwurfs. Roquirol, der genuine Vertreter frühromantischer Ironie, wird von seinem Schöpfer Jean Paul zuerst radikalisiert und zuletzt über den Selbstmord exekutiert.

Kapitel 5

Negationen des Erhabenen in der Idylle

[...] nur der kleinste Teil des Lebens gibt einer arbeitenden Seele Alpen – Revolutionen – Rheinfälle – Wormser Reichstage – und Kriege mit Xerxes, und es ist fürs Ganze auch besser; der längere Teil des Lebens ist ein wie eine Tenne platt geschlagener Anger ohne erhabne Gotthardsberge, oft ein langweiliges Eisfeld ohne einen einzigen Gletscher voll Morgenrot. (JP I/4,12)

5.1 Geschlossene Miniaturwelt

Den zweiten Weg, „glücklicher (nicht glücklich) zu werden“, beschreibt Jean Paul wie folgt: „gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, dass, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist.“ (JP I/4,10) In dieser Sphäre des Niederen und Engen nimmt das Erhabene eine marginale Position ein. Es stellt sich die Frage, wie es möglich ist Erhabenheit zu erfahren, wenn die Protagonisten nur in der Stube sitzen, und die Stürme des Lebens beinahe unbemerkt an ihnen vorüberziehen? Wie wir sehen werden, gibt es auch in den Idyllen erhabene Momente, diese existieren allerdings auf einer anderen Bewusstseinssebene. Die Gemütsbewegungen der Idylliker fallen geringer aus, als diejenigen der hohen Menschen, denn in ihren bescheidenen und kleinen Leben gibt es

kaum leidenschaftliche Augenblicke. Weil das Erhabene hier lediglich im Verborgenen auftaucht, lässt es sich nur *ex negativo* beobachten und beschreiben.³⁵¹

Gleich zu Beginn des *Schulmeisterlein Wutz* (1790)³⁵² wirft der Erzähler einen mikroskopischen Blick auf den Idyllenhelden: „deine Epochen waren die Schwankungen und dein Sterben war das Umlegen einer Lilie, deren Blätter auf stehende Blumen flattern.“ (JP I/1,422) Dabei werden botanische Bilder aus der Froschperspektive erzeugt, die mehr an das Zuhause eines Käfers, als an den Wohnort eines Menschen erinnern. Die Figuren des idyllischen Feldes mit ihren irdisch-körperlichen Charakteren werden entsprechend im Diminutiv mit zoologischen Attributen ausgestattet. Als deren Repräsentant bewegt sich Wutz konzentrisch innerhalb eines begrenzten Aktionsradius', auf einem „unschuldigen sinnlichen kleinen Freudenkreis“ (JP I/5,260). Er ist mit beiden Füßen tief im Heimatboden verankert, fürchtet die Höhe und lebt ganz gegenwartsbezogen. Für diesen Idylliker gibt es weder Probleme mit der Identität, noch verfügt er über eine moralische Bestimmung. Wutz weiss, woher er kommt und wohin er gehört. Er teilt mit den Tieren das Gefühl der glücklichen Beschränktheit, mit allen Sinnen stets zugegen zu sein. Darüber hinaus will er lieber nichts wissen.³⁵³

Schon als Kind unterschied sich Wutz, dessen äussere und innere Welt „sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und [ihn] als ihr Muscheltier einfassen“ (JP I/1,435), kaum von den Tieren. Er interessierte sich nicht wie andere Kinder für „Kaufmann-, Soldaten-, Handwerker-Spiele[.]“ (ebd.), sondern lediglich für das Nachäffen von Tieren: „Wutz war beim Spielen nie etwas anders als ein Hase, eine Turteltaube oder das Junge derselben, ein

³⁵¹ Um die Freuden und Ängste dieser eigenwilligen Wesen zu erkennen, bietet sich die literaturwissenschaftliche Methode des *close reading* an. Mit ihrer Hilfe sollen die unscheinbaren Symmetriebrüche in den Geschichten aufgespürt und dokumentiert werden. Resultat der mikroskopischen Betrachtung ist eine intensivierete Beobachtungspraxis: Entdeckungsreisen ins Kleine, Vergrösserung der Miniaturwelten und gesteigerte Detailaufmerksamkeit.

³⁵² Das *Schulmeisterlein Wutz* 1790 entstanden und auf Empfehlung von Karl Philipp Moritz 1793 zusammen mit der *Unsichtbaren Loge* veröffentlicht, ist Jean Pauls erste durchkomponierte Lebensbeschreibung. Zugleich ist der (Anti-)Held der Erzählung, Wutz, der erste Protagonist, welcher den zweiten Weg glücklicher zu werden, beschreitet.

³⁵³ Vgl dazu Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Ders.: Werke. Bd. 1, S. 697: „Jedes Tier hat seinen Kreis, in den es von Geburt an gehört, gleich eintritt, in dem es lebenslang bleibt und stirbt.“ Dergestalt verharrt auch Wutz sein ganzes Leben in einer natürlichen Sphäre, er kennt jeden Winkel und jede Ecke seiner Behausung. Man kann bei dieser Figur eine rhythmisierte Wiederkehr der immer gleichen Tagesabläufe beobachten. Zeit seines Lebens wird Wutz sein kleines Revier nicht verlassen; böse Überraschungen oder unerwartete Ereignisse bleiben weitgehend aus. Hier folgt alles einem geregelten Verlauf. Leicht lässt sich an dieser Stelle ein Bezug herstellen zur Vorrede des *Quintus Fixlein*: „Man sieht, ich dringe darauf, dass der Mensch ein Schneidervogel werde, der nicht zwischen den schlagenden Ästen des brausenden, von Stürmen hin- und hergebognen unermesslichen Lebensbaumes, sondern auf eines seiner Blätter sich ein Nest aufnähet und sich darin warm macht.“ (JP I/4,12)

Bär, ein Pferd oder gar der Wagen daran.“ (JP I/1,423)³⁵⁴ Sein bevorzugter Aufenthaltsort war der geschützte Innenraum eines Heuschobers, wo er zusammen mit seiner Schwester im Schlupfwinkel ein Idyllen-Reich aufbaute. Mit entblösten Beinchen schoss er „als schreiende Schwalbe herum und mauerte sich für sein Junges – ein hölzerner Weihnachthahn mit angepichteten Federn war’s – eine Kot-Rotunda mit einem Schnabel von Holz und trug hernach Bettstroh und Bettfedern zu Nest.“ (JP I/1,424)

5.1.1 Paradoxieabschirmung

Je verborgener Wutz lebt, desto glücklicher ist er. Die Separation von der Aussenwelt gelingt ihm am besten in der heimischen Stube. Dort freut er sich am Abend besonders „aufs Zuketten der Fensterläden [...] weil er nun ganz gesichert vor allem in der lichten Stube hockte, daher er nicht gern lange in die von abspiegelnden Fensterscheiben über die Läden hinausgelagerte Stube hineinsah.“ (ebd.)³⁵⁵ Die geschlossenen Läden signalisieren den Einschluss des Ausschlusses von all dem, was jenseits dieser Grenzen liegt. Blieben die Läden geöffnet, so müsste Wutz zuschauen, wie das Fenster das „hineingebaute[] Closet ihrer Stube“ nach aussen reflektierte und ins „unabsehbare Gewölbe des Universums“ (JP I/1,424) hinaus projizierte. Wenn die Unterscheidung von markiertem System (Stube) und unmarkierter Umwelt (Universum) in sich selbst hineingedoppelt würde, würde die Trennschärfe zwischen Innen und Aussen verwischen; es käme zu paradoxen Vervielfältigungen.³⁵⁶ Doch der einfältige Wutz fürchtet sich vor Verdoppelungen,

³⁵⁴ In der Stufenfolge der natürlichen Wesen befindet sich Wutz mit seinen dunklen Empfindungen nur knapp über dem sinnlichen Tierreich – er kann beinahe als Übergangsfigur zwischen den Tieren und den Menschen betrachtet werden. Aus diesem Grund ist auch sein selbstreflexives Bewusstsein nur schwach ausgebildet; er pendelt zwischen Bewusstheit und Unbewusstheit hin und her und verfügt entsprechend nur über eine niedrige Erkenntnisstufe.

³⁵⁵ Bei der Interpretation dieser Stelle wird oft vergessen, dass das Zuschliessen der Fensterläden nicht nur Schutz vor unendlichen Reflexionen bietet, sondern auch Abschirmung gegen unerwünschte Eindringlinge von aussen. Vgl. dazu Jean Pauls Erinnerungen an die eigene idyllische Abendgeborgenheit in der familiären Stube: „Nach dem süßen Warten auf den Mondaufgang des Talglichtes unter der Türe des Gesindestübchens, wurde die weite Wohnstube zu gleicher Zeit erleuchtet und verschanzt; nämlich die Fensterladen wurden zugeschlossen und eingeriegelt und das Kind fühlte nun hinter diesen Fensterbasteien und Brustwehren sich traulich eingehegt und hinlänglich gedeckt gegen die verdammten Spitzbuben, und auch gegen den Knecht Ruprecht, der draussen nicht hereinkann sondern nur vergeblich brummt.“ (JP I/6,1063)

³⁵⁶ Das Fenster markiert den Übergang zwischen Innenwelt und Aussenwelt, es vermittelt und verbirgt gleichermaßen. Wird dieses Scharnier geschlossen, ist das Innere vom Äusseren abgetrennt, so dass nur noch das sich spiegelnde Innenreich und das ausgeschlossene Äussere übrig bleiben, auf diese Weise wird der Austausch von Information strikte unterbunden, trotzdem finden Interpenetrationen statt. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Der postmortale Blick – Das Erhabene und die Apokalypse, S. 335: „Während die Idylle ein Simulakrum des Natürlichen im Inneren des zivilisatorischen Systems aufrichtet, klärt die

Spiegelungen und Unschärfen jeglicher Art, denn diese entropischen Phänomene bringen Ungemach in seine gesicherte Sphäre. Intuitiv macht Wutz die Grenzen undurchlässig, denn ihre Auflösung hätte für sein kleines Reich fatale Folgen; das Übermass an komplexer Informationen liesse die kleine Idylle augenblicklich kollabieren.³⁵⁷ Weil sein Geist für solch komplizierte Welt-Erklärungen nicht ausreicht, muss Wutz alles Ungewohnte, Ungewisse, Unerwartete oder Plötzliche eliminieren und die Unendlichkeit systematisch wegsperren. Durch Einkapselung nach Innen (bildlicher Einschluss) gelingt es ihm die verschachelte Idylle nochmals in sich einzufalten, um sie vor Begegnungen mit dem sinnleeren Universum (*horror vacui*) zu bewahren.³⁵⁸

Wutz verharrt in der Beobachtung erster Ordnung und macht Kontingenzen unsichtbar, indem er sie zum Verschwinden bringt.³⁵⁹ Dieser Akt hat die Eigentümlichkeit, Komplexität zu reduzieren und zugleich die Komplexität der Welt (wenigstens für den Leser) als Möglichkeit bewusst zu halten, indem er über den Zusammenhang hinaus verweist und andere Möglichkeiten vorstellbar macht. Weil Wutz allerdings nur diejenigen Dinge in sein Denken einlässt, die er auch verstehen und kontrollieren kann, schützt er sich vor paradoxen Formen wie artifizielle Parallelwelten oder virtuelle Denkräume, die das Erhabene auch mit sich bringen kann. Dank dieser erfolgreichen Strategie gelingt es ihm, die kleine Insel der Glückseligkeit von solch unerwünschten Störungen fernzuhalten.

Erhabenheitserfahrung das Terrain jenseits der Grenzen. In ihr wird das agonale Verhältnis zwischen dem System und seiner Umgebung ausgetragen.“

³⁵⁷ Das Bedürfnis nach Sicherheit symbolisiert den Traum von einer all-inklusiven Ich-Kugel, deren Radius das eigene Denken ist. Daher wird Wutz als fensterlose, monadische Einheit konzipiert, die weder Selbstreflexion noch Ich-Spaltung kennt und als geschlossene Einheit von Körper und Geist daherkommt. Vgl. dazu Kurt Wölfel: „Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt“, S. 263: „Einem jeanpaulischen Geschöpf, dem ein solches Erlebnis widerfährt, wird der Raum ungewiss, in dem es ruhend wohnte, Spiegelung vermischt sich mit Gespiegeltem, und die Grenzen von Sein und Schein verwischen; einer, der in solchem Zustand zulange verharrt, verliert, selbst wenn er anfangs Wutz war, plötzlich die Sicherheit seiner Welt und seiner selbst und mag sich wiederfinden als – Schoppe.“

³⁵⁸ Das Unbegrenzte ist für Wutz nicht erhaben, sondern fürchterlich. Deshalb wappnet er sich mittels Selbstbegrenzung gegen die Unendlichkeit. Gegen das bedrohliche Ungemach aus dem nachkopernikanischen Weltall schützt auch in diesem Fall nur die Rückbesinnung auf die anthropologischen Kompetenzen, nämlich Hinwendung zu sinnvollen Handlungen und Abkehr von den bedrohlichen Vorstellungen des leeren Universums. Vgl. dazu Ralf Simon: Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle. In: JbJPG 44 (2009), S. 63-80, hier S. 75: „Auf die theologisch-kosmologische Vernichtungsvision reagiert hier also eine Verkleinerung, die in der auf den Nahbereich bezogenen Reduktion eine Kunstfertigkeit entwickelt, welche eine anthropologische Lage ausbildet, die kategorial erst gar nicht in der Lage ist, überhaupt die Vernichtungsgedanken denken zu können.“

³⁵⁹ Der Begriff ›Beobachtung erster Ordnung‹ bezeichnet in der Systemtheorie einen Beobachter, der nur das sieht, was er sieht. Anders als der Beobachter erster Ordnung (Wutz) kann der Beobachter zweiter Ordnung (Giannozzo) die Relativität seiner eigenen Beobachtungsoperationen betrachten. Vgl. dazu das Kapitel *Invertierte Erhabenheit im humoristischen Roman* in dieser Studie.

Mit zehn Jahren wird Wutz in ein protestantisches Kloster versetzt, wo „er sich in einen mulattenfarbigen Alumnus“ verpuppt (JP I/1,428). In dieser „Kreuzschule“ entwickelt er sich zu einem besonders ordentlichen Schüler. Exaktes Stapeln der Bücher und das metrische Nebeneinanderstellen der Schuhe gehören zu seinen Lieblingsbeschäftigungen, „denn zufriedene Menschen sind die ordentlichsten.“ (ebd.) Wutz arrangiert sich mit den schwierigen Umständen und entwickelt eine resistente Haltung. Zu seinen spezifischen Fertigkeiten zählt etwa das mechanische Auswendiglernen lateinischer Deklinationen, ohne deren Regeln zu verstehen.³⁶⁰ Aber der Alltag im „Präservations-Zuchthaus“ ist kein Spass; das Erziehungssystem mit seinen drakonischen Strafen und der schlechten Ernährung machen ihm das Leben zur Hölle.³⁶¹ Durch trickreiche Assimilation gelingt es ihm, das drohende Unglück abzuwenden. Nicht Religion oder stoische Philosophie, sondern die Vorfreude auf die nächste Malzeit und der Gedanke ans warme Bett sind die kleinen Dinge, die ihm das Leben erträglich machen: „den ganzen Tag freuete er sich auf oder über etwas.“ (JP I/1,430) Damit Wutz bereits vor dem Aufstehen fröhlich war, „hob [er] immer vom Tage vorher etwas Angenehmes für den Morgen auf, entweder gebackne Klösse oder ebensoviel äusserst gefährliche Blätter aus dem Robinson, der ihm lieber war als Homer – oder auch junge Vögel oder junge Pflanzen, an denen er am Morgen nachzusehen hatte, wie nachts Federn und Blätter gewachsen.“ (JP I/1,431)³⁶²

In der Sekunda erfindet Wutz eine neue Strategie um glücklich zu sein, sie heisst ›Verliebtsein‹. Auf einem Faschingsball verliebt er sich beim Tanzen in die fünfzehnjährige Justina. Weil aber Liebe für Wutz primär Selbstliebe ist, interessiert es ihn nicht, ob dieses Mädchen seine Empfindungen teilt. Ebenso wenig kümmert er sich darum, der Geliebten die

³⁶⁰ Vgl. hierzu auch Jean Pauls autobiografischen Bezug: „Vier Stunden vor- und drei nachmittags gab unser Vater uns Unterricht, welcher darin bestand, dass er uns bloss auswendig lernen liess, Sprüche, Katechismus, lateinische Wörter und Langes Grammatik. Wir mussten die langen Geschlechterregeln jeder Deklination samt der Ausnahmen, nebst der beigefügten lateinischen Beispiel-Zeile lernen, ohne sie zu verstehen.“ (JP I/6,1054)

³⁶¹ Die Schrecken, welche von den Erziehungsanstalten des 18. Jahrhunderts ausgingen, thematisiert Jean Paul mit der angeblichen Eignung eines „ausgedienten Koch[s]“ zum Schulmeister. Weil dieser viel Erfahrung im Totpeitschen von Spanferkel vorweisen kann, sei er auch fürs Durchprügeln der Dorfjugend bestens ausgebildet.

³⁶² Selbst wenn sich Wutz nur für die gefährlichen Passagen aus dem *Robinson Crusoe* interessiert, zählt Jean Paul dieses Werk in der *Vorschule* zu den Idyllen (vgl. JP I/5,259). Es gibt zwei grosse Gemeinsamkeiten zwischen Wutz und Robinson: Beide Figuren müssen sich gegen eine feindliche Umwelt (Kloster / Natur) behaupten und beide tun dies mittels einer entsprechenden Arbeitsethik (sich den Tag einteilen, genügend Essensvorräte anhäufen, konsequente Buchführung). Die Robinsonade teilt auch eine innige Verwandtschaft mit der Erhabenheitserfahrung; in beiden Fällen setzt sich der einzelne Mensch einer überwältigenden Erfahrung aus. Vgl. dazu den Aufsatz von Albrecht Koschorke: *Der postmortale Blick. Das Erhabene und die Apokalypse*, S. 327ff.

eigenen Gefühle mitzuteilen. Ihm geht es nur darum, die ausgeschütteten Glückshormone als inneren Rauschzustand zu geniessen: „er war nur froh, dass er selbst verliebt war, und dachte an weiter nichts.“ (JP I/1,433) Als er später seine Justel zuhause besucht und ihr einen selbstgebackenen Pfefferkuchen als Zeichen seiner Zuneigung mitbringt, denkt er wiederum nur an sich und isst den Original-Kuchen gleich selbst auf. Lediglich eine Nachbildung – eine Kopie des Kuchens – kommt endlich bei der Geliebten an.³⁶³ Wutz verharret im Zustand absoluter Selbstgenügsamkeit; in seiner ichzentrierten Welt gibt es kaum Fremdreferenzen. Die unentwegte Sorge um sich selbst, lässt die Zeichen in geschlossenen Kreisläufen zirkulieren.³⁶⁴

5.1.2 Elysäischer Ausnahmezustand

Im Leben des Schulmeisterleins gibt es eine kurze Zeitspanne, in welcher alle bisherigen Ordnungsprinzipien ausser Kraft gesetzt werden. Zwischen dem 13. Mai, dem Examenstag zum öffentlichen Schullehrer und dem 9. Juli, seinem Hochzeitstag, öffnet sich ein ungeahnter Freiheitsraum: „aus der zersprengten schwarzen Alumnus-Puppe brach ein bunter Schmetterling von Kantor ins Freie hinaus.“ (JP I/1,439)

Du wiegstest im Äther dich und sahest durch die durchsichtige Erde dich rund mit Himmel und Sonnen umzogen und hattest keine Schwere mehr; aber uns Alumnus der Natur fallen nie acht solche Wochen zu, nicht eine, kaum *ein* ganzer Tag, wo der Himmel *über* und *in* uns sein reines Blau mit nichts bemalt als mit Abend- und Morgenrot – wo wir über das Leben wegfliegen und alles uns hebt wie ein freudiger Traum – wo der unbändige stürzende Strom der Dinge uns nicht auf seinen Katarakten und Strudeln zerstösset und schüttelt und rädert, sondern auf blinkenden Wellen uns wiegt und unter hineingebognen Blumen vorüberträgt [...]. (JP I/1,439f.)

³⁶³ Zu den Relationen von Original und Abbildung im Bezug auf das ‚literarische Schaffen‘ des Wutz, vgl. Andrea Gnam: „Und Gott tanzte vor“: Der Sprung von der Subjektivität im Modus des Traums. Jean Pauls Konzeption gewitzten Schreibens im „Schulmeisterlein Wutz“. In: Athenäum 5 (1995), S. 57-70.

³⁶⁴ Wutz liest nicht nur wegen Geldmangel lediglich selbstgeschriebene Bücher, sondern vor allem aus narzisstischen Gründen; deshalb behält er sie auch für sich und gibt sie niemandem zum Lesen. Ihm geht es beim Schreiben nicht etwa um eine utopische Befreiung aus den engen Lebensverhältnissen, sondern um den Prozess des Schreibens. Man könnte Wutz auch als eine Parodie auf das Originalgenie lesen. Gemäss Kant besitzt das Genie von Natur seine besondere Begabung, diese kann also nicht gelernt werden: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regeln gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ (KU 241f.) Die Begabung, die das Genie hat, ist nicht deduzierbar, denn Genie ist das Gegenteil von Nachahmung; es bleibt sperrig, unerklärlich und regelwidrig, und es widerspricht den gängigen Geschmacksvorstellungen. Wutz, der alle Werke, die er schreibt (autopoietisch) aus sich selbst herauszieht, ist die gesteigerte Parodie eines solchen unverständlichen Originalgenies.

Über Nacht verwandelt sich Wutz von einer kriechenden Raupe in einen fliegenden Schmetterling und erhebt sich über die bodennahe Perspektive. Von Freiheitsgefühlen ergriffen, entfliegt er in eine Welt jenseits aller kleinbürgerlichen Verhältnisse, wo neue Verstehensformen möglich sind und er sich sämtlicher Alltagslasten entledigt. Die geschlossene Sphäre wird überschritten und die innere Wirklichkeit überhöht. Für einen Augenblick öffnet sich eine kleine Luke in die Unendlichkeit, durch die er über sich selbst hinauswachsen kann.³⁶⁵ Schwerelos gleitet Wutz in den wolkenlosen Himmel und befindet sich plötzlich im Mittelpunkt eines zentrierten Kosmos. Um ihn herum kreisen die Himmelsgestirne auf ihren festen Bahnen.

Seine acht paradiesischen Wonne-Wochen „bestanden aus lauter ähnlichen Tagen“ (JP I/1,440), es sind kleine strukturierte Einheiten, die durch keine negativen Gefühle gestört werden. Differenzlosigkeit, Wiederholungen und Wiederkehr des Immergleichen konsolidieren das Gefühl raumzeitlicher Kontinuität. Selbst die finsternen und ruhigen Nächte werden nicht mehr dunkel und kommen nicht zur Ruhe:

Die ganze Nacht stand die rückende Abendröte unten am Himmel, an welchem die untergehende Sonne allemal wie eine Rose glühend abgeblühet hatte. Um 1 Uhr schlugen schon die Lerchen, und die Natur spielte und phantasierte die ganze Nacht auf der Nachtigallen-Harmonika. In seine Träume tönnten die äusseren Melodien hinein, und in ihnen flog er über Blüten-Bäume, denen die wahren vor seinem offenen Fenster ihren Blumen-Atem liehen. Der *tagende* Traum rückte ihn sanft, wie die lispelnde Mutter das Kind, aus dem Schlaf ins Erwachen über, und er trat mit trinkender Brust in den Lärm der Natur hinaus, wo die Sonne die Erde von neuem erschuf und wo beide sich zu einem brausenden Wollust-Weltmeer ineinander ergossen. (ebd.)

Die Natur passt sich dem glücklichen Gemütszustand an, sie steht im Einklang mit dem verliebten Wutz und tönt, jauchzt und jubiliert (fruchtbarer Moment). Die Grenzen zwischen Innen- und Aussenwelt werden zugunsten von Vereinigung und Verschmelzung aufgehoben. Wutz ist für einmal ›ganz aus dem Häuschen‹ und so glücklich über diesen ausserordentlichen Zustand seiner (Selbst-)Verliebtheit, dass er die prekäre Lage seines früheren Lebens beinahe vergisst. Er schmiedet Pläne für die Zukunft, macht sich Gedanken

³⁶⁵ Vgl. dazu Barbara Hunfeld: Der Blick ins All, S. 205: „Dies ist jedoch keine Perspektive offensiv fortschreitender, äusserer Entgrenzung, die Widerstände überwinden will, sondern ein Moment der Regression, in dem der Betrachter, von aller Last einer undurchschaubaren Wirklichkeit befreit, sich in der Mitte des Kosmos geborgen weiss. Der Sternenhimmel wird dem Mass des eigenen Lebens angepasst und spiegelt den Betrachter, wenn Wutz denkt: ‚jede grosse Sonne guckte herunter wie ein Auenthaler und zu seinem Fenster hinein.‘“

über den Umbau des alten Hauses und träumt von der Zeit als künftiger Vater. Doch als wäre er immun gegen allzu grosse Glücksgefühle, weil diese nur stören könnten, „kehrte er in sein schwarzes Stübchen zurück und suchte die Kräfte in kleinern Freuden wieder.“ (JP I/1,440)

Die sonntäglichen Ausflüge mit Justel zählen zu den Höhepunkten im Leben des Schulmeisterleins. So wird ein gemeinsamer Abendspaziergang durch die dämmernde Naturlandschaft zum verbindenden Erlebnis, das die lose Verliebten zu einem festen Paar zusammenschliesst:

Die Sonne kroch jetzt ein zu einem einzigen roten Strahle, der mit dem Widerscheine der Abendröte auf dem Gesichte der Braut zusammenkam; und diese, nur mit stummen Gefühlen bekannt, sagte zu Wutz, dass sie in ihrer Kindheit sich oft gesehnet hätte, auf den roten Bergen der Abendröte zu stehen und von ihnen mit der Sonne in die schönen rotgemalten Länder hinunterzusteigen, die hinter der Abendröte lägen. Unter dem Gebetläuten seiner Mutter legt' er seinen Hut auf die Knie und sah, ohne die Hände zu falten, an die rote Stelle am Himmel, wo die Sonne zuletzt gestanden, und hinab in den ziehenden Strom, der tiefe Schatten trug; und es war ihm, als läutete die Abendglocke die Welt und noch einmal seinen Vater zur Ruhe – zum ersten und letzten Male in seinem Leben stieg sein Herz über die irdische Szene hinaus – und es rief, schien ihm, etwas aus den Abendtönen herunter, er werde jetzo vor Vergnügen sterben... Heftig und verzückt umschlang er seine Braut und sagte: „Wie lieb hab ich dich, wie ewig lieb!“ Vom Flusse klang es herab wie Flötengetön und Menschengesang und zog näher; ausser sich drückt' er sich an sie an und wollte vereinigt vergehen und glaubte, die Himmeltöne hauchten ihre beiden Seelen aus der Erde weg und dufteten sie wie Taufunken aus den Auen Edens nieder. (JP I/1,444f.)

Diese Szene soll im Folgenden einer genauen Analyse unterzogen werden. Anfänglich wird eine metonymische Verbindung hergestellt zwischen der roten Sonne und dem erröteten Gesicht der Braut. Justel wird angesichts des romantischen Sonnenuntergangs vom Fernweh übermannt. Bereits in der Kindheit wünschte sie sich, einmal in die grosse weite Welt hinaus zu gehen, nämlich „in die schönen rotgemalten Länder hinunterzusteigen, die hinter der Abendröte lägen“ (ebd.). In der Erzählung kommt es anschliessend zu einer abrupten Unterbrechung der Kommunikation zwischen den Liebenden (beredtes Schweigen). Wutz vermeidet es, den Erzählfaden von Justels verträumten Kindheitserinnerung aufzunehmen: Sei es, dass er ihre Worte nicht versteht, weil er selbst nie solche Gefühle erlebt hatte und ihn dieser weiblich-romantische Diskurs emotional überfordert. Oder sei es, weil er in der Nähe die vertrauten Gebetglocken läuten hört, die von seiner Mutter in Bewegung setzt

werden.³⁶⁶ Jedenfalls reagiert Wutz überraschend auf die heimatlichen Klänge der Kirchenglocke; er nimmt demütig den Hut vom Kopf, legt denselben auf seine Knie und schaut in die Stelle am Himmel, wo eben noch die warme Sonne stand. Jetzt, wo die Sonne verschwunden ist, bleibt nur ein diffuser roter Fleck zurück. Sein Auge findet keinen Halt am Horizont und gleitet „hinab in den ziehenden Strom, der tiefe Schatten trug“³⁶⁷ (ebd.). Für einen Augenblick ist Wutz irritiert, denn der abrupte Übergang von Licht zu Finsternis macht ihn unruhig. Seine innere Heiterkeit wird durch die äussere Dunkelheit kontrastiert und droht sich aufzulösen.³⁶⁸ Die Naturidylle erscheint plötzlich trügerisch, das Schöne und das Schreckliche vermischen sich. Im Augenblick höchster Glückseligkeit wird Wutz durch die aussergewöhnliche Naturszenerie, dem Wechsel von Licht und Schatten, an das Begräbnis seines Vaters erinnert: „es war ihm, als läutete die Abendglocke die Welt und noch einmal seinen Vater zur Ruhe“ (ebd.). Er schaut gebannt in die Tiefe runter, vergleicht den dunklen Fluss im Tal mit der „schwarzen Gottesacker-Erde“ und registriert zum ersten Mal, dass auch er dereinst sterben wird. Die Erfahrung des Schreckens bricht in sein gemächliches Leben ein und schlägt eine tiefe Kerbe ins Kontinuum der Zeit. Doch die Gefahr ist hier derart subtil dargestellt, dass sie beinahe übersehen (überlesen) wird. Das Ungeheuerliche erscheint als etwas Marginales, Unbewusstes oder Verdrängtes und bewirkt im Subjekt nur eine minimale Erschütterung, trotzdem gefährdet es die Idylle: „zum ersten und letzten Male in seinem Leben stieg sein [Wutz'] Herz über die irdische Szene hinaus.“ (ebd.)

Auf den störenden Todesgedanken reagiert das Schulmeisterlein mit einem raffinierten Kunstgriff: „ausser sich“ vor Verzückung zieht er seine künftige Ehefrau an sich, umschlingt sie heftig mit beiden Armen und verspricht ihr mit leeren Liebes-Floskeln ewige Treue: „Wie lieb hab ich dich, wie ewig lieb!“ (ebd.) Damit überspringt Wutz die kleine Öffnung in die Ewigkeit oder ins Nichts und lässt den Abgrund zwischen Leben und Tod, diese metaphysische Lücke, elegant verschwinden. Er nutzt die Gelegenheit, die sich ihm bietet, zieht „ein zweites Ich“ (JP I/1,457) in sich hinein und überlistet den heiklen Moment des

³⁶⁶ Das Läuten der Gebetsglocken war auch für Jean Pauls Kindheit bedeutungsvoll. Vgl. dazu seine Worte in der *Selberlebensbeschreibung*: „Unter dem Gebetläuten stellten sich alle in einen Kreis und beteten das Lied einstimmig ab: ›Die finstre Nacht bricht stark herein.‹ Nur in Dörfern – nicht in der Stadt, wo es eigentlich mehr Nacht- als Tagarbeiten und Freuden gibt – hat das Abendläuten Sinn und Wert und ist der Schwanengesang des Tags; die Abendglocke ist gleichsam der Dämpfer der überlauten Herzen und ruft wie der Kuhreigen der Ebene die Menschen von ihren Läufen und Mühen in das Land der Stille und des Traums.“

³⁶⁷ Der „ziehende[] Strom“ ist eine Metapher für den Fluss der Zeit oder auch für den Unterweltfluss Lethe der griechischen Mythologie.

³⁶⁸ Dass das Plötzliche und Unvermutete die Wirkung des Erhabenen befördert, beschreibt Moses Mendelssohn in seiner Burke-Rezension. Vgl. Moses Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 125.

Erhabenen bravourös. Mit diesem geschickten Schachzug, einer Strategie der Ich-Verdoppelung, gelingt es dem Schulmeisterlein, das drohende Ungemach abzuwenden und seine vergnügte Idylle vor dem Trübsinn zu bewahren.

Als Wutz nach diesem Erlebnis spätabends nach Hause kommt, macht er etwas Sonderbares: Anstatt wie gewohnt die Fensterläden zu schliessen und die Welt hinauszusperrern, öffnete er „die Fenster seiner mondhellen Stube und schlich mit einem leisen Gute-nacht bei seiner Mutter vorüber, die schon schlief.“ (JP I/1,446)³⁶⁹ Obwohl Wutz unfähig ist, das Erhabene bewusst wahrzunehmen, spürt er instinktiv, dass sich in seinem Leben soeben eine entscheidende Veränderung zugetragen hat, welcher er mittels dieser symbolischen Handlung Ausdruck verleiht. Im Anschluss an diese Interpretation soll eine weitere Idylle Jean Pauls auf verborgene Aspekte des Erhabenen untersucht werden. Es handelt sich dabei um die kuriose Geschichte *Das Glück eines schwedischen Pfarrers* aus den *Flegeljahren*.

5.2 Geschichte einer geglückten Versetzung

Zu Beginn der *Flegeljahre* (1804/05) imaginiert sich der empfindsame Jüngling Walt als schwedischen Pfarrer, um sich später an der kleinen Geschichte, die er hier niederschreibt, wieder zu erfreuen.³⁷⁰ Seine Idylle handelt von einem glücklichen Pfarrer, „der aus Deutschland, aus Hasslau, in ein sehr nördlich-polarisches Dörflein voziert worden“ ist (JP 1/2,598). In der kalten Umgebung des hohen Nordens versucht der stets fröhliche Pfarrer das Beste aus der schicksalhaften Versetzung zu machen: „Er genießt da Sommer und Winter rein, ohne lange verdrüssliche Unterbrechungen; z.B. in seinen späten Frühling fällt statt des Nachwinters sogleich der ganze reife Vorsommer ein, weissrot und blütenschwer,

³⁶⁹ Vgl. dazu Jean Pauls Bemerkung zur eigenen Kinderidylle in der *Selberlebensbeschreibung*: „Im schmalsten Beete ist ein Tulpenbaum zu ziehen, der seine Blütenzweige über den ganzen Garten ausdehnt; und die Lebenluft der Freude kann man aus einem Fenster so gut einatmen als im weiten Wald und Himmel.“ (JP I/6,1061)

³⁷⁰ Die *Flegeljahre* beginnen mit der Testamentseröffnung des eben verstorbenen Herrn Van der Kabel. Sieben weitläufig Verwandte des vermögenden Toten treffen sich im Rathaus, in der Hoffnung zu erben. Aber bald stellt sich Enttäuschung ein, denn für sie ist lediglich ein Haus vorgesehen, und zwar soll es derjenige bekommen, der zuerst „eine oder ein Paar Tränen“ über den Toten vergiesst. Das restliche Erbe fällt dem jungen Gottwalt Peter Harnisch, genannt Walt, zu. Walt ist ein naiver Träumer vom Land, der Jura studiert, aber eigentlich ein Dichter werden möchte. Nun muss er bei den sieben vermeintlichen Erben in die Lehre gehen, um an das Legat zu gelangen. Versagt er bei den Lehrmeistern, so fällt ein Teil des Erbes diesen zu. Gleich im Anschluss an die Testamentsverlesung wird seine kleine Geschichte *Das Glück eines schwedischen Pfarrers* präsentiert, die vom Verstorbenen an den Rand des Testaments genäht wurde. Diese Geschichte findet bei den sieben gestandenen Männern wenig Anklang. Sie kommen gemeinsam zum Schluss, dass ein Mensch, der einen solchen Unfug schreibt, nur dumm sein könne, und sie mit ihm deshalb ein leichtes Spiel haben werden.

so dass man in einer Sommernacht das halbe Italien, und in einer Winternacht die halbe zweite Welt haben kann.“ (ebd.) In dieser Erzählung laufen zwei oppositionelle Bildwelten gegeneinander Sturm. Zum einen gibt es die erträumte Welt des südlichen Italiens³⁷¹ und zum anderen die reale Welt des „nördlich-polarischen Dörflein[s]“. Doch indem Walt die beiden getrennten Sphären – „Sommer und Winter“ – möglichst nahe zusammenrückt, unterläuft er ihre unvereinbaren Dichtomien: der Süden wird zum Norden und der Norden zum Süden. Durch diesen Verknüpfungs- und Überkreuzungs-Mechanismus werden die entgegengesetzten Begriffspaare durch strategische Verdopplungen entkräftigt, so dass die grosse Sehnsucht nach dem Süden erlöscht.³⁷² Solches Streben nach Synthese (Nicht-Disjunktion) gilt als notwendige Bedingung für die Entstehung dieser artifiziellen Idylle.

5.2.1 Das Winterhalbjahr

In einer Winternacht kann der Pfarrer in Schweden gleichsam „die halbe zweite Welt“ haben. Weil die zweite Welt bekanntlich die Welt des Überirdischen ist, ist diese Begebenheit nichts aussergewöhnliches, denn mit Transzendenz ist ein jeder Pfarrer von Berufes wegen bestens vertraut. Als personifizierte Vermittlungsinstanz zwischen Diesseits und Jenseits gehört es zu den alltäglichen Aufgaben eines Geistlichen, den Kirchgängern von der Ewigkeit und dem Paradies zu berichten. Wenn nun dieser Pfarrer im Winter frühmorgens aufsteht, stehen noch immer Mond und Sterne am Himmel: „dieses Hereinlangen des Sternen-Himmels in den Vormittag gibt ihm liebe Empfindungen, weil er ein Deutscher ist und über einen gestirnten Vormittag erstaunt.“ (JP I/2,598) Anschliessend geht der Pfarrer in die Kirche und hält die Frühmesse: „die vielen Lichterchen machen die Gemeinde zu einer Familie und setzen den Pfarrer in seine Kinderjahre, in die Winterstunden

³⁷¹ Italien ist bekanntlich die Lieblingsdestination der deutschen Intellektuellen im 18. Jahrhundert. Man denke etwa an die berühmten Italien-Reisen von Winckelmann, Herder, Goethe, Moritz oder Heinse. Goethe hat die Sehnsucht nach Italien im dritten Buch des *Wilhelm Meister* in Mignons Lied exemplarisch zum Ausdruck gebracht: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, / Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!“ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Bd. 7, S. 145. In Jean Pauls Idylle wiederum entleeren die imaginierten Räume das kollektive Phantasma der Italiensehnsucht: man sollte nach Norden gehen, um die Sehnsucht nach Italien zu überwinden. Vgl. dazu Ralf Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls Flegeljahren. In: JbJPG 36/37 (2000/2001), S. 251f.

³⁷² Im Gegensatz zum schwedischen Pfarrer kennt Wutz solche Sehnsüchte erst gar nicht, denn er ist immer mit dem zufrieden, was er gerade hat. Entsprechend sind solche Verlangen immer mit Absenzen (Mängel) verbunden. Weil der Pfarrer von seiner Heimat getrennt ist, kann er Sehnsucht empfinden. Wutz hingegen weiss nicht, was Ferne ist; bei ihm stehen die Dinge immer in unmittelbarer Verfügungsnähe.

und Weihnachtmetten zurück, wo jeder ein Lichtchen mit hatte.“ (ebd.). Der Pfarrer kann in seinen Kindheitserinnerungen schwelgen und sich genüsslich vorstellen, wie ähnlich es damals in Hasslau zu und her ging. Besondere Aufmerksamkeit gilt dem Moment der Kommunion. Bei der Verteilung der Hostien überkommt den Pfarrer eine „heimliche[] Freude über die Gelegenheit, jeder Person so nahe ins Gesicht zu sehen und ihr wie einem Kinde Trank und Speise einzugeben“ (JP I/2,599). Die kleinen Erzählbilder, die dabei entstehen, fokussieren wiederum den Nahbereich. Der Pfarrer sieht die vielen Menschen in einer Schlange auf ihn zukommen, bis sie einzeln vor ihm stehen bleiben, so dass er in ihre erleuchteten Gesichter schauen kann. Nach der Messe begleitet er die Gläubigen mit den ersten Sonnenstrahlen auf den Friedhof hinaus. Wie durch ein Wunder verfärbt die Morgensonne die Gesichter der alten Menschen und gibt ihnen die jugendliche Gestalt zurück – aus Greisen werden wieder Kinder. Weil aber tiefster Winter ist, ist auf dem Gottesacker alles gefroren. In dieser äusserst tristen Situation fällt dem gewitzten Pfarrer ein hoffnungsvoller Polymeter ein, in welchem er das Irdische und das Überirdische geschickt miteinander zu verknüpfen weiss: „Auf der toten Erde ruhen die toten Kinder in dunkler Stille. Endlich erscheint die ewige Sonne, und die Mutter steht wieder blühend auf, aber später alle ihre Kinder.“ (JP I/2,599) So wie die Sonne die Erde im Frühling wieder zu blühendem Leben erwecken wird, erweckt auch Gott am Jüngsten Tag die toten Menschen zum ewigen Leben. Wiederum vermischen sich die Gegensätze. Es gibt keine absoluten Grenzen zwischen Leben und Tod, stets werden die sich ausschliessenden Dinge durch geschickte Anordnungen (Nahtstellen) miteinander in Verbindung gebracht.

Am Nachmittag predigt der glückliche Pfarrer erneut in der Kirche, die sich mittlerweile in ein dunkles Schattenreich verwandelt hat. Lediglich zwei Altar-Kerzen erhellen den gespenstischen Raum und von „draussen scheinen die Sterne oder der Mond herein“ (JP I/2,599). Der Pfarrer nutzt die schaurige Dämmerstimmung, um dem Volk der Gläubigen ins Gewissen zu reden: „der feurige Pfarrer oben im Finstern auf seiner Kanzel bekümmert sich um nichts, sondern donnert aus der Nacht herab, mit Tränen und Stürmen, von Welten und Himmeln und allem, was Brust und Herz gewaltig bewegt.“ (JP I/2,599) Wie einst der alttestamentarische Gott auf sein Volk Israel, predigt der Pfarrer mit drohenden Gebärden auf seine Zuhörer herunter und versetzt diese in Angst und Schrecken.³⁷³ Der Pfarrer steigert

³⁷³ Vgl. Longin: Vom Erhabenen, S. 5f.: „Das Grossartige nämlich überzeugt die Hörer nicht, sondern verückt sie; immer und überall wirkt ja das Erstaunliche mit seiner erschütternden Kraft mächtiger, als das, was nur

sich während der flammenden Predigt so sehr in religiöse Phantasien hinein, dass er nach der Messe das Polarlicht draussen am Himmel für einen „Wald aus heiligen feurigen Mosis-Büschen um Gottes Thron“ hält. (JP I/2,600)

An einem anderen Nachmittag erhält der Pfarrer Besuch von heiratswilligen Töchtern aus gutem Hause, die ihm den Hof machen. Man isst zusammen bei Sonnenuntergang und trinkt Kaffee bei romantischem Mondschein: „das ganze Pfarrhaus ist ein dämmernder Zauberpalast.“ (ebd.) Wenn ausnahmsweise mal kein Besuch kommt, geht der Pfarrer in die Dorfschule nebenan, wo er „alle Kinder seiner Pfarrkinder gleichsam als Enkel bei Licht um sein Grossvater-Knie“ (ebd.) hat. Die Tagesabläufe des Pfarrers sind genau strukturiert und rhythmisiert, so dass kein Platz für grüblerische Leerstellen bleibt. Ist der Pfarrer aber einmal allein, geht er „in der warmen Dämmerung“ in seiner vom Mondschein erleuchteten Stube auf und ab und lutscht dazu einen „Orangenzucker“, um sich so in das warme Italien mit seinen wunderschönen Orangenplantagen und Zitronenhainen zu imaginieren. Bei solch sinnlich-inspirierten Vorstellungen verschwinden die klimatischen und kulturellen Unterschiede zwischen dem kalten Norden und dem warmen Süden. Was in Italien möglich ist, kann ebenso gut auch in Schweden sein.³⁷⁴ Als bald hört er die Postkutsche aus Italien kommen,³⁷⁵ wie sie durchs Dorf reitet und „ihm auf wenigen Tönen blumige Länder an das gefrorne Museums-Fenster“ bläst (JP I/2,600). Damit diese Täuschungen dauerhaft wirken, müssen die Sinne stets neue (trügerische) Impulse bekommen; also nimmt er „alte Rosen-

überredet oder gefällt, hängt doch die Wirkung des Überzeugenden meist von uns ab, während das Grossartige unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt [...].“

³⁷⁴ Diese Phantasievorstellungen widersprechen Herders Annahme von der Individualität der Nationen. Herder betrachtet die Kunst unter den jeweiligen Prämissen einer bestimmten Nation (das Leben des Volkes ist der Bezugspunkt): nur aus den Entwicklungsbedingungen, dem Klima, den Sitten, den Traditionen, den Bedürfnissen des Volks heraus können die Kunstwerke in ihrer Eigenheit und ihrer Einmaligkeit begriffen werden. Laut dieser Annahme sind die Sprachen bzw. die Menschen des Nordens eher kühl und dürftig, während die Sprachen (Menschen) des Südens leidenschaftlich ausgeprägt sind. Vgl. Johann Gottfried Herder: „Shakespear“. In: Ders.: Werke. Bd. 2, S. 499f.: „In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht seyn kann. In Norden ists also nicht und darf nicht seyn, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespears Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Ich glaube diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können, und eben dadurch die Natur des Nordischen Drama, und des grössten Dramatisten in Norden, *Shakespears* sehr zu entziffern. Man wird Genese einer Sache durch die Andre, aber zugleich Verwandlung sehen, dass sie gar nicht mehr Dieselbe bleibt.“ Bei Herder fungiert der Ort als Initiator. Die Differenz der beiden Strukturen (Norden und Süden) bewirkt eine Dramatik, die die Disparität der beiden Künstler abbildet. Bei Jean Paul hingegen ist es ganz egal, wo man sich befindet. Er destruiert in dieser Geschichte die starren Unterscheidungen, so dass der Norden vom Süden faktisch nicht mehr unterschieden werden kann. Die natürlichen Differenzen werden unterwandert und es entsteht etwas ganz Neues. Jean Paul generiert Desorientierung und destabilisiert die ehemals klaren Gegensätze: Norden und Süden haben schon immer begonnen sich zu durchkreuzen.

³⁷⁵ Man stelle sich vor, wie im 18. Jahrhundert mitten im Winter eine Postkutsche aus Italien in ein Dorf nach Nordschweden hinauffährt – eine wirklich irrwitzige Idee des Poeten Walt!

und Lilienblätter aus dem vorigen Sommer“ und „eine geschenkte Schwanzfeder von einem Paradiesvogel“ in die Hand. Jetzt vergisst der deutsche Pfarrer ganz, dass er gegen seinen Willen in einem kalten Dörfchen im hohen Norden festsetzt. Aber auch diese Sinnestäuschung hält nicht ewig an, jemand bringt Licht in die finstere Stube und unterbricht den versunkenen Träumer, „der verdutzt die fremde Stube ansieht“. Doch der Pfarrer lässt sich nicht so leicht aus seiner Phantasiewelt vertreiben. Er nimmt das Licht, um sich daran ein „Wachskerzen-Endchen“ anzuzünden. Damit kippt das Spiel mit der Imagination ins Absurde. Der Erzähler macht uns nämlich glauben, dass sich der Pfarrer den Wachsstummel einst „am Stockholmer Hofe“ von Dienstleuten erworben hat, wo dieser „auf Silber gebrannt“ hatte. Jetzt kann er vergnüglich „den ganzen Abend in die grosse Welt hinein[]sehen, aus der ers herhat.“ (ebd.)³⁷⁶ Der mikroskopische Blick erkennt in diesem Moment, dass der „Tropfe Burgunder eigentlich ein rotes Meer, der Schmetterlingsstaub Pfauengefieder, der Schimmel ein blühendes Feld“ (JP I/4,11) und der kleine Wachsstummel vom Schwedischen Hof ein Objekt ist, das die ganze Weltpolitik in miniature widerspiegelt.³⁷⁷

5.2.2 Das Sommerhalbjahr

Ist die lange Winterjahreszeit vorbei, zeigt sich die Welt in Schweden viel schöner, als sie in Italien jemals sein könnte. Der allerschönste Tag des Jahres ist natürlich „der herrlich beladene längste Tag“ (JP I/2,601). An diesem Tag, der ohne finstere Unterbrechungen nur *Tag* sein darf, unternimmt der Pfarrer mit einer „niedlich[] bunte[n]“ Gesellschaft „eine kleine Lustreise“ (ebd.). Bereits um 2 Uhr in der Früh ziehen sie in die heitere Landschaft hinaus. Im Gegensatz zum heissen Italien drohen im warmen Schweden auch im

³⁷⁶ Spätestens hier zeigt sich, wie wenig der Mensch bedarf, um sich eine andere Welt vorzustellen. Denn über den Kerzenstummel zieht die gesamte Geschichte der ehemaligen Weltmacht Schweden in diesem Moment vor dem inneren Auge des Pfarrers vorüber. Wie die Erhabenheit der Bewegung von „Jupiters Augenbraunen“ (JP I/5,106) besteht auch die Erhabenheit des Wachskerzenendchen darin, dass im Endlichen (in diesem Falle ein kleiner Gegenstand) die Unendlichkeit zum Ausdruck kommt.

³⁷⁷ Ein minimaler Input (Kerzenstummel) führt zu einem maximalen Output (Weltgeschichte). Je beschränkter der sinnliche Gegenstand ist, desto grösser muss die Phantasieleistung des Betrachters sein, um aus dem Gegenstand poetische Funken zu schlagen. Wenn der menschliche Geist dem endlichen Zeichen die Unendlichkeit seiner Phantasie leiht, kann ein belangloses Objekt durch Bedeutungszuschreibung ins Unermessliche vergrössert werden. So entsteht vor dem Auge des Betrachters eine erhabene Bilderwelt. Doch das Unendliche bleibt stets an die Vermittlung durch ein sinnliches Zeichen gebunden und sei dieses noch so winzig. Der menschliche Geist ist der erhabene Spiegel, der die materiellen Objekte mit Bedeutung auflädt und sie auf die geistige Ebene hievt. Wiederum zeigt sich, dass das Erhabene nicht als etwas Absolutes zu verstehen ist, es entzündet sich an einem sinnlich wahrnehmbaren Zeichen und existiert nur bezogen auf die Phantasieleistung der konkreten Person (Pfarrer).

Hochsommer weder Gewitter noch Platzregen. Der Pfarrer ist leicht bekleidet und trägt wie alle anderen Ausflugsteilnehmer eine schwedische Tracht, sieht darin aber aus wie „ein spanischer Ritter, wie ein Provenzale oder sonst ein südlicher Mensch“ (JP I/2,601). Die starren Dichotomien werden nochmals dekonstruiert, wenn es anschliessend heisst, „dass ein solch längster Tag noch kürzer als ein kürzester verfliege“ (ebd.) Um 8 Uhr abends kehrt die Gesellschaft nach Hause zurück (was sie den Tag durch unternommen hat, scheint nicht zu interessieren) und kommt um 10 Uhr wieder „im Pfarrdorfe“ an. Jetzt, wo es darum geht, sich zu verabschieden, „wird der Pfarrer seltsam bewegt und weich gemacht“ (ebd.). Zwar steht die rote Sonne noch tief am Himmel, aber im Dorf selbst ist bereits alles still und die Menschen schlafen schon. Doch in diesem Moment geht auch noch die Sonne einsam „wie ein Mond“³⁷⁸ unter und verschwindet plötzlich hinter dem Horizont:

Dem romantisch gekleideten Pfarrer ist, als sei jetzt ein rosenfarbnes Reich aufgetan, worin Feen und Geister herumgehen, und ihn würd' es wenig wundern, wenn in dieser goldnen Geisterstunde auf einmal sein in der Kindheit entlaufener Bruder heranträte, wie vom blühenden Zauber-Himmel gefallen. (JP I/2,601)

Alles Dramatische dieser Idylle spielt sich einzig und allein während dieses kurzen Verschwindens der Sonne ab. Ihr plötzliches Abtauchen erinnert den Pfarrer an den schmerzhaften Verlust seines Bruders, der vor vielen Jahren unerwartet von Zuhause weggelaufen und nicht mehr wiedergekommen ist. Jetzt erzeugt die romantische Beleuchtung am Himmel vor den Augen des Pfarrers minimale Erschütterungen als Phantasmen der Wiederholung, welche die Tragödie der Kindheit, nämlich das traumatische Erlebnis des unerwarteten Abgangs seines Bruders in Erinnerung rufen.³⁷⁹ Die vertraute Darstellung der Welt verdunkelt sich für einen Augenblick. Bild und Urbild divergieren; es entsteht ein unheimlicher Zwischenraum als lokale Geisterstunde. Der Bruch in der metaphorischen Bildlichkeit wird vom Pfarrer als erhabenes Naturphänomen wahrgenommen, bei welchem der Übergang von Licht und Dunkelheit den Tod als Metapher

³⁷⁸ Wenn die Sonne am Himmel wie ein Mond untergeht, werden die beiden für die Erdenbewohner zentralen Himmelsgestirne, von denen das eine den Tag und das andere die Nacht symbolisiert, unterscheidungslos gemacht. Folglich fallen Zentralstern und Erdtrabant, die innerhalb des astronomischen Diskurses solch ungleiche Positionen einnehmen, durch Verdoppelung zu einer Einheit zusammen.

³⁷⁹ Das Trauma des Verlustes kann jederzeit reaktiviert werden, denn die Seelen empfindsamer Menschen besitzen feinste, unsichtbare Fühlfäden, die wie Wurzeln unter der groben Sinnenwelt fortlaufen und von entfernten Erschütterungen gestossen werden (vgl. JP I/1,225). Vgl. dazu Nicolas Boileau-Déspéroux: „Das Erhabene ist strenggenommen nichts, was bewiesen oder gezeigt werden könnte, sondern etwas Wunderbares, das ergreift, das erschüttert und die Empfindung rührt.“ Zitiert nach Jean-François Lyotard: Das Inhumane, S. 171.

vor Augen führt. Wenn die Sonne in diesem gespenstischen Moment nicht wiederkehren würde, kippte die heitere Stimmung in Trauer um, und der Pfarrer würde vielleicht in Schwermut versinken.³⁸⁰

Ähnlich wie Wutz auf seinem Spaziergang mit Justel durch die Abenddämmerung reagiert auch der Pfarrer in dieser fragilen Situation mit einem raffinierten Trick und schliesst die kleine Öffnung nach aussen wieder in sich ein: „er hält [seine Reisegesellschaft] im Pfarrgarten fest, wo jeder, wer will, sagt’ er, in schönen Lauben die kurze laue Stunde bis zu Sonnen-Aufgang verschlummern kann.“ (JP I/2,601f.) Die Aufforderung zu bleiben wird von allen ohne Widerrede angenommen „und der Garten besetzt.“ Durch minimale Verschiebung gelingt es dem Pfarrer seine Angst vor der Einsamkeit zu kaschieren und die innere Leere durch äussere (soziale) Fülle zu kompensieren. Die subtilen Erschütterungen werden abgefedert und die Psyche bleibt stabil. Die Gäste folgen der Einladung und legen sich auf den Boden; manche schlafen sofort ein, während andere nur so tun als schliefen sie. Nur der Pfarrer geht schlaflos in den Beeten auf und ab. Er „denkt an sein fernes Kindheitsdörfchen und an das Leben und Sehnen der Menschen und wird still und voll genug. Da greift die frische Morgen-Sonne wieder in die Welt.“ (JP I/2,602) Dieser erhabene Moment der anbrechenden Morgenröte bannt die Finsternis und eliminiert die Furcht vor Einsamkeit. Der nächste Tag, der „vom vorigen vielleicht um kein Blütenblatt verschieden ist“ (ebd.), erscheint und komplettiert die Idylle.

³⁸⁰ Der Augenblick der Sonnenkehr markiert die einzige heikle Stelle in dieser kleinen Geschichte, die es zu überbrücken gilt; im Krisenmoment droht das Heimliche ins Unheimliche zu kippen.

Kapitel 6

Invertierte Erhabenheit im humoristischen Roman

Wie ein Mensch in der Montgolfiere hoch über den Wolken, höret der einsiedlerische Blinde nur Stimmen herauf, aber die verwirrende bunte Gegenwart, die niedrigen, die verhassten und die hassenden Gestalten und die voll Narben und Wunden stehen drunten unter seinem dichten Gewölk. (JP I/3,881)

6.1 Verkehrte Welt

Im Gegensatz zu den frühen Satiren, *Grönländische Prozesse* (1783) und *Auswahl aus des Teufels Papiere* (1789), in welchen sich Richter anhand bestimmter Phänomene (das Besondere) satirisch zu den gesellschaftlichen Unstimmigkeiten äusserte und die schlechte Realität aus immer neuen Blickwinkeln kritisierte, steht mit dem humoristischen Programm die Torheit der Welt als Ganzes (das Allgemeine) im Vordergrund.³⁸¹ Als Satiriker zweiter Potenz steht der Humorist nicht länger ausserhalb der schlechten Verhältnisse, sondern nimmt sich selbst hinein in die Vernichtungsrede. Der Humor ist „wahre Totalität“, nämlich „Welt-Humor“, der sich zwar in Teilen aussprechen kann, aber „nie das Einzelne meint und tadelt“ (JP I/5,126).

³⁸¹ Vgl. dazu Till Dembeck: *Texte rahmen*, S. 342f. Es ist allerdings zu beachten, dass es auf der Seite des Humors zu einem Wiedereintritt des Satirischen kommt und „dass die Satire auch nach 1790 ein nicht fortzudenkendes Element seines Schaffens geblieben ist.“ Wolfgang Harich: *Satire und Politik*. In: *Sinn und Form* 19 (1967), S. 1482-1527, hier S. 1488. Zur Unterscheidung zwischen Humor und Satire vgl. auch Oliver Kohns: *Die Verrücktheit des Sinns*, S. 270.

Jean Paul hat den humoristischen Mittelweg, welcher zwischen dem ersten Weg, der in die Höhe geht, und dem zweiten Weg, der im kleinen Gärtchen verläuft, als den „schwersten und klügsten“ (JP I/4,10) bezeichnet.³⁸² Der humoristische Stil oszilliert zwischen dem „italienischen“ und dem „niederländischen“ Stil. In ihm vermischen sich die Gegensätze: Hohes und Niedriges, Satirisches und Empfindsames wechseln sich ab. Der Humor zeigt sich als eine „Weltanschauung, welche den Widerstreit des Bedingten und Unbedingten mit Gelassenheit erträgt [...]“³⁸³ Hier wird die unendliche Idee auf die endliche Objekt-Welt angewandt, um den unendlichen Kontrast in einer subjektiven Sichtweise darzulegen. Alles Endliche soll im Horizont des Unendlichen humoristisch relativiert werden:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spassmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Grosse, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie – um ihm das Grosse an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts. (JP 1/5,125)

Doch die Vermittlung von Endlichem und Unendlichem ist für das Subjekt nicht ungefährlich, denn sie führt in die „vernichtende oder unendliche Idee des Humors“ (JP I/5,129), welche die vormals metaphysische Weltanschauung mit der traditionellen Vorstellung einer zweiten Welt perturbiert.³⁸⁴ Gleichzeitig entwickelt der Humor jedoch eine eigenständige Positivität, welche seinem Träger ungeahnte Freiräume und neue Sichtweisen auf die Welt öffnet.³⁸⁵ Sigmund Freud (1856-1939) hat den Humor sinngemäss nicht nur als eine befreiende, sondern auch als erhebende Fähigkeit des Menschen beschrieben:

³⁸² Vgl. dazu Volker Ulrich Müller: Narrenfreiheit und Selbstbehauptung, S. 136: „Der Weg des Humoristen in die Höhe und sein Blick von oben herab ist Resultante der Zwischenstellung des ‚Ich‘, das sich sowohl über die Peinlichkeit des Ausgelachtwerdens, über seinen eigenen Affekt angesichts seiner sozialen Demütigung als auch über die Empfindungslosigkeit und Herzenskälte der Auslachenden mit ‚Bewusstsein‘, d.h. nicht nur mit Bitterkeit angesichts der in der Komödie des Lebens noch verborgenen Tragödie *erheben* sucht, sondern auch mit *Gleichmut*.“

³⁸³ Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 190.

³⁸⁴ Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 200.

³⁸⁵ Den befreienden Aspekt des Humors beschreibt Jean Paul in der *Vorschule* wie folgt: „Er [der Humor] gewährt als echte Dichtkunst dem Menschen Freilassung und lässt, wie die tragische die Wunden, so die Sommersprossen und Lenz-, Herbst- und Wintersprossen unserer geistigen Jahreszeiten leicht vor uns erscheinen und entfliehen. Nach dem Weglegen eines humoristischen Buchs hasst man weder die Welt noch sich.“ (JP I/5,469)

Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Grossartiges und Erhebendes, welche Züge an den beiden anderen Arten des Lustgewinns aus intellektueller Tätigkeit nicht gefunden werden. Das Grossartige liegt offenbar im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs.³⁸⁶

Diese Verweigerung „sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken“ zu lassen, zeichnet auch Jean Pauls Humoristen aus.³⁸⁷ Sie behaupten sich gegen die Ungunst der realen Verhältnisse und inszenieren sich als rebellische Aussenseiter, um den heillosen Verstrickungen des Lebens zu entfliehen. Der Humorist distanziert sich von allem Ungemach, aber er akzeptiert gleichzeitig die irdische Wirklichkeit mit all ihren Mängeln und Unzulänglichkeiten. Mit grossem Gleichmut erfreut er sich „oft geradezu an seinen Widersprüchen und an Unmöglichkeiten“ (JP I/5,131), die er selbst erzeugt. Sein integrativer Umgang mit Gegensätzen – Ideal und Wirklichkeit – macht ihn zu einer hochgradig reflexiven (philosophischen) Figur.³⁸⁸ Bezogen auf das praktische Leben jedoch ist die wagemutige Perspektive der Humoristen die schwierigste und gefährlichste Wahl, die man als jeanpaulsche Figur treffen kann – sein Boden ist der dünnste, der sich denken lässt. Das fortlaufende Scheitern verdeutlicht die existentielle Schlagseite des Humors: Schoppe wird paranoid und endet im Irrenhaus, Giannozzo fällt am Ende vom Himmel und stirbt während einer Höllenfahrt. In diesem Punkt unterscheidet sich der Humor komplett vom Komischen, denn im Humor „entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Grösse ist.“ (JP I/5,129)³⁸⁹ Damit wird der Schmerz, den Jean Paul dem Erhabenen explizit abspricht, zu einem Effekt des Humors.

³⁸⁶ Sigmund Freud: Der Humor, S. 254.

³⁸⁷ Freuds Konzept des Humors (1927) ist ein anderes als dasjenige Jean Pauls; während der Humor bei Freud Aspekte des Trostes, der Befreiung und der Versöhnung impliziert, bleibt der Humor bei Jean Paul – er beruht noch auf dem hypokratischen Modell der Viersäftelehre – unversöhnlich. Gleichwohl gibt es bezüglich der Distanzstruktur auch Übereinstimmungen zwischen Freud und Jean Paul; in beiden Fällen erweist sich der Humor als etwas Erhebendes und Grossartiges, insofern es das humoristische Ich (Giannozzo) verweigert, „sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Aussenwelt nicht nahegehen können [...]“ Sigmund Freud: Der Humor, S. 254. Das Erhabene des Humors (des umgekehrt Erhabenen) liegt also in der Unerschütterlichkeit seines Trägers. Diese emotionale Gelassenheit geht beim Humoristen Schoppe im *Titan* so weit, dass er sich der realen Aussenwelt mehr und mehr verschliesst, um sich ganz in die eigenen Hirngespinnste zu verpuppen (Umschlag ins Pathologische).

³⁸⁸ Vgl. dazu Friedrich Schlegel berühmtes *Athenäums-Fragment Nr. 305*. In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2, S. 217: „Humor hat es mit Sein und Nichtsein zu tun, und sein eigentliches Wesen ist Reflexion. [...] Er schwebt am liebsten über leicht und klar strömenden Rhapsodien der Philosophie oder der Poesie und flieht schwerfällige Massen, und abgerissene Bruchstücke.“

³⁸⁹ Vgl. dazu Waltraud Wiethölter: *Witzige Illumination*, S. 265: „Humor, wie ihn Jean Paul verstanden haben will, hat nichts mit ‚lustiger Selbstbehaglichkeit‘ (JP I/5,127) zu tun, vielmehr mit der für jedes vernünftige Wesen erschreckenden Erkenntnis, dass ihm nicht überschreitbare Grenzen gesetzt sind. Die Natur bleibt

Der Humorist glaubt weder an ein Himmelreich noch an eine Hölle, deshalb lässt ihn das Gerede über das ewige Leben gleichgültig.³⁹⁰ Die „transzendente[] Obdachlosigkeit“³⁹¹ birgt jedoch Gefahren: Ohne Hoffnung auf ein Jenseits müssen sich die Humoristen mit der dürftigen Endlichkeit begnügen und aus dem Hier und Jetzt heraus Sinn erzeugen.³⁹² Wo weder Gott noch ein metaphysisches Pendant als umfassende Grenze des Sinnzentrums fungiert, wird die Erfahrung der Endlichkeit zur Möglichkeit einer Überschreitung ins Nichts, welche die abwesende Totalität durchmisst, ohne diese selbst zu begreifen. Das Fehlschlagen dieser Totalisierungsversuche ist die Konsequenz aus der Paradoxie, welche das humoristische Subjekt begründet: eine Differenz zu sein, die sich gleichzeitig als Identität versteht, ohne die konstitutiven Brüche zu verbergen.

Der Verzicht auf metaphysische Fundierung entzieht den Humoristen jeden Grund und lässt ihre Seelen keinen sicheren Halt finden. Giannozzo und der Vogel Merops lösen sich deshalb aus der bodenhaften Verankerung und entschwinden in die Luft, wo sie ihre Gemütsverfassung ohne Jenseits-Absicherung aus eigener Kraft stabilisieren müssen.³⁹³ Doch das Fliegen ist eine gefährliche Kunst, es signalisiert ein Aufbegehren gegen die Gesetze der Schwerkraft und wurde stets als Anmassung (Übermut) gedeutet.³⁹⁴ Auch das

ihm als Stachel der Vernunft und deren geschichtsphilosophischer Träume von unbegrenzter Freiheit. Daher die Nachbarschaft von Humor und Tragik, von Humor und Melancholie.“

³⁹⁰ Vgl. dazu das ergreifende Gespräch zwischen Siebenkäs und seinem Freund Leibgeber im *Siebenkäs* (1796). Auf Siebenkäs' Frage, ob Leibgeber noch nicht an die Unsterblichkeit der Seele glaube, antwortet dieser: „Freilich will mir's zuweilen bedünken, als müsse ein Stück von der andern Welt in diese mit hereingemalt werden, damit sie ganz und gerundet werde, wie ich oft an den Seiten der Gemälde fremde Dinge zur Hälfte angemalt gesehen, damit die Hauptvorstellung vom Rahmen abgelöst und ein Ganzes würde. – In dieser Minute aber kommen mir die Menschen wie die Krebse vor, die die Pfaffen sonst mit Windlichtern besetzt auf den Kirchhöfen kriechen liessen und sie für verstorbne Seelen ausgaben; so kriechen wir mit unsern Windlichtern von Seelen mit den Larven Unsterblicher über die Gräber hinüber. – Sie löschen vielleicht einmal aus.“ (JP I/2,68)

³⁹¹ Georg Lukács: Die Theorie des Romans, S. 32.

³⁹² Vgl. dazu Volker Ulrich Müller: Die Krise der aufklärerischen Kritik, S. 475: „Das Reflexionsmedium, innerhalb dessen der Humorist die Antinomien zwischen Determinismus und Freiheit illustriert, ist selbst ein Ausdrucksphänomen, in dem versucht wird, die Befreiung von den Antinomien zu demonstrieren. Vor dem Humoristen, dem reflektierenden Ich, kann – wenn in der Natur und damit in den natürlicher Determination unterliegenden Verhaltensweisen des Menschen Notwendigkeit herrscht – die Gesamtheit der Erscheinungswelt relativ zur Freiheit als beliebig, als kontingent gedacht werden.“

³⁹³ Vgl. dazu Walter Schulz: Metaphysik des Schwebens, S. 294: „Nachdem offensichtlich geworden ist, dass die traditionelle ontologische Metaphysik nicht mehr als verbindliche Wahrheit auftreten kann, ist es [...] legitim, nach den nun verbleibenden Möglichkeiten der Metaphysik zu fragen.“ Wo weder eine „feste“ Wirklichkeit noch eine „gesicherte“ Subjektivität eine „angemessene philosophische Auslegung“ finden können, installiert sich ein ästhetisches Bewusstsein der *Schwebe* zwischen beiden Extremen.

³⁹⁴ Gleichzeitig wird das Fliegen bereits für den jungen Jean Paul zu einer Metapher der Poesie: „Der Äther ist das Vaterland des Dichters; darum verschmährt er die Kenntnis der schmutzigen Erde. Sein Flug geht über alle menschlichen Köpfe hinweg, und er schwebt zu hoch, Menschen zu sehen, oder von ihnen gesehen zu werden. Wie die Geier hoch nisten, um nach einer alten Sage leichter von der Luft geschwängert zu werden, so ist Luft der Parnas und die Muse des Dichters.“ (JP II/1,400) Und in der *Vorschule* heisst es später: „Die

Leben der Humoristen gestaltet sich als riskante Angelegenheit: „So bleibt den Humoristen nur die Zone, die sich zwischen Welt und Nicht-Welt, Sein und Nichtsein an den Rändern hinzieht; mit ungeheurer Geschäftigkeit will er alles zur Groteske verzerren, er will die Gestalt nicht, er will die Schöpfung negieren, weil er nicht an sie glaubt.“³⁹⁵

6.1.1 In der Schweben...

Humoristen berufen sich stets auf ihre subjektive Sichtweise und beschwören die Autonomie eines selbstgewählten Lebensentwurfs. Diese Art von Selbstreferentialität führt sie unweigerlich in eine unendliche Reihe von Setzungen und deren Aufhebungen. Jean Pauls Humoristen befinden sich deshalb stets in einem labilen Mittelzustand; „in einem willkürlichen Schwanken zwischen Selbsterkenntnis und Verblendung, zwischen Reue und Frechheit, zwischen unentschiedenem Lachen und Ernst [...]“ (JP I/5,134)³⁹⁶ Diese schwebende Unentschiedenheit und die Nichtfestlegung auf eine bestimmte Rolle kennzeichnen den Humor als ein unendliches Äquilibrieren zwischen zwei Polen. Ähnlich der romantischen Ironie besteht auch der Humor aus einem „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (Friedrich Schlegel).³⁹⁷

Poesie soll überhaupt uns nicht den Frühling erbärmlich und mühsam aus Schollen und Stämmen vorpressen, indem sie eine Schneekruste nach der andern weggleckt und Gras nach Gras endlich vorzerret; sondern sie soll ein fliegendes Schiff sein, das uns aus einem finstern Winter plötzlich über ein glattes Meer vor eine in voller Blüte stehende Küste führt.“ (JP I/5,247) Vgl. auch die Analogie zu Friedrich Schlegels zentraler Definition der romantischen Poesie im *Athenäums-Fragment Nr. 116*. In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2, S. 182f. Die romantische Poesie kann „zwischen dem Dargestellten und Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ Im übrigen findet sich auch in Goethes *Dichtung und Wahrheit* ein ähnlich metaphorischer Vergleich zwischen Dichtung und Ballonflug: „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, dass sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äusseres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiss, die uns drücken. Wie ein Ballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen, und lässt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen.“ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Bd. 9, S. 580.

³⁹⁵ Peter Michelsen: Laurence Sterne und der Roman des 18. Jahrhunderts, S. 386.

³⁹⁶ Vgl. dazu Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, S. 398-402, hier S. 399: „Geht man davon aus, dass die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position lässt die andere kippen. Daraus folgt zunächst die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren lässt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht.“

³⁹⁷ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Bd. 2, S. 171 (*Athenäums-Fragment Nr. 51*). In diesem Zusammenhang schreibt Jean Paul in der *Vorschule*: „Wenn Schlegel mit Recht behauptet, dass das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer jenes sein müsse; so gilt dasselbe noch mehr vom Komischen; nämlich alles muss romantisch, d.h. humoristisch werden.“ (JP I/5,127) Zum Verhältnis zwischen romantischer Ironie (paradoxe Intellekt) und Humor (heitere

Der Humorist schaut nicht wie die hohen Menschen zum Himmel hoch, sondern behält die „Erden-Gegenwart“ im Blick und beobachtet die weltlichen Desaster aus der Vogelperspektive.³⁹⁸ Er hat sowohl Anteil an der endlichen als auch an der unendlichen Sphäre, bleibt jedoch stets dem irdischen Standpunkt verhaftet. Aus dieser typisch romantischen Doppelung von Fragmentaritätsbewusstsein und Totalitätssehnsucht resultiert die innere Spannung, die Jean Pauls Konzept des Humors charakterisiert. Auf verschiedene Weise geht es immer um den Versuch, den unvereinbaren Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem, dem Einzelnen und dem Absoluten als schmerzhaft zerrissenheit darzustellen. In der Bewegung des Schwebens erkennen die Humoristen, dass weder die Welt über ihnen noch die Welt zu ihren Füßen absolute Sicherheit gewährt. Zwischen zwei unzulänglichen Polen schaukelnd, wählen sie stattdessen die eigene „humoristische Subjektivität“ zum stabilisierenden Zentrum ihres Daseins³⁹⁹:

Denn wenn das Komische im wechselnden Kontraste der subjektiven und objektiven Maxime besteht; so kann ich, da nach dem Obigen die objektive eine verlangte Unendlichkeit sein soll, diese nicht *ausser* mir gedenken und setzen, sondern nur in mir, wo ich ihr die subjektive unterlege. Folglich setz' ich mich selber in diesen Zwiespalt [...] und zerteile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus jenem diesen kommen. [...] 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. (JP I/5,132)

Weil die Differenz zwischen Endlichem und Unendlichem, Bedingtem und Unbedingtem vom humoristischen Subjekt selbst konstituiert wird, zerfällt es in einen endlichen und einen unendlichen Faktor, wobei gerade aus dem Endlichen das Unendliche hervorgehen soll:⁴⁰⁰

Gelassenheit) vgl. Lothar Pikulik: Frühromantik, S. 106ff. Auch Maximilian Bergengruen: Schöne Seelen, groteske Körper, S. 219-227. Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 190 bringt die Differenz zwischen beiden Begriffen in einem Satz auf den Punkt: „Während die Ironie von diesem Widerstreit [Widerstreit des Bedingten und Unbedingten] ein Gefühl erregt und diesen dadurch vermittelt, dass sie auf seine Unüberwindbarkeit hinweist, akzeptiert der Humor diesen Widerstreit im Bewusstsein der menschlichen Endlichkeit.“ Ironie gründet in der Selbstreflexion des Geistes, Humor im Bewusstsein von der Endlichkeit allen Daseins.

³⁹⁸ Was die Humoristen mit den hohen Menschen verbindet, ist das „Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen Tuns“ (JP I/1,221). Im Gegensatz zu den Idyllikern (Wutz, Fixlein, Schwedische Pfarrer) kleben Humoristen nicht an der heimischen Scholle fest. Sie verfügen über ausreichende Reflexionsdistanz, um sich selbst nicht allzu ernst zu nehmen. Diese spielerische Qualität schützt sie vor spiessbürgerlichen Tendenzen.

³⁹⁹ Dass die „humoristische Subjektivität“ jedoch kein stabiles Zentrum generieren kann, zeigt sich bei Schoppe, wo der Humor in Psychopathologie umkippt.

⁴⁰⁰ Im Humor tritt das Ich „parodisch aus sich“ heraus (JP I/3,135), es teilt sich auf „in den endlichen und unendlichen Faktor“ (JP I/3,132) und lässt diesen aus jenem entstehen. Dieser konstitutive Zwiespalt im Subjekt verhindert, dass die Humoristen je ganz mit sich im Einklang stehen. Jene Spaltung taucht auch im humoristischen Sprachstil als charakterisierendes Merkmal auf. Vgl. dazu Michail Bachtin: Die Ästhetik des

Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als *subjektiven* Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als *objektivem* unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandte Endliche, also bloss Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, d.h. eine negative? (JP I/5,124f.)

Dieser progressive Zwiespalt wird mit der Auflösung der traditionellen Metaphysik vermittelt. Er verweist auf den Ursprung zurück, aus welchem der Humor als Ausweg aus der theologischen Sackgasse hervorgegangen ist: weder auf ein rettendes Jenseits zu hoffen, noch sich von der irdischen Schwere erdrücken zu lassen. Im Humoristen bleiben die Widersprüche als unlösbare Paradoxien bestehen; auf der einen Seite repräsentiert der Humorist die Komik des endlichen Verstandes, und auf der anderen Seite sucht er das Absolute, das mit der alten Metaphysik verloren gegangen ist. Das unermüdliche Changieren in luftiger Höhe zwischen zwei inkommensurablen Polen artikuliert seine Zerrissenheit und führt letztlich zum Absturz. Trotzdem gelten Humoristen als erhaben, denn sie pendeln unerschrocken hin und her zwischen Vernichtung und Erlösung und reflektieren so den Moment des Zerbrechens der Theologie in der eigenen Bewegung mit.⁴⁰¹

Jean Pauls berühmteste Bild-Figur des Humoristen ist der Vogel Merops. Dieser eigenwillige Vogel unternimmt die Himmelfahrt rückwärts und zeigt der (leeren) Erhabenheit obszön seinen Hintern. Damit wird der Humor allegorisch zur Anschauung gebracht: „Er [der Humor] gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in

Wortes, S. 198: „Der humoristische Stil [...] beruht also auf der Spaltung der allgemeinen Sprache und auf der Möglichkeit, die eigenen Intentionen mehr oder weniger von ihren Schichten zu lösen und sich nicht ganz mit ihnen zu solidarisieren. Gerade diese Vielfältigkeit der Rede und nicht die Einheit einer normativen allgemeinen Sprache ist die Basis des Stils.“

⁴⁰¹ Vgl. Ralf Simon: Bildpolitiken der Erhabenheit, S. 101: „Der Humorist ist derjenige Metaphysiker, der im Moment des Zerbrechens der Theologie mitreflektiert, dass er selbst es ist, der da zerbricht und zwar just aufgrund desjenigen Arguments, das auch die Theologie zerbrechen macht. Die sinnliche Gebundenheit des Zeichens, sein Unreinlichsein als Grund für die nie vollständige Intelligibilisierbarkeit betrifft die Theologie ebenso wie den Humoristen. Jene trauert, diese lacht, der Grund ist derselbe.“ Diesen wesentlichen Zusammenhang zwischen Humor und Erhabenheit reflektiert auch Friedrich Theodor Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 198: „Das Erhabene im Humor aber ist nicht dies oder jenes Erhabene, was als sinnliche Kraftäusserung in einzelnen Zweckbestrebungen erscheint, wie in der *burla*, oder als Lokation der Vorstellungen, wie im Witze, sondern es ist das [...] Erhabene, das Höchste und Heiligste selbst, was im Humor nicht Pardon bekommt. Das Geistige, Idealste, was ein Menschenherz empfinden, ein Menschengest anstreben kann, was in der Betrachtung des Weltganzen uns begeistert, lässt er durch Kollision mit dem Kleinsten in derselben Welt, in demselben Menschen lächerlich werden. Gerade von der reinsten Höhe herunter wagt *J. Paul* am liebsten in das Sinnlichste, Winzigste den *salto mortale*. Fasst der Humor sein Erhabenes qualitativ als das höchste Erhabene, dringt er schon durch seine Richtung in den metaphysischen Mittelpunkt des Komischen ein, so fasst er es eben hiermit auch quantitativ in universalem Sinne und lässt es nicht als ein einzelnes, sondern als das die Welt beherrschende und durchdringende Unendliche selbst erscheinen.“

dieser Richtung in den Himmel auffliegt.⁴⁰² Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*.“ (JP I/5,129) Sein Flug gestaltet sich als paradoxe Bildsequenz, in welcher sich die Dinge vor seinen Augen entfernen, um gleichzeitig stärker (näher) ins Bewusstsein zu rücken. Der visuelle Entzug korrespondiert mit einer Bedeutungssteigerung des Gesehenen und führt zu einer intensivierten Sehpraxis, denn der Blick des Vogels bleibt immer an den Gegenständen und Erscheinungen der Erdoberfläche haften.⁴⁰³ Merops reist in eine ungewisse Himmelszukunft, ohne jemals in der Transzendenz anzukommen. Die sinnliche Welt, der Ort mannigfaltiger Widersprüche und Ungereimtheiten, bindet seinen Geist zurück und sorgt für komische Unterhaltung; Sinnlichkeit wird so zum konstitutiven Merkmal der Humoristen.⁴⁰⁴ Im humoristischen Roman polt Jean Paul das Erhabene um und lässt es in die entgegengesetzte Richtung laufen; im Modus der rückwärtsgewandten Umkehrung vermischt es sich mit dem Komischen zu einer negativen (weltimmanenten) Unendlichkeit.

6.2 Schoppes Spiegelkabinett

Für Jean Pauls Humoristen gibt es Identität nur als Widerspruch in einem sich stetig wandelnden Identifikationsprozess. Mit ihren spektakulären Lebensentwürfen widerstreben sie der gesellschaftlichen Erwartung, sich zu einer festgefügtten Persönlichkeit auszubilden und

⁴⁰² Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Sprache und Geschichte, S. 146 greift dieses Bild mit Verweis auf den Angelus Novus von Paul Klee wieder auf: „Es gibt ein Bild von Paul Klee, das Angelus Novus heisst. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind aufgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber der Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“

⁴⁰³ Vgl. dazu Ulrike Hagel: Elliptische Zeiträume des Erzählens, S. 88: „[Merops] Antrieb erfolgt aus einer Verlufterfahrung, die das Verlorene unwiederbringlich in die Vergangenheit stellt und damit Vergangenheit als nicht gegenwärtige Zeit bewusst macht. Humor ist eine bewusst eingenommene Rolle, ein aktives Sich-Verhalten zu dieser Zeiterfahrung.“

⁴⁰⁴ Ulrich Rose: Poesie als Praxis, S. 57 hat den humoristischen Flug des Vogel Merops präzise wie folgt beschrieben: „Dieses Bild ist sehr genau. Der Blick der Erde zugewandt, die sinnliche Wahrnehmung betonend [...] gewinnt der Humorist durch die Besonnenheit einen immer grösseren Abstand zur sinnlich wahrnehmbaren Welt, in immer neuen Negationen wird seine Distanz, aber auch sein Wissen immer grösser. In seinem Rücken, ausserhalb des Bereichs des Sichtbaren und der Besonnenheit, ist der Himmel, die Transzendenz, die er nie erreichen und, im Rückwärtsflug, niemals sehen wird, aber deren er gewiss ist durch den Instinkt, der ihm die Richtung *hinaufwärts* gibt.“

bleiben stattdessen fragmentiert. Diese Ich-Aufspaltung manövriert den Bibliothekar Schoppe im *Titan* – er ist gleichzeitig Humorist *und* Fichteaneer – in eine Vielfalt multipler Rollenbezüge, wobei er nicht länger ein Repräsentant der aufgeklärten Vernunft, sondern ein Subjekt in pathologischer Schiefelage, nämlich ein fiktives Konstrukt ohne eigentlichen Kern darstellt. Seine permanente Rückbesinnung auf die eigene Existenzlage, zugleich alles und nichts zu bedeuten, rückt ihn im Verlauf der Romanhandlung in eine gefährliche Nachbarschaft zum Wahnsinnigen.⁴⁰⁵ Denn für Schoppe wird das Spiel mit den verschiedenen Identitäten allmählich zu einem existentiellen Problem: „Mit *komischem* Humor fing Schoppe gewöhnlich an und endigte mit *tragischem*.“ (JP I/3,228) Schoppes idealistische Selbstkonstitution gleicht einer reflexiven Bilderwelt, in welcher er seinen Namen beliebig wechseln und sich in anderen Personen spiegeln kann. Wie Giannozzo verkörpert auch er eine kompromisslose Freiheitsattitüde, unter deren Deckmantel sich jedoch eine haltlose Einsamkeit verbirgt.⁴⁰⁶ Sein Ich erweist sich als scheinhaftes Gebilde ohne feste Identität, es besteht aus lauter Rollen und Maskeraden. Am Anfang ist es bloss ein Spiel, wenn Schoppe vor Bouverot eine Maske nach der andern auszieht, ohne dass dabei sein Selbst zum Vorschein kommt: „aber eine Unterzieh-Maske sass darunter – er zog diese aus – eine Unterzieh-Maske der Unterzieh-Maske erschien – er trieb fort bis zur fünften Potenz – endlich fuhr sein eignes höckeriges Gesicht hervor, aber mit Goldschlägergold bronziert und sich gegen Bouverot fast fürchterlich-gleissend und lächelnd verziehend.“ (JP I/3,245)⁴⁰⁷ Schoppe kennt kein wahres Ich mehr, auf das er sich verlassen könnte und das ihm den nötigen Halt geben würde. Als phantasmagorische Erscheinungen

⁴⁰⁵ Auf die Verwandtschaft des Humors mit dem Wahnsinn verweist Jean Paul in der *Vorschule*: „Insofern als ein solcher Jüngster Tag [eine humoristische Darstellung] die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos ineinanderwirft – bloss um göttlich Gericht zu halten –, der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indes die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im grössten Tempel eingeschlossen ist –: insofern liesse sich eine scheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und von Verstande kommt und doch wie dieser Vernunft behält.“ (JP I/5,139f.) Zum Verhältnis zwischen Humor und Wahnsinn bei Jean Paul vgl. auch Oliver Kohns: *Die Verrücktheit des Sinns*, S. 269-276.

⁴⁰⁶ Im *Komet* schreibt Jean Paul in einer Abschweifung über den *Atheisten in seiner Wüste*: „Der Leugner einer lebendigen Gottheit muss, da er unmittelbar bloss mit den Wesen seines Innern umgehen kann, sobald ihm das höchste darunter sichtbar geworden, in einem starren toten All dastehen, eingekerkert in die kalte, graue, taube, blinde, stumme, eiserne Notwendigkeit; und wahrhaft ist für ihn nichts mehr rege und lebendig, als sein flüchtiges Ich.“ (JP I/6,668)

⁴⁰⁷ Vgl. dazu Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 140: „Daran hat die Maske einen entscheidenden Anteil, sie fächert durch ihre Bildprägungen die Person zu einer Vielzahl von Facetten aus und lässt sie dadurch in ihre Möglichkeiten expandieren. Diese Funktion wiederum treibt nun auch eine Doppelsinnigkeit der Maske hervor und lässt gegenwärtigen, dass durch sie, genauso wie durch die von ihr ausgefächerte Person, eine Differenz hindurch rinnt. Sie ist Täuschung, sofern sie die Person verbirgt; sie ist Entschleierung, sofern sie durch die Bilder des Verbergens die Person als Mannigfaltigkeit ihrer Aspekte enthüllt. Sie ermöglicht den ek-statischen Zustand der Person: gleichzeitig bei sich und ausser sich zu sein.“

laufen ihm die verschiedenen Ich-Bilder immer wieder in dieser oder jener Gestalt über den Weg und beginnen ihn zu erschrecken:

Wie oft hab' ich nicht schon meinen Namen verändert wie Namens- und Tatenvetter Scioppius oder Schoppe und wurde jährlich ein anderer, aber noch setzt mir der reine Ich merkbar nach. Man sieht das am besten auf Reisen, wenn man seine Beine anschaut und sie schreiten sieht und hört und dann fragt: wer marschiert doch da unten so mit? (JP I/3,767)⁴⁰⁸

Auch hier bleibt ein unauflösbarer Konflikt zwischen endlichem Körper und unendlichem Geist bestehen.⁴⁰⁹ Schoppes ursprüngliches Ziel war es, den Wahnsinn hinter Fichtes Philosophie zu entlarven. Doch das spielerische Imitieren der Verrücktheit erweist sich für den Humoristen als gefährliche Angelegenheit. Schon bald zeigt sich, dass die Rhetorik des Wahns nicht gelingt, ohne dass Schoppe selbst pathologische Züge annimmt. Immer tiefer verstrickt er sich im unendlichen Regress der Bilder, bis er schliesslich einer zwanghaften Ich-Verfallenheit erliegt.⁴¹⁰ Im Augenblick, in dem Schoppe seinem eigenen phantasmatischen Kern zu nahe kommt, gerät er in den blinden Fleck des Bewusstseins, wo die Beschaffenheit seiner Existenz zerfällt und er allmählich unsichtbar wird:

Seine eigene Vervielfältigung ekelte ihn: „Müsst ihr mich stören, ihr Ichs?“ sagt' er, und er legte sichs nun vor, wie er stehe vor der reichsten, hellsten Minute und feinsten Goldwaage seines Daseins, wie ein Grab und ein grosses Leben liege auf dieser Waage, und wie sein Ich ihm schwinden müsse, wie die nachgemachten gläsernen Ichs umher. — — — (JP I/3,546)

Analog zu Fichtes Ich-Philosophie erzeugt Schoppes Phantasie trügerische Wahnbilder, die immer wieder neue Abbilder, reflektierende Bewusstseine und Realitätsverdopplungen hervorbringen: „Ich weiss“, schreibt Fichte in *Die Bestimmung des Menschen* (1800), „dass

⁴⁰⁸ Vgl. dazu Peter Michelsen: Laurence Sterne und der Roman des 18. Jahrhunderts, S. 385f.: „Schon allein die Einheit des Namens einer Person deutet sie ja als auf einer einzigen Substanz beruhend; der Verlust des Namens macht diese zweifelhaft, oder besser: verrät sie als nicht nennbar, das im Phänomen dieser Person in keiner Weise auffindbar. Die Leichtigkeit, die Lockerheit, mit der die Namen den Menschen aufsitzen und auswechselbar sind, lässt die Paradoxie aller Gestalten bei Jean Paul erkennen.“

⁴⁰⁹ Vgl. dazu Kurt Wölfel: „Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt“, S. 273: „Inneres und Äusseres stehen sich beziehungslos und fremd gegenüber, und das Ich wird von der Wirklichkeit, unfähig sie transzendierend zu überblicken, immer nur auf sich selbst, in die eigene innere Welt zurückgeworfen. Sein Rufen ist und bleibt ein Selbstgespräch, sein Schauen stets nur ein Sich-Spiegeln.“

⁴¹⁰ Im Verlauf dieses ruinösen Prozesses wird das Maskenspiel allmählich autonom, die Masken übernehmen die Herrschaft über das Subjekt. Sie beginnen Schoppe zu narren, bis er sich selbst zum Gespenst wird. Vgl. dazu Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper*, S. 205f.: „Schoppe ist der Macht des eigenen tropischen Sprechens, den sein satirischer Humor verlangt, erlegen. Er kann die Doppelstruktur von *imitatio* und Invention nicht mehr aufrechterhalten. Die intendierte Ebene bricht ihm weg und die ehemals imitierte bleibt übrig. Und da es ausser ihr nichts anderes mehr gibt, wird das uneigentliche zum eigentlichen Sprechen. Die Position, die der Humorist nur einzunehmen simulierte, wird zu der einzigen Position, die er noch einnehmen kann.“

man auf jede Bestimmung des Bewusstseins wieder reflektieren und ein neues Bewusstsein des ersten Bewusstseins erzeugen könne, dass man dadurch das unmittelbare Bewusstsein stets um eine Stufe höher rückt, und das erste verdunkelt, und zweifelhaft macht; und dass diese Leiter keine höchste Stufe hat.“ (GA I/6,256)⁴¹¹

Die Wirklichkeit wird Schoppe zum Zerfallsprodukt seiner Einbildungskraft, die sich eine Welt nach der anderen ohne Referenzpunkte aus dem Ich erschafft und ins Nichts führt.⁴¹² In der Irrenanstalt beginnt Schoppe sämtliche Spiegel zu zerstören, so sehr fürchtet er sich vor dem eigenen Ich und seinen Verdopplungen: „Aus den Spiegeln der Spiegel sah er ein Ichs-Volk blicken.“ (JP I/3,796) Das ewige Selbstreflektieren mutiert zur leeren Rotationsbewegung, die das Absolute immerzu verfehlen muss und stattdessen bodenlose Konstruktionen ans Licht zerrt, welche das Ich immer dort zeigen, wo es sich nicht befindet. Schoppes invertierter Geisteszustand verweist das Ich immer auf ein Anderes (Nicht-Ich), so dass sich die Abgründe des Ichs kontinuierlich ausweiten, um dieses Ich durch transzendente Tautologie schliesslich ganz zum Verschwinden zu bringen:

Herr, wer Fichten und seinen Generalvikar und Gehirndiener Schelling so oft aus Spass gelesen wie ich, der macht endlich ernst genug daraus. Das Ich setzt Sich und den Ich samt jenem Rest, den mehrere die Welt nennen. Wenn Philosophen etwas, z.B. eine Idee oder sich aus sich ableiten, so leiten sie, ist sonst was von ihnen, das restierende Universum auch so ab, sie sind ganz jener betrunke Kerl, der sein Wasser in einen Springbrunnen hineinliess und die ganze Nacht davor stehen blieb, weil er kein Aufhören hörte und mithin alles, was er fort vernahm, auf seine Rechnung schrieb – Das Ich denkt Sich, es ist also Ob-Subjekt und zugleich der Lagerplatz von beiden – Sapperment, es gibt ein empirisches und ein reines Ich – die letzte Phrasis, die der wahnsinnige Swift nach Sheridan und Oxford kurz vor seinem Tode sagte, hiess: ich bin ich – Philosophisch genug! (JP I/3,766f.)

⁴¹¹ Vgl. auch Johann Gottlieb Fichte: Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre (1794), S. 275: „Du bist – deiner dir bewusst, sagst du; du unterscheidest sonach notwendig dein denkendes Ich von dem im Denken desselben gedachten Ich. Aber damit du dies tun könntest, muss abermals das Denkende in jenem Denken Object eines höheren Denkens seyn, um Object des Bewusstseins seyn zu können; und du erhältst zugleich ein neues Subject, welches dessen, das vorhin das Selbstbewusstseyn war, sich wieder bewusst sey. [...] Du bist dir deiner als des Bewussten, bewusst, lediglich inwiefern du dir deiner als des Bewusstseyenden bewusst bist; aber dann ist das Bewusstseyende wieder das Bewusste [...] und so ins Unendliche fort.“

⁴¹² Vgl. dazu Paul Heinemann: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen, S. 210: „Sein [Jean Pauls] umfangreiches Werk ist im Grunde ein Spiegelkabinett der Täuschungen und Brechungen, in dessen Mitte der Autor selbst zu sitzen scheint. Nicht nur spiegelt sich Jean Paul in seinen Figuren, sondern diese Spiegelungen setzen sich in der Binnenwelt seiner Romane fort und schaffen die endlose Folge von Doppelgängern, in die sich Autor und Erzähler einreihen.“

Schoppe zerbricht nicht an den gewaltigen Eindrücken des Erhabenen (übermässige Fülle), sondern an der performativen Darstellung des Wahnsinns und dem daraus resultierenden dissoziierenden Selbstbildnis (Leere). Schliesslich wird die Begegnung mit dem Freund Siebenkäs, den Schoppe nicht mehr als solchen erkennt – er glaubt seinem lebendigen Spiegelbild zu begegnen –, für ihn zum tödlichen Ereignis: „›Ich bin Siebenkäs‹, sagte das Ebenbild zärtlich und trat ganz nahe. – ›Ich auch, Ich gleich Ich‹, sagt’ er [Schoppe] noch leise, aber dann brach der überwältigte Mensch zusammen, und dieser reinigende Sturm wurde ein seufzendes, stilles Lüftchen.“ (JP I/3,800) Das gestörte Verhältnis zwischen Ich und Nicht-Ich bzw. zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit ruft die Vorstellung hervor, dass die Welt ein autopoietisches Spiegellabyrinth mit unendlichen Reflexionen aber ohne Ausgang ist.⁴¹³

6.3 Luftschiffer zwischen leerem Himmel und gefährlicher Erdnähe

Giannozzo ist ein Humorist mit zwiespältigem Charakter.⁴¹⁴ Er begreift sich selbst als Grenzgänger zwischen den Welten (*borderliner*), der freiwillig aus der Gesellschaft austritt, um diese aus seinem „neue[n] Trabant[en] um die Erde“ (JP I/3,931) von oben kritisch zu betrachten. Doch gleichzeitig ist Giannozzo ein höchst romantischer Mensch, der seine Arme „nach dem Äther der Freiheit“ ausstreckt (JP I/3,905) und für seine Ideale Kopf und Kragen riskiert. Giannozzo operiert desintegrativ und selbstreferentiell. Er lehnt institutionalisierte Normen ab, weigert sich eine bürgerliche Identität anzunehmen und fühlt sich niemandem zur Rechenschaft verpflichtet. Weder hat er einen festen Wohnsitz, noch geht er einer

⁴¹³ Ähnlich wie Schoppe hat auch Viktor im *Hesperus* ein Problem mit seinem selbstreflexiven Ich. Immer wieder taucht ein Moment des Haperns auf, in dem die Vorstellung einer vollständigen Identität erschüttert wird. So überfällt ihn beim Selbstanblick im Spiegel plötzlich ein Schauer der Fremdheit: „Ich seh’ ein Gespenst um diesen Leichnam schweben, das ein Ich ist ... Ich! Ich! Du Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft – Ich! Du Spiegel im Spiegel – Du Schauer im Schauer!“ (JP I/1,939) Trotz allem Interesse an Spiegeln und Doppelgängern ist Viktor (im Gegensatz zu Schoppe) der Glaube an das Urbild, „mit dem wir andere Doubletten unsers Wesen zusammenhalten“ nicht abhanden gekommen. (JP I/1,712)

⁴¹⁴ Giannozzo – „der grosse Hans“ – ist kein *alter ego* Jean Pauls, obwohl es verschiedene Ähnlichkeitsmerkmale zwischen dem Autor und dem Luftschiffer gibt, so zum Beispiel die von Schiller konstatierte Weltfremdheit Jean Pauls. In einem Brief an Friedrich von Örtel vom 11. Juli 1801 schreibt Jean Paul: „Bei Giannozzo hoff ich machst du nicht seinen Charakter ganz zu meinem, obgleich eine grosse Stadt – wie Paris Rousseau – leicht bitter macht und den Wert der (Menschen=)Waare durch Überflus herabsetzt.“ (HKA III/4,88)

geregelten Arbeit nach; er lässt sich nicht einbürgern.⁴¹⁵ Giannozzo vagabundiert durch den Raum und existiert nur durch sich selbst. Auch eine Familie hat er keine – man weiss nicht, woher er kommt –, lediglich ein geschäftiger „Grossohm“ mit dem sprechenden Name *van der Haft* wird in der *zehnten Fahrt* erwähnt, „der aus Geld nicht viel macht, sondern nur wieder Geld“ (JP I/3,983). All diese Eigenschaften verbinden den eigenwilligen Luftschiffer mit dem antiken Vorgänger Diogenes, nur dass jener anstatt in einer Tonne auf dem sicheren Boden zu sitzen, in einem Luftschiff hoch oben am Himmel seine Bahnen zieht.⁴¹⁶

6.3.1 Komplizenschaft mit dem Bösen

Giannozzo ist gleichzeitig ein Anwesender und ein Abwesender in der Welt. Er inszeniert sich als freie Künstlerexistenz im Sinne einer nichtverankerten Position zwischen Realität und Fiktion. Weil jemand zufällig in seiner Anwesenheit das Wort „révenant“ (JP I/3,929) ausspricht, was soviel wie Gespenst, Phantasma oder Doppelgänger bedeutet, „da tat sich eine Pandorabüchse, ein Äolsschlauch von Phantasien auf.“ (ebd.) Giannozzo denkt sofort an „Auffahrt“ und dieses Wort ›révenant‹ gefällt ihm so gut, dass er sich fortan als dubioser Wiedergänger begreift, der genüsslich aus dem Grab steigt, um die Lebendigen zu ärgern: „ich dachte an das Himmelsglück, ein Gespenst zu sein.“ (ebd.) Die Wirkung des Gespenstischen besteht darin, die Opposition zwischen Anwesenheit und Abwesenheit ausser Kraft zu setzen. Zum Beispiel möchte er „Grenzensteine verrücken und unrechtes Gut einsammeln“ und in „schrecklicher Gestalt“ herumlaufen, um „jedem Schelm [...] das Gesicht zu einem physiognomischen Anagramm“ umzuzeichnen. (JP I/3,929) Solche Streiche bringen seine „weltverachtende Idee“ (JP I/5,128) zum Ausdruck.

Als bald schlüpft Giannozzo in die Rolle eines aufdringlichen Störenfrieds, der die Menschen nur zum Spass erschreckt und nach kurzer Zeit wieder verschwindet, ohne einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Als gespenstische Figur macht Giannozzo deutlich, dass sich der

⁴¹⁵ Ganz ähnlich wie Giannozzo wird auch der Humorist Schoppe im *Titan* als kompromissloser Freiheitsmensch vorgestellt: „Schoppe, der lieber vogel-frei als nicht frei oder freigelassen sein wollte, und dessen ebenso reichsunmittelbarer als fruchtbarer Boden keine Zäune litt, konnte sich nur zu zufälligen unbestimmten Diensten bequemen und musste das Fixum eines Lohnes ablehnen.“ (JP I/3,30) Dieser Mangel an Fixiertheit tangiert den Begriff des Humors selbst, welcher trotz vieler Definitionsbemühungen im Grund undefinierbar bleibt. Der Humor gleicht einem Blatt mit zwei Seiten; auf der einen Seite ist ihm das Erhabene der hohen Romane eingeschrieben und auf der anderen Seite die Komik der Idyllen. Das permanente Umkippen von einer Seite auf die andere zeichnet den Humor aus.

⁴¹⁶ Jean Pauls Humoristen bewegen sich allgemein innerhalb der zynischen Tradition: „Der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates.“ (JP I/5,204)

Humor in den (un)heimlichen Zwischenräumen der Wirklichkeit verortet. Die ätherische Flüchtigkeit seiner Person, sich zugleich endlich und unendlich fühlen, korrespondiert mit dem luftigen Ballon-Vehikel, welches die Metaphysik materialisiert. In seinem „Leder-Würfel, der auf allen 6 Seiten Fenster hat“ (JP I/3,928), bewegt sich Giannozzo zwischen Himmel und Erde. Sein Gefährt ist Ausdruck einer überlegenen Lebenshaltung und Gemütsstimmung.⁴¹⁷ Mit einem „englische[n] Kriegsperspektiv“ ausgerüstet, „schaut er in die Gärten und Gassen und an die Fenster mitten unter die Visiten-Komödien mit Chören hinein.“ (JP I/3,932) Der Blick aus dem „Siechkobel“⁴¹⁸ gewährt dem Herrn des Himmels eine allumfassende Sicht über die menschlichen Verhältnisse, doch die Aussicht erfüllt ihn mit Groll:

Ich könnte ein pläsantes Leben hier oben führen, wenn ich mich nicht den ganzen Tag über alles erboste, was ich mir denke und finde. Schon drunten war ich oft imstande, tagelang die Stube auf und ab zu laufen und die Faust zu ballen, wenn ich über die böse Zwei (die böse Sieben für mich), über *Ungerechtigkeit* und *Aufblasung* reflektierte und mir die greuliche Menge der Schnapphähne und der Krähhähne vorsummierte, die ich in so vielen Ländern und Zeiten muss machen lassen, was sie wollen, ohne dass ich den einen die Sporen, den andern den Kamm abschneiden, dort Köpfe, hier Fenster einschlagen könnte. (JP I/3,931f.)

Giannozzo leidet an den Fesseln des bürgerlichen Daseins, die „statistischen, kleinstädtischen Achtzehnjahrhunderter ohne Geist und Religion“ (JP I/3,929) machen ihn wütend. Oft kippt sein humoristischer Standpunkt um in eine Ort- und Bodenlosigkeit, in welcher er seine Luft-Existenz nicht mehr als Spass, sondern als Entfremdung erlebt. Dann stellt er sich vor, wie er als Gewitter über die Menschen donnert, um mit Jupiters Gewalt die Erdoberfläche rein zu waschen. Ersatzweise giesst er seinen Nachttopf aus und freut sich über den kleinen Effekt dieses „Strichregens“ (JP I/3,932). Als Vorbild für den idealistischen

⁴¹⁷ Den erhabenen Standpunkt über die Welt verdankt Giannozzo nicht wie Albano der moralischen Integrität, sondern dem Ballonkorb.

⁴¹⁸ ›Siechkobel‹ nannte man in Oberdeutschland die Quarantänehäuschen vor den Toren der Stadt. Diese Metapher markiert ebenso wie die distanzierende Erhebung über das menschliche Treiben, die exzentrische Position (Plessner) des Luftschiffers. Giannozzo befindet sich freiwillig an einem peripheren Ort des Ausschlusses, der Isolation und des Berührungsverbots. Das Luftschiff nimmt im Verlauf des *Seebuchs* eine Vielzahl disparater Bedeutungen an: „der neue Trabant (931), „Hängekanzel“ (948), „Weberschiff“ (961), „Fregatte“ (961) „Täucherglocke“, „fixe[r] Wandelstern“ (978), „Luftspringer“ (979), „Luft-Kaper“ (980), „Observationsflotte“ (981), „Edelstein der zweiten Welt“ (1006), „Charonskahn“ (1009). Das himmlische Gefährt lässt sich als Allegorie der Einbildungskraft deuten: So wie die Einbildungskraft zwischen Endlichem und Unendlichem pendelt, schwebt das Luftschiff zwischen dem unendlichen Himmel und der endlichen Erde. Dieser Zwischenraum ist der offene Ort, welchen Giannozzo für die Wirklichkeit des Absoluten reklamiert; eine Wirklichkeit, über die allerdings nur fragmentarisch und in paradoxen Redefiguren gesprochen werden kann.

Kampf gegen die Widrigkeiten dient ihm ein geschundenes Pferd, das dem Schmerz durch die Peiniger trotzt und seine aufrechte Haltung bewahrt: „Ein Pferd auf dem Markte, das sich trotz Hieb und Stoss ausbäumte, befreite meine knirschende Seele. Ritterliches Tier, dacht ich, wenn der niedrige Hund, gepeitschet, heult und wedelt und dient: so trotzest du stumm und blutig und bist nur de Milde folgsam.“ (JP I/3,977) Giannozzos Einsatz für Recht und Gerechtigkeit ist der Protest eines Einzelgängers, der von niemandem gehört wird. So wie die zwecklosen Ballonfahrten keinen tieferen Sinn mehr generieren – „Wahrlich bloss zur Lust leb’ ich oben und aus Ekel am Unten.“ (JP I/3,988) – bleibt auch Giannozzos Sozialkritik ohne Widerhall; sie dient keiner didaktisch-moralischen Nutzenanwendung mehr.

6.3.2 Auflösung der alten Gewissheiten

Mit seinem Luftschiff durchquert Giannozzo den bilateralen Geschichtsraum zwischen dem Ende des aufgeklärten Absolutismus und dem anbrechenden Industriezeitalter. Wohlwissend, dass sich die grossen Hoffnungen der Aufklärung nicht erfüllen, und dass die Vorstellung einer steten Vervollkommnung des Menschen eine Illusion ist, fährt Giannozzo einer unsicheren Zeit entgegen. Zukunftsglaube und Erkenntnisoptimismus gehören der Vergangenheit an, stattdessen ist die Stimmung geprägt von einem wachsenden Bewusstsein, dass die fortschrittsgläubigen Axiome der Vernunft gescheitert sind. Eine zunehmende Skepsis gegenüber der humanistischen Tradition bestimmt das neue Weltbild.⁴¹⁹

Giannozzos Tagebuch reflektiert diese epistemischen Veränderungen auf der poetologischen Ebene. Der Text als literarische Ballonfahrt vollzieht ein Schreiben im Übergang, das sich zwischen einer traditionellen Mimesiskonzeption und einer Neuverhandlung der ästhetischen Codes bewegt. An die Stelle einer kosmos- und transzendenzbezogenen Dichtung treten Entwürfe künstlerischer und hermeneutischer Praktiken, die sich fortan ihrer autopoietischen Strategien bedienen.⁴²⁰ Einerseits ist der Ballon ein „alles

⁴¹⁹ Vgl. dazu Jürgen Fohrmann: Jean Pauls „Titan“. Eine Lektüre. In: JbJPG 20 (1985), S. 7-32, hier S. 13: „Das Projekt der Aufklärung, der Durchsetzungsversuch der einen Vernunft, wird von Jean Paul sezierend zerlegt, um am Ende einen künstlichen Schwebezustand zu erreichen, dem – wider Willen – nur noch mittels ironischer, fiktionaler Mittel ›beizukommen‹ ist.“

⁴²⁰ Vgl. dazu Burkhardt Lindner: Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise. In: JbJPG 10 (1975), S. 85-107, hier S. 90: „Der autonome Gegenstandsbereich des Ästhetischen hat eine über die Rehabilitierung des Sinnlichen in der Aufklärung hinausgehende Aufwertung der Kunst als Medium von Totalitätserfassung zur Voraussetzung. Gegenüber der zunehmenden naturwissenschaftlich-technischen Naturbeherrschung gewinnt die Kunst/Literatur die Rolle einer Anwältin

zusammenspinne[n]de[s] Weberschiff[...]" (JP I/3,961), welches Himmel und Erde ineinander verwebt, und andererseits markiert es einen immanenten Ort der satirischen Kritik an gesellschaftlichen Missständen.⁴²¹ In dieser nichtfestgelegten Zone entsteht ein diskursiver Raum, in dem verschiedene literarische Modelle miteinander konkurrieren.⁴²²

Dieses Paradigma progressiver Kunst-Autonomisierung affirmierend und zugleich kritisierend steigt Giannozzo in der *fünften Fahrt* wie der Heilige Geist vom Himmel zur Erde hinunter, um sich einer metaphysikfreien Rhetorik zu bedienen, die den Geist einer poetischen Kunstreligion nochmals beschwört. Die Vermischung von ästhetischen Naturerfahrungen mit christlichem Bildvokabular misst der Kunst an dieser Stelle eine alles verwandelnde Kraft zu.⁴²³

Hell steigt der Genius vom Himmel nieder, und das Gewölke erglänzet weit, wenn er es durchdringt; und der ätherische Geist berührt die Erde: da verwandelt sich alles – die Felsen gehen auf und zeigen stille grosse Gestalten – auf die Leinwand und die Mauern fällt der Widerschein von fernen Göttern und ihren Himmeln – alle Körper erklingen, Sehne, Holz und Gold, und die Luft durchfliegen Lieder [...]. (JP I/3,949)

Im Moment, in dem der „ätherische Geist“ die Erde berührt und die ganze Welt romantisch verzaubert, wird das Luftschiff zur Metapher für die moderne Poesie, die sich selbstbewusst und eigenwillig der Semantik des Religiösen bedient.⁴²⁴ Dennoch gelingt es dieser die

der verlorenen Einheit („Natur“) und repräsentiert Werte und Erfahrungen, die gerade in der sozialgeschichtlichen Entwicklung verdrängt werden.“ Vgl. ebenfalls Hans Freier: *Ästhetik und Autonomie*. In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* 3, S. 329-383.

⁴²¹ Vgl. dazu Heinz Brüggemann: *Das Inventarium neu erworbener Kenntnisse und das leichte Corps der Phantasie*. In: *Poesie als Auftrag*. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. v. Dagmar Ottmann, S. 29-42, hier S. 42: „So macht der Text ein in teilnehmender Beobachtung, mehr noch: in mitspielender, inszenierender Haltung begründetes Experiment auf die Funktion der Poesie in der modernen Welt; Giannozzos Reise um den grossen Kerker aller kleinen Kerker herum ist auch eine Reise zu den Möglichkeiten der Literatur, eine Probe auf die Geltung autonom gewordener Kunst in der gesellschaftlichen Moderne um 1800, die er am Ende schon bestimmt sieht von Industrie, Geld und Macht.“

⁴²² Zum Thema der autonomen Kunst im Kontext von Jean Paul vgl. Bernhard Buschendorf: *Zur relativen Autonomie des Ästhetischen bei Jean Paul*, S. 237: „Einerseits, so könnte man sagen, ist Jean Paul noch in starkem Masse der Tradition der Vereinigungsphilosophie und dem Willen der Metaphysik verpflichtet, andererseits lässt er diese Tradition bereits hinter sich, indem er gegen die philiströse Indienstnahme der Kunst durch Politik, Moral oder Religion streitet und ebenso wie Kant oder Schiller für eine Autonomie des Ästhetischen plädiert, die in der Romantik, im Symbolismus und Ästhetizismus radikalisiert und als absolute Autonomie propagiert wurde.“

⁴²³ Vgl. Heinz Brüggemann: *Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts*, S. 156f.

⁴²⁴ Vgl. dazu Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*, S. 42: „Allein als das Innere und Wesen der gestaltverlangenden Phantasie also wird im Humor das Göttliche erkannt, die Phantasie wird somit selbst zum Ort des Absoluten, Unendlichen, Göttlichen, der wahren höheren Wirklichkeit. Das wirkliche Leben des göttlichen Geistes offenbart sich, zugespitzt formuliert, nicht mehr für die Phantasie, sondern als Phantasie, es offenbart sich als die Kraft, die die Phantasie befugt, ihr eigenes autonomes Reich

spirituellen Energien bündelnden Dichtkunst nicht mehr, die Zuschauer in ihren Bann zu ziehen. Die ästhetischen Himmelserscheinungen finden am Boden nur noch geringe Beachtung: „aber die dumpfe Menschenherde hebt ein wenig den Kopf von der Weide verwundert auf und bückt sich wieder und graset weiter; nur einige werden geheiligt und knien verklärt.“ (ebd.)

6.3.3 Kriegsgräuel und Sonnenuntergänge

Gemeinhin erhebt sich Giannozzo über das Volk zu seinen Füßen, indem er die Welt aus seiner idealen Höhe verlacht. Doch angesichts einer verheerenden Kriegslandschaft will diese humorvolle Distanzierung nicht mehr gelingen. Giannozzo wird Zeuge eines Massakers und kann sein Auge nicht länger von den blutigen Schlachtfeldern, den Trümmern und Verwundeten lösen. Hypnotisiert starrt er auf die leidenden Kreaturen am Boden: „Soldatenhaufen sprengen über Hügel – Landleute rennen – ein Dorf brennt als Wachfeuer – in einem Garten seh’ ich tote Pferde, und ein Kind trägt einen abgerissenen Arm fort.“ (JP I/3,1005f.) Im Bann der Gewalt versucht er zu verstehen, was er sieht, doch die barbarischen Bilder fügen sich nicht. Sie sind widerständig und halten Giannozzo in Atem. So schwebt er einen Moment zwischen aktivem Eingreifen und passiver Betrachtung und wird endlich doch von kalter Resignation überwältigt: „wenn der Geist sein Auge über die fürchterliche Menge kriegerischer Meinungen um sich her hinbewegt; [entsteht] gleichsam ein Seelen-Schwindel, welcher *unsere* schnelle Bewegung plötzlich in die *fremde* der ganzen stehenden Welt umwandelt.“ (JP I/5,132) Die kontemplative Beobachtung (Vernunft) schlägt um in operative Gewalt (Wahn): „Jetzt wurd’ ich auch von der Wut gepackt, denn ich bin ja auch einer von denen drunten, und schleuderte grimmig und gerade alle Steine, die ich hatte, auf die ringende, vom Erdbeben eines bösen Geistes zum Kampf-Wahnsinn untereinander geschüttelte Masse.“ (JP I/3,1007) Mit seinem Luftangriff handelt Giannozzo in hohem Masse paradox; statt das Leiden zu mindern, lenkt er den Krieg in eine andere Richtung.

Die missglückte Intervention gegen die Unmenschlichkeit beeinflusst den weiteren Verlauf der Reise negativ. Denn durch das rabiate Steinewerfen hat die Ballonausstattung schweren Schaden genommen: „die Verbindung zwischen den Lufthähnen ist durch das schnelle Ausreissen in der Schlacht zertrennt.“ (JP I/3,1008) Das satirische Schlachtschiff und sein

zu errichten, und die Tätigkeit der Phantasie wird dieser selbst zugleich die Offenbarung des Göttlichen, welches nicht mehr ausser ihr hervortritt.“

Insasse verlieren massiv an Gewicht und entschwinden in eisige Höhen. Je mehr Giannozzo die Gesellschaft aus einer moralisch hochtrabenden Warte heraus kritisiert, desto höher steigt er in seiner Weltverachtung über die Menschen und desto grösser wird seine Not:⁴²⁵

Aber zwischen Himmel und Erde wurd' ich am einsamsten. Ganz allein wie das letzte Leben flog ich über die breite Begräbnisstätte der schlafenden Länder, durch das lange Totenhaus der Erde, wo man den Schlaf hinlegt und wartet, ob er keine Scheinleiche sei. Die grossen Wolken, die unten aufeinanderfolgten, waren der kalte Atem eines bösen Geistes, der in der Finsternis versteckt lag. Ein Hass gegen alles Dasein kroch wie Fieberfrost an mir heran; ich sagte wieder: ich bin gewiss ein böser Geist. (JP I/3,966)

In trostloser Lage zwischen Himmel und Erde tauchen die altbekannten Dämonen der Schauerromantik des 18. Jahrhunderts mit ihren Scheintoten und den gespenstischen Begräbnisstätten wieder auf. Sie bedrohen den (un)erschrockenen Luftschiffer und verdichten sich zu einer grossartigen Vision:

Ein helles Glänzen weckte mich. Wo wohn' ich? sagt' ich. Ich glitt warm angeweht auf einem unabsehbaren silbernen, aus den zu zarten Schaum geschlagenen Sternen zusammenwallenden Meere weiter – ein Meer, weich und weiss wie Schneenebel, wie Lichtduft – alle Fenster meiner Hütte schimmerten – ich war ganz erleuchtet. – Ich schiffte in dem über die Nachterde hingedeckten Wolkenhimmel, in dessen Flut der aufgegangne Mond wie ein Schwan mit seinem Glanzfieber alle Wogen durchstrahlend stand, eh' er herausflog ins Blaue. (JP I/3,967)

Mit entrückter Perspektive gleitet der Flug schwerelos über den Himmel, der sich wie ein grenzenloses Meer zu den Rändern hin ins Unendliche ausweitet. In dieser luftig-leichten Umgebung bewegt sich der Luftschiffer auf der äussersten Grenze der sinnlichen Wahrnehmung. Die sichtbaren Eindrücke des Irdischen drängen unentwegt zu einem visionären Schauen, das über das sinnlich Darstellbare hinausweist. Am Ende der *siebten*

⁴²⁵ Den Zusammenhang zwischen Weltverachtung und Erhabenheit findet sich auch bei Kant in der *Kritik der Urteilskraft*: „[...] gleichwohl doch auch die Absonderung von aller Gesellschaft als etwas Erhabenes angesehen werde, wenn sie auf Ideen beruht, welche über alles sinnliche Interesse hinweg sehen. (KU 203) Die Flucht aus der Gesellschaft also, „ist etwas dem Erhabenen sich Näherndes, so wie jede Überhebung von Bedürfnissen.“ (ebd.) Dieter Arendt: Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik, S. 89 hat darauf hingewiesen, dass das Schweben zwischen Himmel und Erde als Zustand des romantischen Nihilismus zu deuten sei, denn „der topologisch objektive Himmel ist dem durch die Aufklärung gegangenen Subjekt nicht mehr glaubbar; ein subjektiv sich selbst tragender Kunstglaube verharrt zwischen der nicht mehr gültigen Tradition und einer nicht anerkannten, sondern als philiströs diffamierten Gesellschaft dieser Erde; der subjektive Kunstglaube schwebt also zwischen einem verlorenen Himmel und einer verlassenen Erde in sich selbst über dem wüsten Abgrunde im Nichts.“

Fahrt beschliesst Giannozzo mit seiner „Luft-Hütte“ höher zu steigen, um die Sicht auf die niedersinkende Sonne zu erweitern und den Sonnenuntergang zu verzögern:⁴²⁶

Die langgegliederten Schatten standen wie angelandete Geister der Nacht an den Ufern und überfielen bald die verlassene Welt. Aber ich sehnte mich nach meiner Sonne zurück und stieg wieder auf, um ihr nachzusehen, wie sie hinter die letzten Gebürge fällt. Droben sah ich sie zehnmal und jedesmal schneller untergehen – und ich flog immer wieder durch das Abwerfen der Erdenlast vor ihr sterbendes Angesicht [...]. (JP I/3,972)

Giannozzos sentimentaler Versuch, der untergehenden Sonne nachzureisen, bezweckt dem flüchtigen Augenblick Dauer zu verleihen. Mit den neuen visuellen Möglichkeiten des Ballonflugs kann die wahrgenommene Zeit durch Perpetuierung der Gegenwart angehalten werden. Doch dieses Abenteuer, bei dem sich der Luftschiffer ganz von seinen Gefühlen leiten lässt, zeitigt negative Folgen für den weiteren Reiseverlauf. Um in die entsprechende Höhe zu gelangen, welche nochmals den Blick auf die Sonne freigibt, muss Giannozzo sämtliche Steine abwerfen. Als er kurz darauf von seinem Ballon aus „dem Zensor Fahland“ zum Spass die Unterkleider rauben will, „um ihn vor der Welt ins erbärmlichste Licht zu setzen“, werden ihm die fehlenden Gewichtssteine zum Verhängnis. Der Beraubte bemerkt den Diebstahl, ruft um Hilfe und wird von herumstehenden Nachtwächtern erhört; diese holen den flüchtenden Giannozzo mit ihren Spiessen vom Himmel herunter. Hätte Giannozzo „nur noch drei Pfund Steine übrig gehabt“ (JP I/3,974), wäre er leicht entkommen. Stattdessen wird er im Rathaus eingesperrt und muss die schwärmerische Himmelfahrt mit Freiheitsentzug bezahlen. Das einzige, was er aus seiner Zelle noch sieht, ist sein eingekerkertes Luftschiff neben ihm „in einer fest verriegelten Kammer.“ (ebd.)

Ein nächtliches Gewitter verhilft Giannozzo zur Flucht aus der Gefangenschaft (der Donnerlärm übertönt die befreienden Stösse gegen die Tür). In Eile füllt er seine Ballonkugel auf und tritt in die stürmische Nacht. Die Wachen schiessen noch mit Kugeln nach ihm, verfehlen jedoch das Ziel. Giannozzo vergleicht seine Flucht aus dem Gefängnis mit dem Angriff der französischen Revolutionsheere auf die Hafenstadt Toulon im Dezember 1793, bei dem die Stadt und der Hafen stark verwüstet wurden: „das alles soll bloss denen, die aus

⁴²⁶ Das folgende Zitat korrespondiert mit einer früheren Stelle aus *Jean Pauls biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin* (1796). Dort heisst es analog: „Ich habe mir hundertmal gedacht, wenn ich ein Engel wäre und Flügel hätte und keine spezifische Schwere: so schwäng' ich mich gerade so weit auf, dass ich die Abendsonne am Erdenrande glimmen sähe, und erhalte mich, indem ich mit der Erde flöge und zugleich ihrer Achsbewegung entgegenführe, immer in einer solchen Richtung, dass ich der Abendsonne ein ganzes Jahr lang ins milde weite Auge blicken könnte...“ (JP I/4,281)

dem krachenden, brennenden Toulon rannten, den Höllenweg nach dem Hafen ein wenig wieder auffrischen.“ (JP I/3,979)

6.3.4 Die Landschaft als panoptische Landkarte

In seinem Ballon schwebt Giannozzo über die Erde und beschaut das *theatrum mundi* aus der Warte des unbeobachteten Betrachters. Sein Panoramablick ist zuletzt ein Versuch, die heillos fragmentierte Welt ›humoristisch‹ nochmals als Ganzes zu sehen. Aber zugleich ist dieser umfassende Blick, der schon alles gesehen hat, desillusioniert. Das Hinweggleiten über die Erdoberfläche lässt die Gegenstände und die menschlichen Handlungen als eine schnell abfolgende Bilderkette erscheinen: „wie das Luftschiff dahinsauset und zehn Winde hinterdrein und wie die Wolken an beiden Seiten als Marsch-Säulen und Nebel-Türme langsam wandeln und wie drunten hundert Berge, in eine Riesenschlange zusammengewachsen, mit dem Gifte der Lavaströme und Lauwinen zornig zwischen den Ameisen-Kongressen der Menschen liegen.“ (JP I/3,927f.) Der kinematografische Blick akkumuliert hoch „oben in der stillen heiligen Region“ eine grosse Flut visueller Eindrücke, die zwar für einen Moment als scharf abgetrennte Einzelbilder wahrgenommen werden, aber sich nicht zu einem geschlossenen Sinnkontinuum zusammenfügen.⁴²⁷ Aus dem fahrenden Luftballon erscheint die Welt wie ein grosser buntscheckiger Teppich, auf dem sich alle Lebensaktivitäten willkürlich nebeneinander ausbreiten:

[...] einer wird hier unter mir des Landes verwiesen – drüben desertiert einer, und Glocken läuten herauf zum fürstlichen Empfang desselben – hier in den brennend-farbigen Wiesen wird gemähet – dort werden die Feuersprützen probiert – englische Reuter ziehen mit goldnen Fahnen und Schabaracken aus – Gräber in neun Dorfschaften werden gehauen – Weiber knien am Wege vor Kapellen – ein Wagen mit weimarschen Komödianten kommt – viele Kammerwagen von Bräuten mit besoffnen Brautführern – Paradeplätze mit Parolen und Musiken – hinter dem Gebüsche ersäuft sich einer in einem tiefen Perlenbach, nach dem dabei zusehenden Kniegalgen zu urteilen – lange Fähren mit vielen Wagen ziehen unten über breite Ströme und ich oben gleichfalls, aber ohne Fährgeld – ein Schieferdecker besteigt den Stadtturm, und ein sentimentalischer Pfarrsohn guckt aus dem Schalloch, und beide können (das kann ich viertehalbtausend Fuss hoch observieren, weil die dünne Luft alles näher heranhebt) sich nicht genug über das hundert Fuss

⁴²⁷ Vgl. dazu Christine Buci-Glucksmann: Der kartographische Blick der Kunst, S. 31: „Der kartographische Blick betreibt einen Barock der Oberfläche, der die Einzelheiten mit dem Unendlichen und die sicht- und lesbare Information mit der Verwirklichung eines Totalitätsphantasmas koppelt.“

tiefe Volk unter sich verwundern und erheben – Gartendiebinen mit Brustavisen stehen in Prangern wie Heilige in Kapellen sehr umrungen – einer auf Knien und hinter der Binde muss drei Kugeln seiner dreifarbigen Kokarde wegen in den Pelz auffangen – ein für die Kirmes angeputztes Dorf samt vielen nötigen Verkäufern und Käufern dazu – katholische Wallfahrten, von schlechtem Gesang begleitet – ein lachender, trabender Wahnsinniger muss eingefangen werden – fünf Mädchen ringen entsetzlich die Hände, ich weiss nicht warum – über hundert Windmühlen heben im Sturm die Arme auf – die blühende Erde glänzt, die Sonne brennt aus den Strömen zurück, die muntern Schmetterlinge unten sind nicht zu sehen und die hohen Lerchen nur dünn zu hören, oder ich täusche mich sehr [...]. (JP I/3,959f.)

Giannozzos registrierendes Auge ist ganz nahe am einzelnen Bildszenarium, sogar an den Tagesschicksalen der Menschen; doch jede Szene und jede Figur löst die nächste in schneller Folge ab. Seine lückenlose Bilderschau, die alles aufzeichnet, erzeugt eine Vielzahl minimaler Unterscheidungen und eine immense Informationsflut, aber eine sinnvolle Ordnung vermag sie nicht zu erkennen.⁴²⁸ Die vorüberfliegenden Bilder lassen sich nicht festhalten. Ein Bild gleitet in das nächste über, so dass ein privilegiertes Objekt oder ein zentraler Ort in dieser Simultanschau, wo alle Differenzen gleichwertig erscheinen, nicht mehr ausgemacht werden kann. Die Abwesenheit eines organisierenden Zentrums verhindert, dass sich eine höhere Bedeutung aus dem visuellen Material erschliesst. Angesichts grenzenloser Immanenz verliert Giannozzo seine beherrschende Stellung und wird selbst halt- und ortlos. Seine visuelle Erfahrung mündet in der Erkenntnis, dass die Welt eine Ansammlung verwirrender Gleichzeitigkeiten mehrfach kontingenter Ereignisse ist.

Als performatives Werkzeug der Wahrnehmung besetzt nun das Luftschiff die Stelle des entleerten Zentrums. Es verfolgt den kontinuierlichen Wechsel subjektiver Betrachtungsstandpunkte und setzt den poetologischen Multiperspektivismus Jean Pauls ins Bild.⁴²⁹ Mit seiner sechsseitigen Form symbolisiert der Ballonkorb das aleatorische Prinzip: „vom unsteten Wehen liess ich mich über Sachsen hin- und herwürfeln.“ (JP I/3,931) Der Flug navigiert nicht mehr als plan- oder kontrollierbare Fahrt, sondern als permutierendes Spiel, das den Regeln kombinatorischer Zufallsoperationen folgt und nur noch im

⁴²⁸ Hier wird der vollkommene Schöpfungsplan ins Gegenteil verkehrt; dem skeptischen Blick enthüllt sich die Welt voller Laster, Not und Unordnung.

⁴²⁹ In seinem Jugendwerk *Scherze im Quadrat* schreibt Jean Paul dazu: „Die Welt hat so viele Gestalten als Augen sie betrachten.“ (JP II/2,39) Und in einer Fussnote der *Clavis Fichtiana* erinnert er seine Leser „an die Fichtische (am Ende Leibnizische und Kantische) Vorstellung ganz popular, dass es sovieler Universa gibt als Ichs; dass keiner aus dieser seiner unmittelbar, nicht mittelbar geschaffnen Traumwelt hinaus kann in die des andern und dass diese Welten gerade die prästabilierte Harmonie oder Ähnlichkeit untereinander haben, als wäre nur *eine* und wir alle darin.“ (JP I/3,1040)

Ausnahmefall ›Wahrheit‹ oder ›Signifikanz‹ hervorbringt. Folglich wird die Reise zu einem unberechenbaren Erlebnis, bei dem sämtliche Garantien und Sicherheiten liquidiert werden. Die Möglichkeiten auf ein solch unlenkbares Flugobjekt Einfluss zu nehmen, sind beschränkt; lediglich bei „leichtem Winde“ (JP I/3,928) gelingt es dem Steuermann seinen Ballon zu dirigieren. Das Luftschiff ist anfällig für atmosphärische Störungen, immer wieder entpuppt es sich als leichten Spielball für Wind und Wetter: „Der gleichzeitige Marsch und Kontremarsch der Wolken hat es dir längst gesagt, dass fast immer entgegengesetzte Winde in verschiedenen Höhen streichen.“ (JP I/3,929). Das Schiffchen schwankt in den turbulenten Luftströmungen oder verfängt sich im Strudel der Wolken. Dies macht den Flug zu einem allgegenwärtigen Ereignis ohne exakte Routenplanung.⁴³⁰

Das dissipativ hin- und herschaukelnde Gefährt parabolisiert den Vertrauensverlust in eine göttliche Weltordnung.⁴³¹ Seine anarchische Bewegung beschreibt einen kritischen Zustand, der sich selbst den *Zu-fällen* überlässt, aus denen heraus jedoch etwas Neues entsteht, das Ähnlichkeiten hat mit dem unbewussten Experimentieren der Romantik, welches im 20. Jahrhundert in die surrealistische Methode der *écriture automatique* mündet (irrationale Verhältnisse mit Kreativpotential). Die himmlische Vorsehung wird durch eine imaginierte Beliebigkeit substituiert, welche die Menschen und die Künste ganz ihren eigenen Schicksalen überlässt. Der Zufall als produktive Kehrseite metaphysischer Ungewissheiten gewinnt an Einfluss, und die Poesie erobert einen schöpferischen Freiraum, der die Wahrheiten über die Welt, verstanden als innerweltliche Tatsachen, selbst hervorbringen muss.

⁴³⁰ Vgl. dazu Sabine Eickenrodt: *Augen-Spiel*, S. 237: „Die Ballonfahrtberichte und literarischen Schriften aus dem thematischen Umfeld der Zeit beziehen sich nicht nur durchgängig auf die Schwindelerfahrungen des Abgrunds, der sich vor dem technisch ermöglichten vertikalen Blick nach unten auftat, sondern weit mehr noch auf die Unlenkbarkeit der Luftschiffe. Deren fehlende Höhensteuerung machte die Aeronauten von Anfang an zu Hasardeuren, senkte nachhaltig das anfänglich grosse militärische Interesse an der Ballonfahrt und gab Literaten wie Lichtenberg Anlass, den unkontrollierbaren Flug der Montgolfieren und Charlieren einem Abenteuer des Geistes, auch einem der Abschweifung und darüber hinaus dem poetischen Spaziergang zu analogisieren.“

⁴³¹ Im *Hesperus* ist Jean Paul noch nicht bereit, auf den Verlust einer göttlich gelenkten Wirklichkeit einzustimmen. In dem stark an Herder orientierten Aufsatz *Über die Wüste und das gelobte Land des Menschengeschlechts* heisst es am Ende des Romans hoffnungsvoll: „Es gibt eine höhere Ordnung der Dinge, als wir erweisen können – es gibt eine Vorsehung in der Weltgeschichte und in eines jeden Leben, welche die Vernunft aus Kühnheit leugnet, und die das Herz aus Kühnheit glaubt – es muss eine Vorsehung geben, die nach andern Regeln, als wir bisher zum Grunde legten, diese verwirrt Erde verknüpft als Tochterland mit einer höhern Stadt Gottes – es muss einen Gott, eine Tugend und eine Ewigkeit geben.“ (JP I/1,875)

6.3.5 Moralische Unschärfen und Dämonen

Die Ballon-Perspektive schärft das Verständnis für die vielfältig-bizarren Tätigkeiten der Menschen, aber sie zerstört auch das sinnfällige Ordnungsgefüge der sozialen Wirklichkeit. Was unten vertraut und selbstverständlich erscheint, offenbart sich dem herabblickenden Auge als fremd und unverständlich.⁴³² Die Szenen am Boden wechseln in schneller Abfolge und überblenden ihre widersprüchlichen Inhalte fortlaufend, so dass eine sittlich normative Wertung nicht mehr möglich ist. Die Ballonfahrt entwirft kein souveränes Bild der Welt; nicht nur die visuelle, sondern auch die moralische Wahrnehmung wird unscharf bzw. willkürlich. Weil kein Mittelpunkt mehr existiert, der das freischwebende Auge auf eine gefestigte Position (das Gute, Wahre und Schöne) hin zentriert, driftet der Blick immer wieder nach aussen ab, wo er sich im Ungefähren verliert und schliesslich in transzendenter Aussichtslosigkeit mündet: „Gott weiss, welcher gewaltige böse oder gute Geist hier in dieser stillen Höhe dem Treiben grimmig-grinsend oder weinend-lächelnd zusieht und die Tatzen ausstreckt oder die Arme, und ich frage eben nichts nach ihm ...“ (JP I/3,960)⁴³³

Weil sich die irdische Struktur nicht mehr durch eine logische Bezugnahme auf Gott schliessen lässt, öffnen sich verschiedene Möglichkeiten, das leere Zentrum mit guten oder bösen Geistern zu besetzen, um das Abwesende zu *re-präsentieren*. Es existiert ein grosses Angebot variierender Rollen und Maskeraden, in die das poetische Subjekt hineinschlüpfen kann – eine davon realisiert Giannozzo auf dem Brocken, wo er die Gestalt des Teufels⁴³⁴ annimmt –, doch ohne theologisch-moralische Bürgschaft bedeuten diese Surrogate bloss ein Spiel mit den Scherben der zerbrochenen Transzendenz. Dieses Spiel der wechselnden Identitäten erzeugt eine kombinatorische Vielfalt fragmentierter Bildelemente, Masken und Substitutionen, welche die verwirrende Topographie jener Zeit schöpferisch hervorbringt.⁴³⁵

⁴³² Vgl. Paul-Michael Oschatz: Jean Paulscher Humor, S. 249.

⁴³³ Vgl. dazu Heinz Brüggemann: Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts, S. 167: „Die Stelle des leeren figuralen Zentrums nimmt die Theatralität selber ein, Welt-Theater umfasst das Ganze so sehr, dass die Frage ob zu gutem oder bösem Ende relativ wird auf den jeweils zuschauenden Geist. Theatralität, die Disposition zur Maske, zur Fiktionalität an Stelle des abwesenden Zentrums, nimmt der Text auf, um sie weiter zu führen zur Begegnung des poetischen Subjekts mit sich selber – eine Selbstbegegnung im Zeichen der Melancholie.“

⁴³⁴ In der *Vorschule* bezeichnet Jean Paul den Teufel als den grössten Humoristen: „Eine bedeutende Idee! den Teufel, als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt, den grossen Welt-Schatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers abzeichnet, kann mir leicht als den grössten Humoristen und whimsical man gedenken [...]“ (JP I/5,130)

⁴³⁵ Vgl. dazu Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, S. 424: „Es ist der Augenblick, da infolge der Abwesenheit eines Zentrums oder eines Ursprungs alles zum Diskurs wird [...], das heisst zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, ausserhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel

Aber die ständigen Wiederholungen dissonanter Szenen wirken auf die Dauer ermüdend. Erschöpft wendet sich Giannozzo von den irdischen Widersprüchen ab und „schläft den Rausch des Äthers aus“ (JP I/3,961). Als er wieder erwacht, ist er auf dem harten Boden des Brockens gelandet:

Aber närrisch wurd' ich geweckt: die Fregatte war auf einen Felsen gestossen – meine Kajüte war mit goldnem Feuer gefüllt – draussen stand eine Finsternis aufrecht. – Ich war am Brocken gestrandet, die schwarze Flut der Nacht schlug an das Gebürge, und die Abendflamme der Sonne schoss über sie streifend aus der Tiefe heraus. (JP I/3,961)

Selbst dieser heftige Zusammenstoss mit dem Harzgebirge vermag den Luftschiffer nicht zu erschüttern. Leicht verwirrt fragt er sich, warum ihm „dieselbe Höhe hier auf dem Lande erhabener erschien als in der Luft.“ (JP I/3,961) Die philosophische Antwort lautet: „weil er mit dem Brocken als Elle, aber nicht mit der durchsichtigen Atmosphäre die Höhe messen konnte.“ (ebd.) Im „Brockenhäuschen“ findet Giannozzo anschliessend einen vergessenen Teil des Brockensbuches.⁴³⁶ Doch die schriftlichen Spuren in gesalbter Sprache – „Floskeln von Anbetung, Reinheit der Empfindung, Erhebung über die Welt“ (JP I/3,962) –, welche die Berggänger dem Buch anvertraut haben, ärgern ihn so sehr, dass die satirische Ader wieder zu pulsieren beginnt. Voller Hämie schreibt er eine spöttische Vorrede, in welcher er sich über die sentimentalischen Ergüsse selbsternannter Dichtermenschen lustig macht. Nebst einer Polemik gegen falsche Empfindsamkeit enthält sein Manuskript auch ein Gutachten über die „Überbeine des Erhabenen“, die ihm weder „in Bordellen, noch Kaffeehäusern, noch Spieltischen an solchen Reisenden zu Händen gekommen“ sind (JP I/3,964).⁴³⁷ Von der eigenen Genialität berauscht, betritt Giannozzo erhobenen Hauptes den Brocken, bereit und willig sich mit der Allmacht der Natur zu messen:

des Bezeichnens ins Unendliche.“ Und S. 437: „Diese Bewegung des Bezeichnens fügt etwas hinzu, so dass immer ein Mehr vorhanden ist; diese Zutat aber bleibt flottierend, weil sie die Funktion der Stellvertretung, der Supplementierung eines Mangels auf seiten des Signifikats erfüllt.“

⁴³⁶ 1791 erschienen „Jahrbücher des Brockens von 1753-1790, oder Namenkunde aller Personen, welche in diesem Zeitraum sich in die Originalstambbücher dieses berühmten Berges eingezeichnet haben, nebst ihren hinzugefügten Beischriften, physikalischen Beobachtungen und Nachrichten, Gedichten und teils witzigen und launischen, teils possierlichen und schnakischen Einfällen.“ (JP I/3,1126 Anm.)

⁴³⁷ Während in der „italienischen Romanschule“ die erhabenen Empfindungen zu den ausgezeichneten Charakteristika der hohen Menschen gehörten, erscheinen sie nunmehr als krankhafte Zeichen, über die sich Giannozzo lustig macht. Wer jetzt „erhabene Empfindungen“ sein eigen nennt, ziehe „damit wie mit Hitzblättern und Höckern [...] rüdig herum.“ (JP I/3,964) In der anbrechenden Moderne wird Religiosität zu einem entbehrbaren Störfaktor: „mit den Menschen ist es wie mit den Zibetkatzen; wie diese stets einen von andern geschätzten, ihnen aber verdrüsslichen Zibet in ihrem Beutel hecken, so setzen und häufen jene heimlich in ihrem Herzbeutel einen gewissen Religionsfond an, der drückt und weg muss.“ (ebd.)

Die Sterne brannten den Himmel hinab und schimmerten um das düstere Gebürge. Der Nebel der alten Zeiten tat sich auf, und ich sah darin unten auf der weiten Ebene die unzähligen Scheiterhaufen glühen, welche bloss Unschuldige zernagten. Um mich lagen aufgetürmte Felsenklötze wie Quader niedergebrochener Riesenschlösser; und das Renttiermoos der kalten Zone bedeckte als Schimmel der Erde das alte nackte Berghaupt. Der Sturm schnaubte um mich und mein flatterndes Schiffelein herum und fuhr wild unter die Sterne hinaus und schien sie zu rütteln. Mein Haar bäumte sich wie eine Mähne, aber im Innersten war mir gross und düster, und ich wünschte, jetzt erschiene mir der Teufel, ich fühlte mich so erhaben und kalt wie er. (JP I/3,965)

Giannozzo ist Jean Pauls letzter Held, dem etwas Gewalttames und Mass-Sprengendes anhaftet.⁴³⁸ Mit seiner unerschrockenen Auflehnung gegen die Naturgewalten und die Macht des Teufels beweist er einen unbändigen Willen, sein Ich auch gegen widerlichste Umstände zu behaupten. Seine Position ist im Sinne eines titanischen Kampfes erhaben, als er sich den mächtigsten Naturgewalten gegenüber unerschrocken zeigt. Im Vergleich mit den hohen Menschen erscheint Giannozzos Autonomiegeste nicht mehr als moralische Vollkommenheit, sondern als promethisches Allmachtsgefühl, welches keine Angst vor dem Tode kennt. Sein Aufbäumen ist allerdings von kurzer Dauer, schon im nächsten Moment ist dem Luftschiffer nicht mehr geheuer zumute. Er lacht über das aufgehende Morgenrot, das den Menschen „wieder einen flüchtigen Freudenmorgen und Trost vorspiegeln; da war mir plötzlich, als sei die ganze Welt und mein Leben in einem Paar Träumen weggetropft.“ (JP I/3,965f.)⁴³⁹ Die Realität beginnt zu verschwimmen, und Giannozzo wird von Trugbildern heimgesucht: „Drunten liegen die müden Wachslarven auf dem Hinterkopf, hier oben steht eine reflektierende auf dem Hals, sagt' ich und griff über mein Gesicht, um solches wie ein Larve abzunehmen und zu besehen.“ (JP I/3,965) Doch seine aufgesetzte Maske lässt sich nicht mehr einfach abnehmen und aus der Distanz betrachten. Sie ist Teil seiner selbst geworden und bewirkt eine schmerzhaft Zerteilung.⁴⁴⁰ Diese Abspaltung des Ich von sich selbst, und das gleichzeitige Festhalten an und Heraustreten von der Person führt zu zwielichtigen Erscheinungen. Als Täuschung schlägt der Schein die Vorstellung in seinen Bann: Die leere Form (Maske) erzeugt eine imaginäre Besetzung, in welche die Phantasie

⁴³⁸ Vielleicht bildet Kain im *Komet* die Ausnahme.

⁴³⁹ Sein Lachen ist eine verzweifelte Reaktion angesichts des Abgrundes, vor dem sich Giannozzo zwar entsetzt, aber dessen er nicht zu entfliehen vermag.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu Jacques Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 152: „Das Gespenst lastet, es denkt, es intensiviert sich und verdichtet sich im Innern des Lebens selbst, im Inneren des lebendigen Lebens, des einzigartigsten [...] Lebens.“

hineinströmt.⁴⁴¹ Alsbald zeigt sich Giannozzos Spiegelbild in verhüllter Gestalt mit schwarzen Haaren, borstigen Augenbrauen und einer gebogenen Nase. Dieser unheimliche Doppelgänger springt auf den Berg und fängt „eine närrische Minuett mit sich selber an“ (ebd.). Auf seiner Rückseite wuchs „ein schwarzer Schlangenzopf [...] lang hinab.“ (JP I/3,966) Den Totentanz mit dem Brockengespenst verweigert Giannozzo und ist erleichtert, als die gespenstische Figur – am Ende erfährt der Leser, dass es Bruder Graul war – wieder davonzieht: „Mich schauderte dieses tragisch-komische Konterfei und Fieberbild des Lebens und die äussere Nachäffung meiner Gedanken.“ (ebd.) Augenblicklich verlässt auch Giannozzo diesen Ort des Grauens und schwingt sich wieder in die Lüfte empor. Doch das Gesehene wirkt nach, so dass die wirren Gedanken die Landschaft zu seinen Füßen um sich selbst kreisen lassen:

Viertehalbtausend Fuss tief rannte die Erde – ich glaubte festzuschweben – unter mir dahin, und ihr breiter Teller lief mir entgegen, worauf sich Berge und Holzungen und Klöster, Marktschiffe und Türme und künstliche Ruinen und wahre von Römern und Raubadel, Strassen, Jägerhäuser, Pulvertürme, Rathäuser, Gebeinhäuser so wild und eng durcheinander herwarfen, dass ein vernünftiger Mann oben denken musste, das seien nur umhergerollte Baumaterialien, die man erst zu einem schönen Park auseinanderziehe. (JP I/3,959)

Die Ballon-Perspektive vermischt die sichtbaren Phänomene zu einem strukturlosen Durcheinander, in welchem sich die Erscheinungswelt aufzulösen beginnt. Diese visuelle Verlufterfahrung überträgt sich alsbald auf Giannozzos Innenleben, der seine seelische Verfassung nunmehr als „miserabel, leer und wehmütig“ (JP I/3,961) beschreibt.⁴⁴² Wiederum erlebt er einen Moment, in dem seine humoristische Weltzugewandtheit in eine melancholische Weltabgewandtheit umschlägt:

In Norden dämmerte die Sonne hinter den Orkaden – rechts nebelten die Küsten der Menschen – als ein stilles, weites Land der Seelen stand das leere Meer unter dem leeren Himmel – vielleicht streiften Schiffe wie Wasservögel über die Fläche, aber sie liefen zu klein und weiss unter dem Schleier der Ferne – Erhabene Wüstenei! über dir schlägt das Herz grösser! – Auch du gehst fort, bleiche Sonne, und als ein weisser Engel hinab ins stille Kloster der Eismauern des Pols und ziehest

⁴⁴¹ Vgl. dazu Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 141.

⁴⁴² Die Metaphorik des in einsamer Höhe kurvenden Luftschiffers veranschaulicht die Verlorenheit der Erde im nachkopernikanischen Weltall. Vgl. dazu Paul Heinemann: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen, S. 244f.: „Tatsächlich konzentrieren sich in der Metapher des Ballonflugs die Erfahrungen des neuzeitlichen Bewusstseins, welches mit der Erkenntnis zu leben gelernt hat, dass die Erde durch den naturwissenschaftlichen Fortschritt aus dem Zentrum des Universums verdrängt wurde und der Mensch seinen Anspruch auf göttliche Gnade einbüsste.“

dein blühendes, auf den Wogen golden schimmerndes Brautgewand nach dir und hüllst dich ein.
(JP I/3,991)

Der Untergang der Sonne antizipiert das Sterben und lässt den Luftschiffer über den Tod und die Ewigkeit sinnieren.⁴⁴³ Zwar schwebt dem Humoristen auch hier die Idee der Unendlichkeit kurzweilig vor Augen, aber es gelingt ihm nicht mehr, diese Unendlichkeit in eine positive Seinsgewissheit zu verwandeln; sämtliche Zuversichten sind ihm in diesem Zusammenhang abhanden gekommen. Nichts als eine totale Verlassenheit kennzeichnet das Land der Seelen: „das leere Meer“ spiegelt den „leeren Himmel“, bis diese beiden Flächen, auf denen „Schiffe wie Wasservögel“ dahin gleiten, in einer optischen Einheit miteinander verschmelzen.⁴⁴⁴ Unsterblichkeit wird nur noch mit dem magischen Augenblick der Sonnenrückkehr verbunden:

Welcher Goldblick! Im Abendrot glüht Aurora an. Was reisset so schnell das schwarze Leichentuch vom Wasser-Orkus weg? – Wie brennen die Länder der Menschen wie goldne Morgen! O kommst du schon wieder zu uns, du herrliche, liebe Sonne, so jung und rosenrot, und willst wieder freundlich hinziehen über den langen Tag und über die Gärten und Spiele der Menschen? – Glühe nur herauf, Unsterbliche! (JP I/3,992)

Giannozzo bewegt sich innerhalb eines unabgeschlossenen Bereiches ohne stabile Grenzen. Das Meer kann gleichermassen mit dem luziden Himmel wie mit dem dunklen Orkus in Verbindung gebracht werden. Indes die Sonne wieder aufgeht, bewegt sich der Luftschiffer hinunter „zu dem dunklen Eise“; er „steht kalt und bleich“ an seinem Horizont und bleibt im Ungewissen, ob auch *er* jemals auferstehen wird.⁴⁴⁵ Es finden sich keine beweiskräftigen Indizien mehr für eine metaphysische Fortexistenz der Seele. Von göttlicher Geborgenheit der hohen Menschen im *Hesperus* ist nichts mehr übrig geblieben. Sämtliche Anspielungen auf das Absolute haben nur noch metaphorischen Verweischarakter, auf jenes ewige Leben,

⁴⁴³ An dieser Stelle erinnern die aufgerufenen Bilder an die erhabenen Seelenlandschaften der „italienischen Romanschule“ mit ihren metaphysischen Allusionen, in welchen stets die Spuren des Überirdischen zu erkennen sind.

⁴⁴⁴ Wenn oben (Himmel) und unten (Erde) ununterscheidbar werden, bedeutet dies die Aufhebung des Humors (Aufstieg = Abstieg).

⁴⁴⁵ Vgl. dazu Jochen Golz: *Welt und Gegen-Welt*, S. 82: „Unsterblichkeitsgewissheit nennt Giannozzo nicht mehr sein eigen. Sein Hoffen ist skeptischen Fragen gewichen, und insgeheim weiss er bereits, dass seine Anrufung Gottes vergeblich, eine Existenz von sonnenhafter Unvergänglichkeit ihm nicht beschieden sein wird. Alles in der Erzählung deutet in seiner konsequenten und radikalen Unbedingtheit auf einen katastrophalen Ausgang hin.“

das nicht mehr rational explizierbar ist.⁴⁴⁶ Die religiösen Gefühle sind Giannozzo so leer wie das Meer unter den Füßen und der Himmel über dem Kopf. Trotzdem ziehen sich die sakralen Phänomene *ex negativo* wie ein roter Faden durch die Handlung. Erst diese Leere als Abwesenheit des Unendlichen ist der Anlass für Giannozzos Reise, wie auch der Bewegung des Textes, der sich immer von Neuem als Spielform romantischer Sehnsucht dem Unsagbaren anzunähern versucht.⁴⁴⁷ Allen Negationen zum Trotz hält Giannozzo an einem positiv ermittelbaren *absolutum* fest, selbst wenn sich diese Totalität nur noch im Modus der Destruktion zeigt.

6.3.6 Paradoxe Selbstverwirklichung im Medium der Selbstvernichtung

Giannozzos riskante Flüge prophezeien einen verhängnisvollen Erwartungshorizont. Bereits mit dem ersten Satz des *Seebuchs* werden alle Hoffnungen auf ein glückliches Ende dieser Geschichte zunichte gemacht: „Treffst ihr einen Schwarzkopf in grünem Mantel einmal auf der Erde, und zwar so, dass er den Hals gebrochen: so tragt ihn in eure Kirchenbücher unter dem Namen Giannozzo ein.“ (JP I/3,927) Die missliche Lage des Luftschiffers widerspiegelt auch die labile Existenz des Erhabenen im humoristischen Roman. Zwar erstrahlt die Welt aus der Sicht Giannozzos im heidnischen Glanze, doch die Befreiung von allem Überirdischen mündet zunehmend in eine negative Erhabenheitserfahrung. Das Umkippen von höchster Fülle in plötzliche Leere ist eine mögliche Folge erhabener Optik:⁴⁴⁸

[...] allein da ich so im wilden ewigen Szenenwechsel fünf Stunden lang hingefahren war über eine Religion und Landschaft und Reichsstadt nach der andern, über eine Saat von Völkern, wovon die Blumen das eine um 5 Uhr morgens, das andere um 9 Uhr, das dritte um 2 Uhr zum Tage erwacht und die Sonne aufgeht, oder auch dumm einschläft – und als so auf langen Farbenklavier des

⁴⁴⁶ Das metaphysisch Erhabene als Bewegung vom Endlichen ins Unendliche prallt auf eine in die Gegenrichtung laufende humoristische Endlichkeit. Vgl. dazu Michael Böhler: Jean Paul oder die Krise der Kunst. In: JbJPG 14 (1979), S. 97-110, hier S. 103: „Jean Pauls Dichtung des Erhabenen ist also keineswegs einlinige Epideixis der Transzendenz, Dichtung des Absoluten, sondern es ist eine Dichtung der Gegenläufigkeit. Diese Gegenläufigkeit geschieht nur aber im allerschärfsten Kontrast der extremen Gegensätze von Unendlichem und Endlichem, von sublimster Erhabenheit und gewöhnlichster Trivialität.“

⁴⁴⁷ Jean Paul überführt im humoristischen Roman die vertikale Ausrichtung des Unsterblichkeitsglaubens im theologischen Koordinatennetz konsequent in die Horizontalität eines autoreferentiellen Erzählens, das im permanenten Selbstaufschub verharrt. Vgl. Jochen Golz: Welt und Gegen-Welt, S. 89 und Barbara Hunfeld: Der Blick ins All, S. 135.

⁴⁴⁸ Vgl. Herbert Birchler: Panorama und Panoptikum. Zur optischen Raumerfassung in Jean Pauls „Titan“ und „Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch“. In: Schriften zur Symbolforschung, Bd. 11, S. 71-91, hier S. 85: „Die Geschwindigkeit, mit der Giannozzo den Luftraum zuweilen durchrast, verursacht schwerwiegende Wahrnehmungsstörungen, die das Subjekt grundlegend verunsichern. Die Wahrnehmung wird ausschliesslich auf das ruhelos Visuelle reduziert, dessen Verabsolutierung Jean Paul so vehement kritisiert.“

Lebens alle finstere und lichte Farben vor mir laufend aufgehüpfet waren: so wurde mir auf meinem alles zusammenspannenden Weberschiffe miserabel, leer und wehmütig zumute [...]. (JP I/3,961)

Diese immer wieder neu aufscheinende Leere macht Giannozzo wehmütig, aber weinen mag er nicht. Und erst recht will er nicht mehr daran glauben, dass über ihm eine bessere ›zweite Welt‹ existiert, die sich von der ersten wesentlich unterscheidet. Den Glauben an die alte Metaphysik hat Giannozzo ebenso über Bord geworfen, wie die Gewissheit, dass in einem jenseitigen Leben ein vollkommeneres auf die Erfüllung warte:

Nein, nein, glaubt nicht, Paternosterschnuren von Welten über mir, dass ich getröstet und weinerlich je aufschauen und sagen werde: ach dort droben! – O das Dortdroben werden auch Siechkobel umschiffen, und die Schiffskapitäne darin werden Kalender genug machen über ihr nur anders verrenktes Personale unter ihnen und werden zur Erde sagen: wahrscheinlich tout comme chez nous! (ebd.)

Giannozzo weist den jenseitigen Trost entschieden zurück und propagiert stattdessen einen rigorosen Himmelskeptizismus, der immer wieder ins Nichts führt. Während die kosmische Ordnung im *Hesperus* als Beweis für die Existenz einer transzendenten Schöpfung diene, verschafft sich hier ein von Desillusionierung zeugender Zweifel Geltung. Im satirischen *Seebuch* wird die Welt nicht mehr als sinnfälliger Ort betrachtet, vielmehr erweist sie sich als willkürliches Sammelsurium säkularer Tendenzen mit metaphysischen Ernüchterungen und Enttäuschungen.⁴⁴⁹

In der Nacht vor der letzten Fahrt hat Giannozzo mehrere schicksalhafte Träume, die auf seinen Tod hindeuten:⁴⁵⁰ „So träumte mir, ein kohlschwarzer Hahn stehe und kratze auf meiner blutigen Brust, um sich mein Herz auszuscharren.“ (JP I/3,1004) In einem weiteren Traum begegnet er seinem Freund, dem Bruder Graul oder Leibgeber, welchen er aber nur

⁴⁴⁹ Giannozzos pessimistische Sichtweise auf die Welt steht im Kontrast zum hoffnungsvollen Ballonaufstieg am Ende des *Kampaner Tals*. Die beiden Ballonfahrt-Motive befinden sich geradezu in einem kontrapunktischen Verhältnis. Im *Kampaner Tal* erweist sich die Erhebung mit dem Ballon über die Erde als performativer Akt für den Glauben an die Unsterblichkeit: „O wie richtete sich der innere Mensch unter den Sternen auf und wie leicht wurde über der Erde das Herz...“ (JP I/4,626) Während im *Kampaner Tal* eine harmonisch erklärte Sichtweise auf Natur und Kosmos dominiert, entfremdet Jean Paul diese anmutige Darstellung im *Giannozzo*. Hier zeigen sich die Naturgewalten von der zerstörerischen Seite und auch der Kosmos hat seine metaphysische Aura verloren.

⁴⁵⁰ Das Träumen gehört (nebenbei gesagt) zu den wichtigen Aufgaben eines Schriftstellers. In einer Fussnote der *Vorschule* schreibt Jean Paul: „Das Genie ist in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler: in seinem hellen Träume vermag es mehr als der Wache und besteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln; aber raubt ihm die träumerische Welt, so stürzt es in der Wirklichen.“ (JP I/5,57) Zur Poetik des Traumes bei Jean Paul vgl. Paul Heinemann: *Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen*, S. 285-300.

noch von hinten zu sehen bekommt. Graul umarmt Giannozzo, indem er seine Arme rückwärts ausstreckt und ihn warm drückt, doch in dieser negativen Umarmung findet keine wirkliche Begegnung mehr von Angesicht zu Angesicht statt.

Schon von Weitem sieht Giannozzo, wie sich am Horizont dunkle Gewitterwolken auftürmen und er hört die ersten Donner grollen, dennoch hofft er, mit seinem Luftschiff schneller zu sein als die Wolken. Diese Hoffnungen erfüllen sich nicht mehr, das unkontrolliert steigende Luftschiff raubt dem müden Insassen Gleichgewicht und Orientierung: „die schwarze Wolkenschlange hinter mir ringelt sich auseinander und zischt und schillert schon neben mir im Osten – Der Sonnenwagen geht schon tief im Erden-Staube.“ (JP I/3,1008) Vor seinen Augen vermischen sich atmosphärische und irdische Phänomene zu einer grossen Halluzination: „tief in der Ferne stehen auf ewigen Tempeln weisse helle Götterbilder und der hohe König der Götter, der Montblanc, und der auf die tiefe Erde herabgeworfene Rhein steigt als weisser Riesegeist wieder auf und hat den himmlischen Regenbogen um und schwebt silbern und leicht.“ (ebd.)

Die Fahrt gleitet in eine vakuumisierte Einsamkeit, in der die Realität nur noch als fragmentierte Sinnestäuschung in Erscheinung tritt. Zwar sieht Giannozzo aus der Ferne „einen Sennenhirten mit dem Alphorn“ (JP I/3,1009), doch dessen Töne sind für ihn nicht mehr hörbar. Die utopische Idylle der Schweizerberge verwandelt sich vor seinen Augen in einen apokalyptischen Raum: „O, die schwarze Wolke frisset an der Sonne! – Das erhabene Land wird ein Kirchhof von Riesengräbern, und nur die weissen, hohen Epitaphien der Gletscher glänzen noch durch.“ (ebd.) Von dunklen Wolken überspannt, mutiert die Landschaft zur düsteren Grabstätte, die Giannozzo zu erkennen gibt, dass dieser Flug tödlich enden wird: „Ich glaube, ich soll heute sterben, das große Gewitter wird mich fassen.“ (JP I/3,1008) In dieser ausgewogenen Situation vermag Giannozzo nur noch den Tod als begehrenswert zu denken: „So sterb ich gern, Verhüllter über mir; vor dem Angesicht der Berge und der Sonne und des gewölbten Blaus weicht gern mein Geist aus der einklemmenden Hütte und fliegt in den weiten, freien Tempel. Ich drücke die sonnenrote Stunde und die gebürgige Welt noch tief ins brausende Herz, und dann zerbrech' es, woran es will.“ (ebd.)⁴⁵¹ Mit einem grossartigen Überblick über die Oberfläche der Welt, welche die Vielfalt irdischer Schönheiten nochmals zeigt, nimmt Giannozzo Abschied vom Leben: „Städte sind unter Wolken, Gletscher voll Glut, Abgründe voll Dampf, Wälder finster, und

⁴⁵¹ Etwas überraschend taucht hier die alte Vorstellung wieder auf, dass der Tod für den Geist zum befreienden Erlebnis wird.

Blitze, Abendstrahlen, Schnee, Tropfen, Wolken, Regenbogen bewohnen zugleich den unendlichen Kreis.“ (JP I/3,1009) Völlig isoliert steigt er zwischen den erhabenen Gewittertürmen empor:

Ich bin geschieden von der Welt – die unendliche Wetterwolke überdeckt die Schweiz und alles – unter dem schwarzen Leichentuch regnet es laut unten auf der Erde – es blitzt lange nicht und zögert fürchterlich. – Sterne quellen oben heraus, und mir ist, als schwämmen ihre matten Spiegelbilder als silberne Flocken auf dem düstern Grund [...]. (ebd.)

Angesichts des Todes macht sich Giannozzo ein letztes Mal lustig über die bigotte Menschheit am Boden: „die feigen hockenden Menschen drunten singen jetzt gewiss zu Gott, und die Erbärmlichen werden gewiss jeden vermahren bei meinem Leichnam“ (ebd.). Er hingegen will mit seinem „Posthörnchen wütig ins Wetter blasen, wie ihr Mozart drunten im Don Juan, und den Heuchlern auf dem Boden den Anbruch des Jüngsten Tages weismachen - -.“ (JP I/3,1010) Als Giannozzo dann zwischen zwei Gewitterfronten Schiffbruch erleidet, ist er am Ende seiner Reise wie zu Beginn des *Seebuchs* wieder ganz der „révenant“, der auf die Erde zurückkehrt, um die Menschen noch im tödlichen Absturz zu erschrecken.⁴⁵²

Es ist kein Zufall, dass sich GiannoZZos Absturz genau über dem Rheinfall zu Schaffhausen ereignet.⁴⁵³ Der brausende Wasserfall kombiniert mit einem kräftigen Gewitter bildet die erhabene Kulisse für seinen Tod.⁴⁵⁴ Alsbald wird der verunfallte Luftschiffer von seinem Freund Graul zerschmettert am Boden gefunden: „Sein rechter Arm und sein Mund waren weggerissen, das Horn zum Teil geschmolzen, seine langhängenden Augenbraunen auf dem hohen Augenknochen kahl weggebrannt und sein Gesicht sehr zornig verzogen; alles andere aber unversehrt.“ (JP I/3,1010) Über der körperlichen Vernichtung soll *ex negativo* dasjenige aufscheinen, was ihrer statt eigentlich hätte dargestellt werden sollen; die seelische

⁴⁵² Giannozzo schreibt noch im freien Fall, um im dichterischen Gesang den Tod zu besiegen. Sein Ich triumphiert über die Macht des Todes und stellt dadurch seine moralische Unverletzlichkeit unter Beweis. GiannoZZos letzter Akt untermauert aber zugleich die situative Aussichtslosigkeit seiner Lage; die geblasenen Töne werden im Donnerlärm untergehen – niemand wird sie hören.

⁴⁵³ Im Gegensatz zu Giannozzo, der über Schaffhausen tödlich verunglückt, taugt die kleine Stadt am Rheinfall für Karlson im *Kampaner Tal* als heilsamer Kurort. Nachdem Karlson vom plötzlichen (vermeintlichen) Tod seiner geliebten Freundin Gione erfahren hat, pflegt er an diesem Ort seine wunde Seele: „Vor der ewigen Wasserhose des Rheins, dieser fortstürzenden geschmolzenen Schlaglawine, dieser schimmernden steilrechten Milchstrasse, heilte sich seine Seele langsam aus.“ (JP I/4,573)

⁴⁵⁴ Vgl. dazu Carl Grosse: Über das Erhabene, S. 44: „In der Schweiz wetteifert die Natur mit der Einbildungskraft, und siegt, wie immer auch hier. [...] Denn hier giebt's reissende Lawinen, die den Schnee halber, himmelhoher Gebürge mit schrecklichem Getöse an Felsenspitzen zerstäuben, oder ganze Dörfer begraben, und Klüfte mit Menschen ausfüllen. Hier machen die Gewitter den Himmel zu einem Feuermeere; man wandelt darin und tritt den Donner, der die Felsen erschüttert, mit Füßen [...]“

Unsterblichkeit. Insofern ist Giannozzos Scheitern notwendig, um der Wirklichkeit des Unbedingten – wie gebrochen auch immer – wieder Geltung zu verschaffen. Jean Pauls Humoristen öffnen nur einen scheinbaren Fluchtweg aus den Widersprüchen der Moderne. Zwar erheben sie sich über das Irdische, um mit der Geste der Weltverlächung auf die Welt herabzublicken, aber sie entkommen ihr nicht. Ihre oszillierende Bewegung führt letztlich in die Aporie. Der tödliche Absturz birgt eine zweite Lesart, die plausibler ist: Giannozzos romantisches Freiheitspathos wird am Ende als eine Attitüde entlarvt, hinter der sich in Wirklichkeit eine ruinöse Selbstgefährdung, nämlich eine existenzielle Haltlosigkeit menschlicher Subjektivität, versteckt. Diese Interpretation folgt Jochen Golz' Studie *Welt und Gegen-Welt* (1996) und entspricht Jean Pauls Kritik der subjektiven Autonomie: der Mensch ist nicht sein eigener Herr. Nicht nur die souveräne Kunst, sondern auch das sich allem Natürlichen und Göttlichen entledigende Subjekt ist in dieser Welt hochgradig gefährdet.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Vgl. Jochen Golz: *Welt und Gegen-Welt*, S. 88: „Das Individuum aller Bindungen beraubt, nicht mehr in eine schwebende Mitte zwischen Irdischem und Göttlichen gebracht, sondern ausgesetzt in einem eisigen Nirgendwo, entfremdet den Menschen, entfremdet indes auch der Natur, nurmehr monologisch sich artikulierend. Das isolierte, bindungslose Individuum als Resultat eines ›säkularen‹ Entwicklungsprozesses, der ausgangs des Jahrhunderts seine wesentliche geschichtliche Prägung erfuhr – darin unter anderem liegt für Jean Paul die ästhetische Summe des Jahrhunderts.“

Kapitel 7

Orientierungslose Irrlichter

Vive la Bagatelle, ruft erhaben der halbwahnsinnige Swift, der zuletzt schlechte Sachen am liebsten las und machte, weil ihm in diesem Hohlspiegel die närrische Endlichkeit als die Feindin der Idee am meisten zerrissen erschien und er im schlechten Buche, das er las, ja schrieb, dasjenige genoss, welches er dachte. (JP I/5,125)

7.1 Vive la Bagatelle

Jean Pauls Vertrauen in die Substantialität einer höheren Idee hinter der sinnlichen Erscheinungswelt nimmt von Werk zu Werk ab, bis es schliesslich im *Komet* (1823), wo die Welt gottlos und die Poesie prosaisch wird, den Tiefpunkt erreicht. Die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Metaphysik und das Verschwinden der Unsterblichkeitsutopie erzeugen im alternden Schriftsteller eine re-signative Haltung, welche sich auch von der humoristischen Schreibweise verabschiedet.⁴⁵⁶ Zum Ende seines literarischen Schaffens bedient sich Jean Paul der ironischen Selbstparodie und destruiert die sentimentalischen Romane der „italienischen Schule“ auf eine Weise, die die Kunst selbst in Frage stellt.⁴⁵⁷ Das

⁴⁵⁶ Bereits in der *Vorschule der Ästhetik* beschreibt Jean Paul die Konsequenzen des Jenseitsverlustes mittels der Metaphorik des Kometen: „Was bleibt aber den jetzigen Menschen nach dem allgemeinen Verluste des Himmels bei einer hinzutretenden Einbusse der Erde? – Was dem auf dem Glanz-Schwanz eines poetischen Kometen nachschwimmenden Schreiber, wenn ihm der Kometen-Kern der Wirklichkeit plötzlich zermalmt wird? Er ist dann ohne Halt des Lebens, oder wie das Volk sich richtig ausdrückt, nicht mehr bei *Tröste*.“ (JP I/5,401)

⁴⁵⁷ Vgl. dazu Uwe Schweikert: Jean Pauls „Komet“, S. 135: „Mit dem *Komet* fängt Jean Paul noch einmal von vorne an – doch ist der Roman in jeder Hinsicht unfertig, auf halben Weg stehengeblieben. Gleichzeitig

herkömmliche Gesetz, dass die Kunst der Natur folgt, wird im *Komet* in sein Gegenteil verkehrt; jetzt soll sich die Natur ganz nach der Dichtung richten. In dieser „Geschichte voll Wahrheit und Dichtung“ (JP I/6,641) gibt es keine privilegierten Positionen mehr, von denen aus sich eine klare Trennung zwischen der realen und der fiktiven Sphäre vornehmen liesse: Die Wirklichkeit löst sich auf im Medium der Phantasie, und das Fiktive verliert im allgegenwärtigen Schein seinen illusionären Charakter.⁴⁵⁸ Doch obwohl die Szenen und die Handlungen offensichtlich nur noch mittels künstlicher Montage und Klamauk zu einer dauerhaften Täuschung organisiert sind, werden sie weiterhin so präsentiert, als ergäben sie von sich aus einen natürlichen Sinn. Der *Komet*, schreibt Kurt Wölfel, „wird nun zu einer Spielart des ‚Desillusionierungsromans‘, in welchem die ehemalige Idealität ins Wahnhafte umbiegt, der Roman die Romanhaftigkeit der poetischen Welterfindung bekennt und als ein zwielichtiges Spiel im Zwischenraum von Lüge, Täuschung, Schein und Wahrheit preisgibt.“⁴⁵⁹

Jean Paul weicht im *Komet* vom hohen Pfad der Tugend ab und beendet den jahrzehntelangen Diskurs über die Unsterblichkeit der Seele. Der Himmel ist „am Ende nichts [] als die blaue Farbe unserer aufgetürmten Luft, die wir einatmen und ausstossen.“ (JP I/6,963) Allerdings beabsichtigte der Dichter nichts weniger, als „die historischen Wahrheiten dieser Geschichte so zu stellen [...] dass sie dem Leser als glückliche Dichtungen erscheinen“ (JP I/6,584).⁴⁶⁰ Jean Paul taufte den komischen Roman deshalb auf den Namen

knüpft er an die vorher entstandenen Werke an, unterwirft sie seiner Kritik, die der veränderten geschichtlichen Lage Rechnung trägt, und hebt jene durch Parodie in sich auf. So gleicht das Werk einem Janus-Kopf, der nach vorne und nach rückwärts zugleich blickt.“ Redmer Baierl: *Transzendenz*, S. 172 hingegen plädiert für eine konsequente Weiterführung des Werkes im *Komet*: „Der ‚Komet‘ ist nicht der scheiternde Versuch eines resignierenden Schriftstellers, vielmehr die konsequente und reflektierte Fortsetzung der im vorangegangenen Werk thematisierten Problematik: die Frage nach einer möglichen Synthese von Mensch und Wirklichkeit.“ Vgl. auch Monika Schmitz-Emans: *Der Komet als ästhetische Programmschrift*. In: *JbJPG* 36/37 (2000/2001), S. 59-92, hier S. 72: „Jean Paul unternimmt es mit dem *Komet*, gleich drei Texte auf einmal zu reformulieren und dabei zu modifizieren, die als Basistexte der abendländischen Kultur gelten können: das Alte Testament, das Neue Testament und den *Don Quijote*.“

⁴⁵⁸ Indem der Roman einräumt, dass alles anders sein könnte, verliert die Dichotomie von Sein und Schein ihre Funktion und damit ihren Sinn. Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, S. 47-73, hier S. 66: „Gerade dadurch erweist sich das, was wir im Roman als ›Darstellung‹ bezeichnen mögen, als im Grunde ›asemantisch‹, d.h. als nichts anderes darstellend, als die Doppelpoligkeit von Sein und Bedeuten, von Sache und Symbol, von Gegenstand und Zeichen zerbrechend, also gerade jene Korrespondenzen preisgebend, an die unsere ganze Tradition des Wahrheitsproblems gebunden gewesen war. Hier waltet eine auch im Bruch der Tradition immer noch an die Tradition gebundene Oppositionslogik der indirekten Erzwingung des nicht Herstellbaren durch Aufhebung der überlieferten Funktion: indem das Zeichen erkennen lässt, dass es keiner ›Sache‹ entsprechen will, gewinnt es selbst die ›Substantialität‹ der Sache.“

⁴⁵⁹ Kurt Wölfel: *Jean Paul-Studien*, S. 47.

⁴⁶⁰ Vgl. dazu Susanne Gierlich: *Jean Paul: „Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte.“*, S. 96: „Das Ziel besteht darin, die Geschichte als ‚glückliche Dichtung‘ erscheinen zu lassen. Wichtig ist also der

›Komet‹, „weil er wirklich ins Unendliche, in eine Hyperbel hinausfahren und nichts zurücklassen sollte als starken Kometenwein für Leser von Magen und Kopf.“ (JP I/6,569) Dieser ironischen Forderung aus der *Vorrede* wird der Haupttext nicht mehr gerecht, denn der „Papierdrache“, könnte man daraus schliessen, hat unter solch diesseitsorientierten Umständen keine Lust zum Fliegen.⁴⁶¹

7.1.1 Erosionen des Erhabenen

Das Verhältnis des Menschen zur Welt wird im *Komet* mit dem langen Weg der Speise durch den Verdauungskanal verglichen: „Der Mensch im Leben, auch der unbedeutendste, macht nie mehr Aufsehen in der Welt als zweimal, nämlich wenn er in sie und wenn er aus ihr tritt [...] so dass wirklich für die Welt der Mensch ein Bissen (bolus) ist, den ein organischer Leib nur zweimal verspürt, erstens wenn er eintritt in den *Schlund*, zweitens wenn er austritt aus dem *After*, zwischen beiden aber ungefühlt durch den ganzen Unterleib durchrückt.“ (JP I/6,727f.) Aber nicht nur der Mensch, sondern auch der parasitäre Erzählstrang rutscht im *Komet* vom Gehirn ins Gedärm, wo er sich allmählich selbst zersetzt.

Bereits zu Beginn der Geschichte verteilt der kleine Nikolaus allerlei Brechmittel und Pillen oder „süsse Mannakörner, die bekannte biblische Speise in der Wüste“ (JP I/6,595), um sich und seine Zuhörer „in Schwung [zu] bringen“.⁴⁶² Dieselbe Wirkung wie diese Purganzen entfaltet auch das Erhabene im *Komet*, das in diesem Roman lediglich als kultiviertes Abführmittel bei sentimental Verstopfungen verwendet wird, um angestaute Gefühle zu entleeren.⁴⁶³ Das unendlich Grosse (Albano), die Aura der Grenzüberschreitung (Giannozzo, Roquairol) oder der Schrecken vor dem Nichts (Ottomar, Emanuel) verlassen den

Verwandlungsprozess, dem eine Geschichte in der Phantasie des Dichters unterworfen ist, der ganz bewusst nicht die Erzählung selbst, sondern die Art und Weise des Erzählens in den Mittelpunkt seines Schaffens stellt.“

⁴⁶¹ Immerhin ist der Kometenwein nicht spurlos am Schriftsteller vorübergegangen. Dieser Wein aus dem Jahre 1811, der im Volksmund auch Napoleon- oder Kometenwein bezeichnet wurde, gilt nicht nur als der beste Jahrgang des 19. Jahrhunderts, sondern als einer der besten Jahrgänge der letzten 300 Jahre. Kometenwein wurde er deshalb genannt, weil in diesem Jahr über neun Monate lang ein grosser Komet am Himmel zu sehen war.

⁴⁶² Zum Verhältnis zwischen Text und Peristaltik im *Komet* vgl. Cosima Lutz: *Aufess-Systeme*. Jean Pauls Poetik des Verzehrs. Würzburg 2007, S. 265ff.

⁴⁶³ August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre*. In: Ders.: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. v. Edgar Lohner. Bd. 2, S. 58 bedient sich des Erhabenen auf eine ähnliche Art. Das Erhabene, schreibt er, reinige „die feineren oder gröberen Gefässe von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen. [/] Es wäre demnach billig, dass man sich in den Apotheken, unter so vielen anderen Artikeln, auch das Erhabene anschaffte, damit ein Arzt nötigenfalls ein poetisches Dekot davon verschreiben könnte. Allein, da das Ansehen der Purganzen mit dem Glauben an Verstopfungen überhaupt abgenommen hat, so liefe auch das Erhabene, das ja bloss eine Art vornehmer Purganz sein soll, Gefahr, ebenfalls aus der Mode zu kommen.“

Textkörper. An die Stelle schwindelerregender Abgründe und geistiger Erschütterungen tritt nun eine gefahrlose Attrappenstadt, die keine Risiken mehr birgt.⁴⁶⁴ Wo die Kluft zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Welt zugeschüttet ist, gibt es nichts Undarstellbares und kein Unendliches mehr, so dass die Romanwelt in reiner Immanenz ›erstrahlt‹. Statt erhabener Aussichten in die Ewigkeit zieht „entsetzliche[r] Nebel“ (JP I/6,905) auf, der den Horizont begrenzt und die rationalen Strukturen empfindlich stört: „Alles überhaupt in der Welt ist sehr närrisch; besonders die Hauptsache derselben, und ich habe oft Gedanken darüber, die zu nichts führen.“ (JP I/6,728)

Ohne jene metaphysische Idealität schafft sich das Erhabene der Natur und der Kunst im Zuge einer allgemeinen Banalisierung des Alltäglichen ab; das Benenn- und Begreifbare verliert sich in gähnender Langeweile, wie z.B. der seitenlangen Suche nach einem passenden Namen für den debilen Fürsten Nikolaus. Die anschwellenden Abschweifungen und Ausschweifungen, Einschübe und Anmerkungen im Text verdecken die Sicht auf den Plot und führen den Leser in eine leere Sprachredundanz, wo die Buchstaben und Wörter weiterhin zu gleichförmigen Sätzen ›verwurstet‹ werden, ohne dass diese mit neuen gehaltvollen Bedeutungen gefüllt würden. Der rasante Niedergang der Moral manifestiert sich auf der Figurenebene, wo die sittlichen Ideale durch erotische Eskapaden, vulgäre Sinnlichkeit oder obszöne Schlägereien ersetzt werden. Die fehlende Absicherung durch ein göttliches Signifikat forciert die exzentrische Subjektivität und gibt den Figuren eine laszive Narrenfreiheit, welche diese in ein fiktives Paradies zurückführt, in dem die Trennungen zwischen Innenwelt und Aussenwelt aufgehoben sind.

Weil auch die rauschhaften Naturerlebnisse zu fließen aufhören, nimmt die Landschaft im *Komet* die Gestalt einer oberflächlichen Theaterkulisse an: „Die Sonne hängt ihre rotglänzenden Tapeten des Abendrots, wie bei einem Feste an den Häusern herab.“ (JP I/6,925)⁴⁶⁵ Alles, was auf Transzendenz und Unendlichkeit zielte, erlöscht; selbst der Tod

⁴⁶⁴ Die Hypothese, dass das Erhabene zu Beginn des 19. Jahrhunderts (nicht nur bei Jean Paul) an Bedeutung verliert, teilt auch Karl Viëtor: *Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur*, S. 266: „Wie hätte sie [die Idee des Erhabenen] im Klima der nun anbrechenden Epoche des wissenschaftlichen Realismus und der sozialen Kollektivierung leben und weiterwachsen können? Von nun an wird das Erhabene irgendwie eingepasst, ja beigelegt im Schema der Systeme, die noch hervortreten. Schopenhauer widmete dem Gegenstand ein paar Kapitel, die nicht zu seinen glanzvollsten gehören, und auch andere Philosophen und Kritiker des 19. Jahrhunderts redeten noch vom Erhabenen als von einer erlauchten Idee, die man im modernen Weltbild nicht mehr recht unterbringen konnte.“

⁴⁶⁵ Lediglich der unbeschwerte Wetterprophet Richter, mit seinem romantischen Blick auf die Welt, beschert der Landschaft nochmals eine unerwartete Reminiszenz. Der alte Jean Paul entwirft aus der Perspektive seines *alter ego* eine seiner vielleicht schönsten literarischen Landschaften, die weder auf moralische noch auf metaphysische Elemente zurückgreift: „Das Himmelblau sah aus wie eine junge Jahreszeit; als wär' es

wird seiner Ungeheuerlichkeit beraubt.⁴⁶⁶ Die einzigen Grenzen, die in dieser Provinzposse noch überschritten werden, sind die politisch-geografischen Barrieren zwischen den Duodezfürstentümern. Selbst die Zeichen haben sich im *Komet* von ihrer Idee, ihrem Begriff und ihrer ursprünglichen Bedeutung gelöst. Ohne metaphysische Rückkopplung ist es nicht mehr möglich, ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Entsprechend sind die Signifikanten in diesem Roman entweder falsch oder leer.⁴⁶⁷ Innerhalb des selbstbezüglichen Zeichensystems verweisen sie nicht mehr auf ein göttliches Signifikat, sondern immer nur auf andere Signifikanten. Weil keine verbindlichen Ausrichtungen mehr existieren, kann das freie Spiel der semiotischen Verweisungen in alle Richtungen gehen, was eine radikale Umkehrbarkeit des poetischen Codes bewirkt. Der Text reflektiert den Schreibvorgang selbst als eine hyperbolische Bewegung, die das poetische Zeichen von den konventionellen Bedingungen narrativer Sukzessivität entbindet und nichts zurücklässt, als das freie Flottieren der Signifikanten.⁴⁶⁸ In der Folge werden die Geschehnisse beliebig und die Figuren mit sich selbst identisch.⁴⁶⁹ Weil nichts mehr einer vorgegebenen Notwendigkeit folgt bzw. nichts mehr auf einem sicheren Fundament beruht, sind die Dinge und Sachverhalte absolut kontingent. Der Verlust der transzendentalen Sphäre zerstreut die

anders gefärbt, so sehr erschien alles Älteste neu – die Tannenwälder ergrünten lustig unter ihren Schneekronen, als wär' es im Winter anders – gelbe Gänseblümchen und gelbe Schmetterlinge, immer die ersten im Herauskommen, trugen neue chinesische Kaiserglanzfarben auf die bisher erdfarbige Erde auf – das welke Herbstlaub der Büsche rauschte zwischen den lebendigen jungfräulichen Knospen, aber das Rauschen war viel schöner als das andere des noch ziemlich frischen Fall-Laubs im Herbst. Der Vorfrühling kann sich zwar nicht zu den Menschen hinstellen wie der Nachsommer und zu ihnen sagen: ‚Sehet, was ich auf den Armen und Zweigen habe, und ich will's euch zuwerfen‘; - er braucht vielmehr selber Kleider und Früchte; aber ihr liebt ihn doch wie ein nacktes Kind, das euch anlächelt.“ (JP I/6,842)

⁴⁶⁶ So wird der Tod der Mutter von Nikolaus nicht als etwas Unfassbares und Unbegreifliches zur Kenntnis genommen; vielmehr gelingt es Nikolaus, die Realität des Todes so zu interpretieren, dass sie im Gegensatz zu allem Augenscheinlichen die Wahrheit überlieferter Heiligenlegenden bestätigt: „so ward es ihm nicht schwer, den Tod seiner Mutter Maria für eine Himmelfahrt der Madonna anzusehen, und das dagebliebene Kind für ein Jesuskindlein, wie so viele fromme Nonnen nach den mütterlichen Erzählungen dergleichen kleine Jesuskindlein in ihren Zellen in der Wiege hatten und wiegten und anputzten. Das Ineinanderrühren mehrer Geschichten kann eine neue backen.“ (JP I/6,588)

⁴⁶⁷ Vgl. dazu folgende Passage aus dem *Komet*: „Da nun der bescheidne Nikolaus nie bei seinem Geschlechtnamen an den regierenden Markgraf dachte – wie denn keiner von uns, er heisse Richter oder Kaiser oder Engel, Schneider, Becker, Wolf, Kuh, Ochs, sich dabei an die uneigentlichen Namen erinnert -, so konnt' er aus ähnlicher Bescheidenheit hier nicht wohl anders glauben, als man bloss ihn selber gemeint anstatt des Markgrafen.“ (JP I/6,632)

⁴⁶⁸ Vgl. Heike Döll: Rollenspiel und Selbstinszenierung, S. 222.

⁴⁶⁹ Man könnte diesen Roman auch in die umgekehrte Richtung laufen und ihn von hinten abspulen lassen; er würde genauso gut bzw. schlecht funktionieren. Das lustige Spiel mit der Realität, Schein und Sein zu vermischen, Kontingenzen sichtbar zu machen und wieder verschwinden zu lassen oder Widersprüche einzuebennen, funktioniert im *Komet* über Verdoppelungen, Spiegelungen, falsche Ähnlichkeiten und zirkuläre Namensvertauschungen. „O ihr höhern Geister! Welchen weiten Weg von Nach- und von Urbildern hat der Mensch zum wahren Ich!“ (JP I/6,639) In diesem Roman ist es geradezu unmöglich geworden, das wahre Ich zu finden, weil jenes immer schon überlagert wird von einer Vielzahl falscher Ichs.

Romanwirklichkeit in eine Vielzahl monadischer Wahrnehmungen, dies verkompliziert die Kommunikation zwischen den Figuren und verhindert die Entstehung sinnfälliger Handlungsmuster.⁴⁷⁰

7.2 (N)ikonomanie

Im leeren Zentrum waltet der Phantasiefürst Nikolaus. Wie der Komet am Himmel ist auch er eine aussergewöhnliche Erscheinung. Beide Phänomene befinden sich auf einer exzentrischen Bahn; der eine ist „bald im Brennpunkt bald im Gefrierpunkt einer Sonne“ (JP I/4,582), der andere kreist (ohne es zu wissen) um sich selbst. Die Geschichte spielt in der Markgrafschaft Hohengeis, im Landstädtchen Rom, das nicht mit dem Rom Italiens verwechselt werden darf und dennoch permanent darauf Bezug nimmt.⁴⁷¹ Aus dem *Ur- oder Belehnapitel*, in welchem der kleine Held noch nicht selbst auftritt, erfährt der Leser, dass Nikolaus der uneheliche Sohn der italienischen Sängerin Margaretha und eines „katholischen weltlichen Fürsten“ ist, dessen Name ungenannt bleibt. Die Sängerin war bereits mit dem protestantischen Reiseapotheker Henoeh Elias Marggraf verheiratet, als sie mit dem unbekanntem Fürsten in einem dunklen Zimmer dieses Kind zeugte. – Nikolaus ist also ein Bastard oder „ein echt fürstliches Hurenkind“ (JP I/6,748).

Der Apotheker lernte seine untreue Frau auf einer Badereise nach Margarethahausen kennen, wohin er den Erbprinzen von Hohengeis begleitete.⁴⁷² Aber dieser Henoeh Marggraf, der nur aus Liebe zum Geld heiratete, musste bald schon erkennen, dass nicht nur die Steine und Ringe seiner Frau unecht sind, sondern auch der Sohn Nikolaus, der ihm äusserlich überhaupt nicht ähnlich sieht. Nikolaus hatte nämlich von seinem leiblichen Vater zwei auffällige Wundermale geerbt: Zum einen besitzt er auf seiner grossen Nase „zwölf

⁴⁷⁰ Bereits Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans, S. 24 hat in einer Fussnote darauf hingewiesen, wie die Dialoge im *Komet* „immer nur durch das Missverständnis ›funktionieren‹ und den Fiktionsraum nicht zerplatzen lassen.“

⁴⁷¹ Den minimalen lautlichen Differenzen wird hier eine maximale Bedeutungsunterscheidung zugeordnet (Romer und Römer), so auch im Namen Marggraf, der ein Markgraf werden soll. Oder der Stösser Stoss, der die Diamanten produziert. Im Alterswerk häufen sich die Spiele mit Buchstaben und Worten; die Bedeutung der Signifikanten wird gegenüber den Signifikaten aufgewertet. Wo der Wert des einzelnen Sprachzeichens nicht mehr aus einem Bezogensein auf die aussersprachliche Wirklichkeit, sondern aus seiner Stellung im Relationsgefüge des Sprachsystems resultiert, werden die Zeichen zunehmend beliebig. Jedes Zeichen innerhalb des Systems gewinnt seine Bedeutung nur kraft seiner Andersheit / Differenz gegenüber den anderen Zeichen (Saussure).

⁴⁷² Wie man leicht sieht, bewegt sich in diesem Roman alles in wiederholenden Schleifen.

Blatternarben“⁴⁷³, und zum andern entzündet sich um seinen Kopf eine Art Heiligenschein, „besonders wenn er schwitzte, oder später wenn er sehr betete oder sich ängstigte.“ (JP I/6,578) Die naive Mutter hielt „die Stigmen und den Nimbus ihres kleinen Nikolaus [...] für Vorbilder eines künftigen Heiligen [...] bei welchem der Körper dem Geiste gleichsam vorausgewachsen und vorausgelaufen.“⁴⁷⁴ (ebd.) Sie betrachtete es daher als ihre Pflicht, den Jungen mit der katholischen Heiligen-Ikonologie, also mit dem Erbe des unbekanntes Vaters vertraut zu machen.

Nach der Geburt ihrer dritten Tochter verstirbt Margaretha plötzlich im Kindsbett. Kurz vor dem Tod legt sie bei einem Geistlichen die Beichte ab. Der neugierige Apotheker belauscht das Geständnis heimlich und erfährt so auf Umwegen, dass Nikolaus nicht sein leiblicher Sohn ist, und dass seine Frau „für die echten Steine in den Ringen des Fürsten die ähnlichen falschen hineingesetzt, die echten Juwelen hingegen hinter dem Bilde des heiligen Nikolaus zwischen dem Papier und dem Holzdeckel samt einem Ausweiszettelchen aufgehoben, weil sie durch die Steine künftig für eine katholische und fürstliche Erziehung des armen Wesens besser zu sorgen gedacht.“ (JP I/6,580)

Im *Ersten Vorkapitel* erscheint endlich der Protagonist des Romans, Nikolaus Marggraf. Das erste Auftauchen dieser Figur auf der Romanbühne entfaltet eine eindringliche Bildkraft, welche hier analysiert werden soll. Wir sehen den kleinen Jungen, wie er neben einem grossen Pudel kniet,

dem er die ungeheuern Ohren, solange solcher frisst, wie zwei Schleppen über der warmen Schwarz-Suppen-Schüssel in die Höhe hält, damit sie sich nicht eintauchen und beschmutzen oder verbrennen. Feurig und ernst sieht er mit seinen schwarzen Augen und mit der grossen welschen Nase darein, und die langen blonden Haare fallen ihm über die Backen, und das sonst zartweisse Gesicht ist bis an die Schläfe rotangelaufen. Er war nämlich mit seiner Seele in den Pudel hineingefahren und stellte sich vor, wie es ihm selber täte, wenn seine Ohren in die Suppe hingen. (JP I/6,585)

⁴⁷³ Die zwölf Blatternarben auf Nikolaus' Nase verweisen auf die zwölf Apostel im Neuen Testament: „denn gerade diese zwölf Narben sollten zwölf himmlische Zeichen werden, worin ihn auf seiner Sonnenlaufbahn der Vater zu finden hatte.“ (JP I/6,939) Ebenso folgen Nikolaus zwölf Reisebegleiter bei der Wallfahrt zu seinem anonymen Fürstenvater. Die äusseren Zeichen (Male, Stigmata) gewinnen im *Komet* an Bedeutung, während die inneren verschwinden. Aber weil die äusseren Zeichen den Bezug zum Wahren, Guten und Schönen verloren haben, sind auch sie trügerisch (willkürlich) geworden.

⁴⁷⁴ Diese auffälligen Äusserlichkeiten werden künftig Nikolaus' Innenleben bestimmen (nicht mehr die Seele baut den Körper = *anima Stahl*, sondern der Körper baut die Seele).

In dieser komplexen Eröffnungsszene schaut Nikolaus nicht hinauf zu den Sternen am Himmel, was die (gottsuchenden) hohen Menschen stets zu tun pflegen, sondern richtet seinen Blick nach unten in eine profane Suppenschüssel und taucht ab in die irdischen Niederungen.⁴⁷⁵ Er blickt über den Pudel gebeugt mit seinen schwarzen Augen in den Topf hinein. Allerdings sieht er dabei nichts, auch sein eigenes Bild nicht. Wie ein schwarzes Loch absorbiert die schwarze Oberfläche der Suppe sämtliche Lichtstrahlen und verunmöglicht eine Spiegelung; niemand blickt aus der Suppe zurück. Nikolaus' Geist durchquert den Nullpunkt des Bildes und wird vernichtet. Im Spiegel erscheint kein distinktes Ich mehr, sondern lediglich ein blinder Fleck.

Die aufschlussreiche Szene produziert ein negatives Narzissmus-Bild in der Form eines scheiternden Identifikationsprozesses, bei dem Nikolaus' Identität im Dunkeln verborgen bleibt. Der leere Spiegel kennt weder Reflektionen, noch dient er der Wahrheitsfindung. Aber im Gegenzug begründet er ein Identifikationsspiel, aus dem sich fortan ein grosser Phantasieeichtum entwickelt.⁴⁷⁶ Aus eben diesen Einbildungen erwächst Marggrafs wahnhaftige Identität; sein Ich manifestiert sich aus der Identifikation mit der über die visuelle Wahrnehmung gewonnenen Form des Körpers nebenan, also mit dem Bild eines Pudels.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Marggraf ist nur noch eine Karikatur eines hohen Menschen. Während die hohen Menschen sich weigern die Wirklichkeit wahrzunehmen, weil sie ihnen das Unendliche verstellt, verfügt Nikolaus über keine Transzendenzvorstellungen mehr. Er besitzt überhaupt kein Bewusstsein für den Zwiespalt zwischen irdischer und himmlischer Existenz, Körper und Geist oder äusserem und innerem Leben – alles verschmilzt in einer Phantasie zu einem grossen ›Kuddelmuddel‹: „Alles strömt und stürmt auf den Mann ein, sein Innen und sein Aussen.“ (JP I/6,785) Nikolaus ist auch kein Humorist, denn der humoristische Charakter ist kein Narr wider Willen in den Augen der anderen, sondern bewusst närrisch. Zum Humoristen fehlt Nikolaus ein entsprechendes Reflexionsvermögen (Nikolaus hat keinen Humor); er ist gänzlich unfähig, sich das Absolute oder gar eine Jenseitigkeit zu denken. Am ehesten gehört Marggraf zur Familie der Idyllenwesen. Ähnlich wie Wutz schliesst er sich in seiner kleinen Innenwelt ein, um das Glück von störenden Einwirkungen fernzuhalten: „Wenn er [Nikolaus] als Kind in ein Wachtelhaus guckte und innen den langen Rittersaal und die Dreh-Erker ansah und an das weiche Tuch, das nicht, wie bei uns, die Stubendiele ist, sondern die Stubendecke belegte; und wenn er sich vorstellte, wie er, falls er drinnen herumliefe, so schön in die Erker springen und ganz ins Freie und in die Apotheke sehen könnte und die vergoldeten Türmchen dazu über seinen Kopf hätte: so hätt' er sich gerne in einen Wachtelkönig verwandelt, um in einem solchen Bauer, der gerade zweckmässig aufgehängt war, das häusliche Glück der Einschränkung mit der freiesten Aussicht in die Apotheke und in die Welt zu verknüpfen.“ (JP I/6,602)

⁴⁷⁶ Vgl. dazu auch eine spätere Spiegel-Szene im *Komet*, wo Nikolaus meint, seinem Vater zu begegnen, der wie er selbst im Spiegel die Arme nach ihm ausstreckt: „Er sah nämlich im fernen Spiegel seine eigne Gestalt, die er der Ähnlichkeit wegen für die väterliche hielt und an welcher er bloss sein eignes Ausbreiten und seinen eignen elektrischen Haarschein wahrnahm; aber durch das bisherige Fortglühen seines ganzen Wesens hatt' er sich im eigentlichen Sinne selber magnetisiert, und alles Innere gestaltete sich so leicht zu Äusserem.“ (JP I/6,812) Waren die Spiegel dem Schulmeisterlein Wutz noch verhasst, „daher er nicht gerne lange in die von abspiegelnden Fensterscheiben über die Läden hinausgelagerte Stube hineinsah“ (JP I/1,424), so werden die Spiegel für den närrischen Nikolaus belanglos, weil er ihren Mechanismus gar nicht erst versteht.

⁴⁷⁷ Nikolaus bewegt sich bei seiner seltsamen Identifikation oder Ich-Bildung durchaus im Rahmen dessen, was Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften I, S. 61-70, hier S. 63 beschreibt: „Dieser Akt [des Spiegelns] erschöpft sich nicht, wie beim Affen, in ein für allemal erlernten

Mit seiner grossen italienischen Nase und den langen Haaren sieht Nikolaus dem Hund äusserlich so ähnlich, dass er sich ganz in dessen Lage hineinversetzt und sich vorstellt, wie es für ihn selbst wäre, wenn *seine* Ohren in die heisse Suppe hineinhängen würden.⁴⁷⁸

Das permutative Spiel mit Selbstreferenzen führt hier dazu, dass Fremdreferenz gänzlich ausscheidet und sich Nikolaus letztlich alles zu eigen, d.h. mit sich identisch machen kann. Im Verlauf der Handlung nimmt er immer wieder wechselnde Persönlichkeitsmerkmale an, er identifiziert sich mit kopierten Abbildungen und seelenlosen Objekten:⁴⁷⁹ „Mit dieser Seele nun fuhr er in alles hinein; doch aber in Puppen vorzüglich, und es konnte ihnen kein Glied abgerissen werden, wovon er nicht die Schmerzen am ersten verspürte.“ (JP I/6,585) Entwicklungspsychologisch bleibt Nikolaus im frühkindlichen Spiegelstadium stecken, in dem sich noch keine klare Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich gebildet hat.⁴⁸⁰ Marggraf ist unfähig, zwischen sich selbst, anderen Menschen, Tieren oder toten Puppen zu unterscheiden; er erkennt überall sich selbst wieder und konstituiert eine kohärente Identität, welche ihre Brüche vergisst. Sein Ich ist *nicht* mehr „der fremde Geist, vor dem es schaudert, der Abgrund vor dem es zu stehen glaubt.“ (JP I/5,45) Denn in diesem Fall ist die Aussenwelt nur noch die imaginierte Fortschreibung der Innenwelt:⁴⁸¹

Wissen von der Nichtigkeit des Bildes, sondern löst beim Kind sofort eine Reihe von Gesten aus, mit deren Hilfe es spielerisch die Beziehung der vom Bild aufgenommenen Bewegung zur gespielten Umgebung und das Verhältnis dieses ganzen virtuellen Komplexes zur Realität untersucht, die es verdoppelt, bestehe sie nun im eigenen Körper oder in den Personen oder sogar in Objekten, die sich neben ihm befinden.“

⁴⁷⁸ Nikolaus besitzt eine ausserordentliche Phantasie, „welche ihre Darstellungskraft nicht nach aussen, sondern nach innen gegen den Besitzer selbst kehrt und nur ihm, nicht andern vordichtet und vospiegelt.“ (JP I/6,579) Später heisst es, „seine köstliche Phantasiekraft setzte sich nicht, wie die des Dichters, an die Stelle der fremden Seele, sondern er setzte, wie ein Schauspieler, die fremde an die Stelle der seinigen und entsann sich dann von der eignen kein Wort mehr.“ (JP I/6,590) Dem lässt sich noch ein schönes Zitat über Nikolaus' Phantasietätigkeit anfügen: „Aber Menschen mit Phantasie, wie Nikolaus, finden in der Phantasie selber schon eine stille Abwehr gegen das Niederdrücken derselben durch vergebliche Heilmittel; sie gleichen Verwundeten an dem Scheitel oder – den Kinnbacken, wo das nachwachsende Haar das aufgedrückte Pflaster immer wieder hebt und abstösst, zum Ärger des Wundarztes.“ (JP I/6,974)

⁴⁷⁹ Bei den Humoristen findet in ernsthafter Auseinandersetzung fortlaufend ein Kampf um Identität des Ichs statt (vgl. das Kapitel *Invertierte Erhabenheit im humoristischen Roman*). Solche Bemühungen gibt es hier nicht mehr: Nikolaus ist es eigentlich ganz egal, wer und was er ist. Er glaubt, ein Fürstensohn zu sein, doch bleibt er von Anfang bis zum Schluss derselbe Narr; eine Persönlichkeitsentwicklung, im Sinne einer Bewegung von einem unreifen zu einem reifen Zustand, findet nicht mehr statt. Das Ich ist so leer geworden wie die gottverlassene Welt.

⁴⁸⁰ Im Spiegelstadium sieht sich das Kleinkind plötzlich seinem eigenen Bild gegenüberstehen und bricht in ein jubilierendes Schreien aus. In einem seiner späteren Seminare beschreibt Jacques Lacan das Spiegelstadium folgendermassen: „Das ist das ursprüngliche Abenteuer, in dem der Mensch zum erstenmal die Erfahrung macht, dass er sich sieht, sich reflektiert und sich als anders begreift, als er ist – die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben strukturiert.“ Jacques Lacan: Das Seminar von J. Lacan, Buch I (1953-54), S. 105.

⁴⁸¹ Vgl. dazu Uwe Schweikert: Jean Pauls „Komet“, S. 22: „Das Ich erscheint ihm völlig unproblematisch. Da er alles nach Innen dichtet, ganz Träumer und Phantast ist, stört ihn kein Aussen mehr, denn er nimmt keines

Wenn nun Nikolaus auf einer so seltenen Musenberghöhe seiner Phantasie, wie wir sehen, stand [...], dass er, sobald er sich oben umsah, bei einigem Nebel, wie ein Mann auf dem Ätna, ganze neue Länder und Städte in den Lüften hangend antraf, die niemandem gehörten als seinem Auge, wenn er, sag' ich, auf solcher Höhe das Fremde so vergrössert erblickte: so konnt' ihm auch das andere Glück nicht abgehen, dass er, wie der Reisende auf dem Brocken seine Gestalt im Nebel als Riesenbild erschauet, sich selber ungemein vergrössert wahrnahm. (JP I/6,602)

Weil im *Komet* die Unterscheidung zwischen Phantasie und Realität aufgehoben ist, bleibt vom metaphysischen Phantomschmerz nichts mehr übrig.

7.2.1 Die Nikolaus Show

Um die Weihnachtszeit bekommt der kleine Nikolaus zum ersten Mal Anerkennung zugesprochen. Exakt am sechsten Dezember, dem „Festtag des heiligen Nikolaus“, trägt er vor einem „gebildeten Knabenzirkel“ die Heiligengeschichten seines Namensvetters „so feurig vor, dass die Zuhörer leicht einsahen, warum er der Schutzpatron nicht nur der Schiffer, sondern auch aller Russen geworden.“ (JP I/6,592) Nikolaus inszeniert die Geschichte um den Bischof so lebhaft, dass seine Kameraden vor Rührung in Tränen ausbrechen. Schliesslich setzt er sich stolz die „Märtyrerkrone“ auf und lässt sich feiern.⁴⁸² Das energische Erzählen und der sich einstellende Erfolg haben sein Gehirn so stark erhitzt, dass sich über dem Kopf ein elektrischer Heiligenschein bildet. Diese spontane Erscheinung wird als Zeichen spiritueller Erleuchtung gedeutet. Sie hebt Nikolaus über die andern Kinder empor, in eine sakrale Sphäre der Unnahbarkeit. Für Nikolaus gibt es in diesem triumphalen Moment keine Zweifel, dass *er* zum Nachfolger des Märtyrers auserkoren wurde. Er sieht sich bereits als künftigen „Schutzpatron der Schüler“ und will fortan kein gewöhnlicher Junge mehr sein:

Dies bewies er so schön am Tag darauf. Er schritt durch die romischen Gassen mit Würde, ohne einen einzigen Sprung, er hob den Kopf mehrmal gen Himmel, als wollt' er etwas daran sehen, und senkte ihn schwer nieder, weil er darin viel hatte, und blickte einige Schuljugend, als sie *aus*

wahr. Er hat den Gegensatz von Phantasie und Wirklichkeit, an dem die Jean Paul'schen Romanhelden sonst zu zerbrechen drohen, auf höchst einfache Weise gelöst. Die Phantasie *ist* ihm Wirklichkeit.“

⁴⁸² Dieses Motiv der Selbstkrönung kann als Parodie auf die Kaiserkrönung Napoleons am 2. Dezember 1804 gelesen werden, der mit Vorname auch Nikolaus hiess. Die Figur Nikolaus Marggraf ist eine Mischung von vielen Persönlichkeiten; neben dem Dichter selbst gehören Don Quijote und eben auch Napoleon dazu (der napoleonische Mythos, dass es *jeder* zum General schaffen kann).

der Schule mit Sprüngen rannte, *in* welche sie nur mit Schleichen wallfahrte, ganz bedeutend an, aber doch milde, weil ihm war, er habe als Schutzpatron sie mehr zu lieben und zu bedenken. (JP I/6,594)

Nikolaus' emotionaler Höhenflug ist von kurzer Dauer, denn schon bald begegnet er seinem Antipoden Peter Worble. Hochmütig lädt er diesen zu einer Fortsetzung des Geschichtenabends ein. Der Knabenzirkel versammelt sich voller Erwartungen zu einer zweiten Session, doch die vorabendliche Performance will in der Wiederholung nicht mehr gelingen. Stattdessen endet die zweite Aufführung in einem Fiasko:

Nun wollte der Kleine die Erzählung noch tausendmal frischer und farbiger als tags vorher auftragen [...] und er strengte sich tapfer an; ein paar Babeltürme höher suchte er heute seinen Bischof zu stellen, zumal er selber ihm seit gestern um manches nachgewachsen war bis zu einem halben Weihbischof; wahrlich er wollte mit Gewalt sich und alle ausser sich und in Schwung bringen. (JP I/6,595f.)

Die Geschichte kommt nicht mehr richtig in Schwung und die Zuhörer spekulieren vergebens auf die Erscheinung des Heiligenscheins. Und als Worble ungeduldig das Kerzenlicht „ausschneuzte, damit endlich die Haarglorie zu sehen: so stand der Kopf ganz lichtkahl und ohne die geringste Fassung oder Einfassung im Finstern; an abbrennende Zündkraute oder Feuerwerke heiliger Triumphe war nicht zu denken.“ (JP I/6,596) Auf den kometenhaften Aufstieg folgt nun der ebenso rasante Abstieg. Die Beschämung, die Nikolaus durch das Ausbleiben seiner angekündigten Leucht-Aura hinnehmen muss, wird durch ein spöttisches Kinderlied noch verstärkt: „Nikolaus fang' die Maus, mach' mir ein Paar Handschuh draus.“ (ebd.) Dem Karneval ähnlich werden in dieser Szene Erhöhung und Erniedrigung eng miteinander verwoben.⁴⁸³

Marggraf nimmt diese Schmach nicht einfach hin, stattdessen beginnt er zu toben und fordert seinen Rivalen zum Kampf auf. Während der anschliessenden Rauferei magnetisiert Worble den eingebildeten Weihbischof und entlarvt dessen Heiligenschein als

⁴⁸³ Wie der Narrenkönig erfährt auch Nikolaus gleichzeitig Erhöhung und Erniedrigung: Der Narrenkönig wird für einen Tag aus den untersten Schichten des Volkes stammend, ausgewählt und sieht sich im Besitz der Macht. Am Ende des Tages jedoch wird er ins Elend zurückgestossen, denn seine Herrschaft ist auf eine kurze Zeitspanne begrenzt. Vgl. dazu Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, S. 51: „Der Brauch der Erniedrigung vollendet erst die Erhöhung; er ist von ihr nicht zu trennen. [...] Das Zeremoniell der Erniedrigung ist dem Zeremoniell der Erhöhung entgegengesetzt. Der König wird seines Königsgewands und seiner Machtinsignien beraubt, wird ausgelacht und geschlagen. Das ist aber keine pure absolute Verneinung und Vernichtung – alle Symbolelemente dieses Zeremoniells erstrecken sich auch auf eine zweite Ebene, die positiv ist.“

phosphoreszierendes Attribut eines überhitzten Dummkopfs. Die Welt des kleinen Nikolaus ist nun komplett aus den Fugen. Er fällt vom Himmel direkt in die Hölle und wird auf einmal von einer masochistischen Lust an der Unterwerfung ergriffen: Viel lieber, als den grossen Märtyrer zu spielen, will sich Nikolaus jetzt von seinen Freunden mit Händen und Füßen treten lassen.⁴⁸⁴ Damit nimmt sein Versuch, sich als Heiliger zu etablieren, ein jähes Ende.⁴⁸⁵ Kurz nach diesem Schlagabtausch mit Peter Worble folgt eine weitere Episode im Modus der komischen Erhebung. Weil Nikolaus nicht mitansehen kann, wie sich vornehme Damen bei Regen auf einem schlecht begehbaren Weg die Röcke beschmutzen, entschliesst er sich spontan als wohlthätiger „Mensch und Weginspektor“ tätig zu werden. Eigenhändig bestückt er die Strasse mit Brückensteinen, um das Gehen zu erleichtern. Doch dem Steuereinnahmer Schleifenheimer, dessen Gartenhaus sich an eben diesem Wegrand befindet, passt diese „Versteinerung des Durchgangs“ nicht. Er packt den kleinen Nikolaus vom Fenster seines oberen Stockwerks aus an den Haaren und hebt ihn „wie eine Aufziehbrücke“ oder wie „einen Anker“ in die Höhe empor: „Als er ihn nun wie eine Hängespinnne fest im Hängen und Schweben hatte, schüttelte er ihn in der Luft mit Macht, wie etwa der Jäger einen an den Ohren aufgehobnen Hund, und liess ihn dann als eine Zug- und Fallbrücke schnell wieder fallen.....“ (JP I/6,600) Wie schon erwähnt wurde, gibt es in diesem Roman weder erhabene Taten noch sublimen Empfindungen. Das Erhabene wird erniedrigt und ist allenfalls noch in seiner ironischen Verwendung als Moment des Lächerlichen salonfähig. Ohne metaphysischen Rückhalt tritt es im *Komet* nur noch als mechanischer oder magnetischer Vorgang im schiefen Licht der Persiflage in Erscheinung.⁴⁸⁶ Ganz in diesem Sinn kommentiert auch der Erzähler Schleifenheimers rabiate Handlung mit einem spöttischen Exkurs über mechanische Erhebungen:

⁴⁸⁴ Hier zeigt sich einmal mehr die Ähnlichkeit zwischen Nikolaus und dem Kometen, „der bekanntlich sich im Himmel unmässig bald vergrössert, bald verkleinert – sich ebenso stark bald erhitzt, bald erkaltet – der auf seiner Bahn oft geradezu der Bahn der Wandelsterne zuwiderläuft, ja imstande ist, von Mitternacht zu Mittag zu gehen [...]“ (JP I/6,568)

⁴⁸⁵ Vgl. Matthäus 23, Vers 12: „Wer sich selbst erhöht, wird erniedrigt werden, und wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden.“

⁴⁸⁶ Vgl. dazu auch Kurt Wölfel: Johann Paul Friedrich Richter. Leben, Werk, Wirkung. In: Ders.: Jean Paul-Studien, S. 7-50, hier S. 46: „Zusammen mit der Eliminierung des empfindsam-idealisierten Darstellens, der enthusiastischen Lebensfestlichkeit, der rauschhaften Naturerlebnisse und Landschaftsentwürfe und der überschwänglich zelebrierten Vereinigungsfeiern seelenhafter, hoher Menschen geht in Jean Pauls erzählerischem Spätwerk die parodistisch-kritische Dekomposition dessen, was früher im Entwurf der erzählerischen Welt und ihrer Bewohner tragender Grund und substantieller Gehalt war. Die Motive und Ausstattung der Personen mit Eigenschaften, Wünschen, Verhaltensweisen ändern sich kaum; Jean Paul arbeitet mit den alten materialen Beständen, aber er verkehrt deren ehemaliges Bedeuten, präsentiert als Schein, was sich zuvor als Wirklichkeit wahrhaft behauptete.“

Viele und verschiedene Wesen werden hienieden in die Höhe gezogen und da im Schweben erhalten – Diebe und Gefolterte an Seilen – Loyola durch seine Andacht – Hellseherinnen am blossen Daumen ihres Magnetiseurs – Hähne und ihre Luftfahrer durch Luftbälle – Fische an Angelschnüren – der eingesargte Muhammed durch Magneten [...]. (JP I/6,600)

Nikolaus wehrt sich mit Händen und Füssen gegen den Aggressor und wirft dem „Aufschläger“ Pflastersteine durch das offene Fenster ins Haus. Diese Szene variiert das Motiv des Steinwerfens aus dem *Giannozzo*, doch anstatt wie Giannozzo die Steine aus der Höhe auf ein blutiges Schlachtfeld hinunter zu schleudern, steht der entblösste Nikolaus in dieser Bild-Umdrehung auf der Strasse unten und muss die Steine gegen die Schwerkraft mühsam nach oben werfen.

7.2.2 Autokratie artifizierlicher Schöpfung

Nikolaus träumte schon als Kind davon, reich und bedeutend zu werden. Weil er sich allerdings für ein mehrfachbegabtes Genie hält, fällt es ihm schwer, sich für ein einziges Metier zu entscheiden: „Es beschränkt einen Mann unglaublich, wenn er sich bloss für einen grossen Dichter halten muss – oder bloss für einen grossen Philosophen, oder Weltmann, oder sonst für etwas einzelnes Grosses, indes hundert andere Grosse um ihn stehen, die er alle nicht ist.“ (JP I/6,603) In Wahrheit ist Marggraf ein einfältiger Mensch, aus ihm könnte „höchstens ein Stiefelputzer“ werden (JP I/6,604). Weil aber in seiner phantastischen Welt alles Wirklichkeit wird, was er sich vorstellt, kann dieses Handicap vernachlässigt werden. Im *Komet*, diesem seltsamen Roman höchster Weltbejahung, in dem die Wirklichkeit mit der Einbildungskraft verschmilzt, gehen auch die abstrusesten Wünsche in Erfüllung:

Nikolaus hingegen sah sein Bild [...] wie durch ein Polyedron oder Vieleckglas, zu einer Galerie grosser Männer vervielfältigt. Denn es kam nur auf die Bücher, die er las, und die Sachen, die er eben treiben musste, an: so war er einen Tag lang zweiter Friedrich der Zweite – darauf ein starker Kotzeluch auf dem Klavier – dann ein wahrer Franzose wegen der französischen Grammaire – häufig, wenn er wollte, ein halber Linné, da er täglich in die Apotheke lieferte und den botanischen Provisor und die einsammelnde Kräuterfrau hörte, und ein zweiter Marggraf der Chemiker, weil er teils ein entfernter Verwandter desselben war, teils der Adoptivsohn seines chemischen Vaters. (JP I/6,602f.)

Nikolaus besitzt noch eine ausserordentliche Fähigkeit: „er konnte sein Herz, wie andere ihren Nasenknopf, nach Willkür bewegen.“ (JP I/6,629) Aber er verliebt sich nicht in ein

gewöhnliches Mädchen aus Fleisch und Blut, sondern in die Wachsbüste Amanda, was die Komplexität der Liebe auf ein Minimum reduziert (Pygmalion-Effekt). In seiner omnipotenten Selbstliebe begreift Marggraf nicht mehr, dass die Liebe, die er seiner Puppe entgegenbringt, im Grunde nur sich selbst gilt. Jeglicher Kontakt zu einem realen menschlichen Wesen hat für ihn traumatische Auswirkungen, deshalb werden Begegnungen mit dem Fremden oder Andersartigen aus seiner ichbezogenen Welt verbannt, so dass Nikolaus schliesslich in stupider Selbstreferenz wie eine „Junggesellenmaschine“ (Duchamp) nur noch um das eigene Ich kreist.

In früheren Romanen hat es Jean Pauls Protagonisten vor Begegnungen mit Wachsfiguren gegraut. Die menschenähnlichen Statuen traten ihnen als mimetische Abbilder fremd gegenüber und erweckten schmerzhaftes Todesahnungen.⁴⁸⁷ Damals schien die Entzweiung zwischen Ich und Welt unüberbrückbar. Jetzt, wo sich Nikolaus selbst in eine solche Wachspuppe verliebt, ist dieser Zwiespalt aufgehoben. Er verspürt keinen Schauer mehr: „ihm war, als atme sie leise; ihm war, als sei die milde Abendsonne vom Himmel herabgeflossen und habe sich dicht vor seiner Brust gelagert und fasse ihn mit ihren umherirrenden Goldwölkchen ein.“ (JP I/6,636) Vorsichtig sperrt Nikolaus seine Braut in eine alte Standuhr auf dem Dachboden und wagt nur den indirekten Blick via Spiegel auf sie: „er trat bald darauf wie ehrerbietig zurück und sah in den Spiegel, worin er die Fürstin, wie im Wasser die verfinsterte Sonne, anschauete, also nur ein Spiegelbild eines Wachsbildes eines Seelenbildes, insofern der äussere Mensch den innern abdrückt.“ (JP I/6,639) Nikolaus bizarre Liebesspiele markieren den Abgang auf das Konzept der romantischen Liebe; hier geht es nur noch darum, die eigene Phantasietätigkeit mit skurrilen Vorstellungsbildern zu narkotisieren.

Mit Hilfe von Stösser Stoss verwandelt Nikolaus in einem alchemistischen Verfahren Kohlenstaub in künstliche Diamanten und wird vom Verkauf der selbstgebackenen Edelsteine reich. Fortan führt er ein luxuriöses Leben ohne Sorgen: „Marggraf war wie besessen; er gab Kost und Trank, und Geld über Geld, und Kost und Trank.“ (JP I/6,884) Zusammen mit einem kleinen Hofstaat bricht er zu einer Reise in fremde Länder auf und

⁴⁸⁷ Vgl. dazu Viktors Leichenrede mit seiner Wachsbüste im *Hesperus* (JP I/1,939). Oder auch Albanos Begegnung mit der eigenen Wachsstatue, als er die Räume seiner eigenen Kindheit auf Isola bella betritt: „Die kolossalischen Statuen draussen und die beglänzten Gebürge hatten sich aus dunkeln Wellen aufgerichtet und standen in tropfendem Schimmer. Man rief draussen. Er blickte wieder in sein Gesicht, aber zornig. ‚Wozu zweimal‘, sagt’ er und zerquetschte sein Gesicht, aber ihm war es wie Selbstmord und Betasten des Ichs.“ (JP I/3,671)

macht sich auf die Suche nach sich selbst und seinem unbekanntem Vaterfürsten. Zur Belustigung des Publikums fährt Nikolaus inkognito als „Graf von Hacencoppen“. Diese Maskerade ist allerdings ganz überflüssig, denn Nikolaus ist nur ein *eingebildeter* Prominenter (niemand würde ihn auf der Strasse erkennen). Aber weil der *Komet* eine Scheinwelt entwirft, in welcher die höchste Funktion der Zeichen gerade darin besteht, die Realität verschwinden zu lassen und gleichzeitig dieses Verschwinden zu maskieren, macht diese Aktion von Nikolaus wiederum Sinn. Die Täuschungen, Duplikate, Kopien und Requisiten wirken hier so echt, dass die illusionäre Welt nicht mehr von der Wirklichkeit unterschieden werden kann; die Aussenwelt wird zum reinen Imitat, zur exakten Verdopplung von Marggrafs Innenwelt.

Die Simulation auf die Spitze treibend, kauft sich Nikolaus eine „Portativ-Residenzstadt“, welche vier Juden auf ihren Leiterwagen herumfahren und tauft sie auf den Namen „Nikolopolis“. Als Inhaber einer transportablen Residenz ist Nikolaus jetzt immer schon angekommen, bevor er aufbricht und lebt nun inmitten von Kulissen, die er nicht selbst gebaut hat.⁴⁸⁸ Seine kleine Stadt gleicht einem Potemkinschen Dorf, in dem „alles blind war, nicht bloss Fenster, sondern auch Mauer, und auf welche doch (nach Kotzebue) der Feldherr die grosse Katharina auf ihrer Reise durch Taurien von der Landstrasse herab aus der Ferne sehen liess!“ (JP I/6,868) Nikolopolis soll jedoch keine Attrappenstadt sein: „Bei Katharina war alles nur Schein, hier bloss Wahrheit!“ (ebd.) Und dennoch wird seine Stadt zum Sinnbild eines gigantischen Betrugs.

Marggraf zieht einen langen Kometenschweif loyaler Gefolgsleute hinter sich her, die seine verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung mimetisch reproduzieren und sich ganz in den Dienst seines Grössenwahns stellen.⁴⁸⁹ Worble als Gouverneur, der fette Süptitz als Hofprediger und Renovanz als Hofmaler führen den komödiantischen Umzug an:

[...] ein pfeifender pockengrubiger Vorreiter, welches Worble war, der Reisemarschall – ein herrlicher Leib- und Staatwagen, fast ein halbes niedliches Vorzimmerchen, mit vielem versehen, worin der Fürst Marggraf selber sass, gegenüber der Prinzessin-Braut aus Wachs in ihrer Standuhr – zu beiden Seiten reitend das Regiment Marggraf, aus zwölf teils invaliden, teils angeworbenen braven Haustruppen bestehend [...] – dahinter noch ein leerer Zeremonienwagen für künftiges

⁴⁸⁸ Vgl. dazu Heike Döll: Rollenspiel und Selbstinszenierung, S. 230: „Die Bühne wird hier nicht mehr als Antithese zu einer authentischen Erfahrungswirklichkeit definiert, sondern stellt eine solche Wirklichkeit unmittelbar dar: Für Nikolaus ist das Theater nicht Schein, sondern ‚blosse Wahrheit‘.“

⁴⁸⁹ Durch diesen konsequenten Ausschluss von Andersartigkeit wird die Möglichkeit einer Irritation unmöglich gemacht.

Frauenzimmer – und alles dies vollends geschlossen mit einem Küchen- und Kellerwagen und mit einer Fuhre, worauf manche Eheweiber aus dem Regiment Marggraf hockten (JP I/6,830f.)

Weil Fürst Nikolaus von niemandem mehr in Frage gestellt wird und alle Beteiligten am selben Strick ziehen, funktioniert das Zusammenleben in dieser fiktiven Welt in vollkommener Reibungslosigkeit. Die Ordnung des Wahns wird verabsolutiert, so dass eine Änderung des Standpunkts oder eine Relativierung der Überzeugung nicht mehr möglich ist. Innerhalb dieses geschlossenen Systems einer verblendeten Narrentruppe fällt niemandem mehr auf, dass die Reise direkt ins Verderben führt. Zwar werden die Abgründe (von aussen gesehen) immer grösser und gegenwärtiger, aber weil sie von niemandem mehr bemerkt werden, können sie genau so gut vernachlässigt und wieder vergessen werden.

Obgleich Nikolaus nichts von Kunst versteht, schlüpft er in Lukas-Stadt, der Stadt der Künstler, in die Rolle des verständigen Kunstmäzenen. Dort versammelt er eine grosse Künstlerschar um sich und lässt sich von je sechzehn niederländischen und italienischen Malern porträtieren: „Die Wahrheit zu sagen, die Künstler stolzierten wohl, schmierten aber sehr, und mehrere aus der niederländischen Schule verdienten weniger Kopisten als Kopie zu sein.“ (JP I/6,917)⁴⁹⁰ Die gemalten Porträts, es sind insgesamt zweiunddreissig, werden im Überfluss von den dilettierenden Malern produziert.⁴⁹¹ Am besten gefällt Marggraf schliesslich das Bildnis des „unzüchtigen Kupferstecher[s] oder Heiligenmaler[s]“ (JP I/6,955), weil dieses durch das „doppelte Entfernen des Urbilds“ und „durch die Kurzsichtigkeit“ des Malers so stark idealisiert ist, „dass Hacencoppen sich kaum mehr gleichsah und sich mehr dem Bilde ähnlich fand, das er sich selber in seiner Kindheit von seinem Namensheiligen vorgemalt.“ (JP I/6, 956)

Während die Porträtmalerei ursprünglich das innere Wesen des Dargestellten zum Ausdruck brachte und seinen Seelengrund spiegelte, wird dieser traditionelle Zweck im *Komet*

⁴⁹⁰ Man kann diese beiden höchst kuriosen Malerschulen, die einander feindlich gegenüber stehen und nur unter dem „Dach des römischen Hofes“ zusammen gebracht werden konnten, als eine Parodie von Jean Pauls früherer Einteilung seiner Romane in eine „italienische“ und eine „niederländische Romanschule“ lesen. Hier findet eine späte Vereinigung der Gegensätze unter dem Patronat des Geldes statt.

⁴⁹¹ Wie alle im Verschwinden begriffenen Formen sucht auch Nikolaus die verdoppelnde Reproduktion, um sein nahendes Ende abzuwenden. Nur das endlos Wiederholte hat Bestand. Dabei spielt es überhaupt keine Rolle, ob die Porträts realistisch oder idealistisch gemalt werden, ob sie gelingen oder misslingen, denn es geht primär um die Befriedigung übersteigerter Eitelkeiten. Im Gegensatz zum Humoristen Schoppe im *Titan*, den es immer schaudert, wenn er sich selbst gespiegelt sieht – das Trauma der Doppelexistenz evoziert bei ihm eine selbstzerstörerische Qual –, kann der narzisstische Narr Nikolaus nicht genug bekommen von seinen Selbstbildnissen. Die behauptete Identitätslosigkeit der Humoristen schlägt hier in ein Unvermögen der Figur um, überhaupt eine Identität annehmen zu können. Nikolaus ist auch nicht empfänglich für Kritik, geschweige denn zur Selbstkritik fähig.

verhöhnt; das Abmalen folgt hier nur noch dem narzisstischen Motiv der Ich-Vergrößerung, nämlich der Selberhebung des selbstverliebten Grafen. Das Modell wird in verschiedene Blickwinkel aufgespaltet und dupliziert, doch hinter dem Abbild verbirgt sich kein Urbild mehr, sondern lediglich weitere Abbilder. Diese Vervielfältigung des Subjekts bewirkt, dass sich das humanistische Konzept des Individuums auf einer für Nikolaus nicht wahrnehmbaren Metaebene in eine Pluralität disseminierender Images auflöst, welche die Idee eines substantiellen Selbst mit einem unveränderlichen Wesenskern dekonstruiert und die Brüchigkeit von Identität offenlegt.⁴⁹² In dem Masse, wie die Täuschungen und die matten Kopien anwachsen, verkümmert das Reale. Die Wirklichkeit ist lediglich ein Spiel mit künstlichen Bildern und Simulakren, die nicht mehr das Wahre, Authentische und Eigentliche zu erkennen geben.

Die Multiplikation der Bilder wird vom Erzähler (mit Ironie) politisch begründet: „der Kopf eines Fürsten [kann] nicht oft genug abgebildet und repräsentiert werden [], da er selber so viele tausend andere Köpfe repräsentiert, die er beherrschen muss.“ (JP I/6,935) An die Stelle des einen (echten) Bildes, welches „das heilige ewige Innere so vom Menschen heraus“ schält (JP I/6,954), treten serielle Bildverfahren, die die schablonenhafte Identität endlos reproduzieren. Aus kunsthistorischer Perspektive ist Nikolaus Marggraf ein Vorläufer der amerikanischen Pop-Ikone ›Andy Warhol‹: beide Figuren wissen nicht mehr, wo das Künstliche aufhört und das Wirkliche beginnt.

7.2.3 Einbruch des Realen in Form einer paranoiden Verblendung (Kain)

Die Prognose des begeisterten Wetterpropheten Richter: „morgen stehe der Himmel selber am Himmel und sei so blau wie ein altdeutsches Auge“ (JP I/6,904) schlägt fehl.⁴⁹³ Zwar ist die morgendliche Stimmung noch „in Rot und Blau gekleidet“, doch schon bald wird die

⁴⁹² Identitätskategorien sind für Jean Paul immer schon problematisch. In diesem Punkt erweist sich der Dichter als Vordenker postmoderner Philosophie. Vgl. dazu Wilhelm Schmid: Philosophie der Lebenskunst, S. 251: „Das moderne Subjekt der Identität selbst, das sich nicht mehr geheuer ist, gebiert den Traum von einem postmodernen Subjekt der Multiziplicität, dessen pathologische Ausformung das Phänomen der ‚multiplen Persönlichkeit‘ ist. Im innersten Kern eins sein zu wollen mit sich, brachte für die Individuen endlose Erfahrungen des Scheiterns und Versagens mit sich, daher die Flucht vor dem Anspruch der Identität in den Traum der Multiplizität, auch in die Krankheit der Gespaltenheit, bedrängt von der Realität der Moderne, die mit immerwährender Veränderung jeden Ansatz zur Identität schon im Keim erstickt und das Konzept des multiplen Subjekts zur Überlebensfrage macht.“

⁴⁹³ Mit dem Kandidaten *Richter* gelingt es Jean Paul, sich selbst als junger Mann mit naiver Unbekümmertheit ins Romangeschehen zu integrieren. Die erste Begegnung mit dieser literarischen Figur spielt sich „vor dem Grenzwirtheuse“ ab, wo Worble „auf der entgegenstehenden Strasse einen dünnen Jüngling mit offner Brust und fliegendem Haar, und mit einer Schreibrtafel in der Hand, singend im Trage laufen“ sieht. (JP I/6,832)

lustige Gesellschaft von einem „entsetzlichen Nebel“ überrascht (JP I/6,905). Mit getrübbtem Blick irren die Figuren in der „weissen Nacht“ herum und wissen nicht mehr, auf wen oder was sie stossen: „im Nebel ist man noch winziger, ja unsichtbarer als ein Kleisteraal oder ein Minierräupchen“ (JP I/6,906). Das blinde Herumtappen in der dicken Nebelsuppe wird zur Metapher für die Orientierungslosigkeit einer nachmetaphysischen Welt, in der das Einnehmen eines festen Standpunktes unmöglich geworden ist: Ohne Jenseits gibt es kein Diesseits, denn ohne Moment des Anderen kann auch das Eigene nicht bestehen. Der Verlust einer transzendenten Betrachtungsweise führt hier letztlich dazu, dass die Figuren weder in der Welt noch in sich selbst Halt finden. Im Dickicht des Nebels schwinden die Ordnungskategorien. Die ganze Stadt verwandelt sich in ein grosses Wirrwarr: „Entfernung, point-de-vue, Hintergründe und dergleichen gab es in der ganzen Dampfstadt nicht mehr.“ (JP I/6,907f.) Aus dem undurchsichtigen und anomischen Zustand heraus tritt eine neue Figur, die den Gleichklang der Gruppe empfindlich stört und von nun an das Geschehen im *Komet* massgeblich beeinflusst:

Plötzlich ging durch das helle Stückchen der immer dickern Nebel-Milchsuppe ein ganz in Leder gekleideter, fleischloser, farbloser, langgedehnter Mann, mit Kopfharen wie Hörner und mit langem schwarzem Bart, und tat weite Schritte rückwärts in den Nebel hinein und wieder heraus. Er verschwand und erschien mehrmals, bis er endlich mit flammenden Augen und todbleichem Angesicht ganz nahe vor Nikolaus stehen blieb, und als gerade ein vorüberschiessender Lohnlakai ausrief: „Es lebe der Prinz“! (JP I/6,911)

Wie ein Gespenst stösst der Ledermensch Kain im Nebel auf die desolante Reisegesellschaft und sorgt mit seiner religiösen Verblendung für Ungemach. Er ist von der fixen Idee besessen, der „Fürst der Welt“ zu sein, doch die Leute in der Stadt halten ihn für den ewigen Juden. Durch das viele Nachdenken und den Zwang, sich permanent selbst zu reflektieren, ist Kain verrückt geworden. Er wandelt in der Nacht über die Dächer und findet keinen Schlaf. Dann gibt er vor, weder zu essen noch zu trinken, wobei er am Ende doch eingesteht, dass er nur über die Dächer ging, um überall einzusteigen und sich „zu nähren und zu tränken“ (JP I/6,1003) Von quälenden Halluzinationen geplagt, glaubt dieser „Antichristus“ für die Sünde der Einsamkeit und der verfehlten Lektüre büssen zu müssen:

auf meiner Studierstube war ich alles Böse durch Denken – Mordbrenner – Giftmischer – Gottleugner – ertretener Herrscher über alle Länder und alle Geister – Ehebrecher – innerer Schauspieler von Satansrollen und am meisten von Wahnwitzigen, in welche ich mich

hineindachte, oft mit Gefühlen, nicht herauszukönnen. – So wird' ich denn gestraft und fortgestraft durch Gedanken für Gedanken, und ich muss noch viel leiden. (JP I/6,1003)

Wie Nikolaus ist auch Kain ein Opfer seiner hypertrophen Phantasietätigkeit. Der eine trägt als Mahnmal einen Heiligenschein über dem Kopf, der andere auf seiner Stirn eine „zum Sprunge aufgerichtete[], rote[] Schlange“ (JP I/6,911). Die beiden eingebildeten Fürsten verkörpern komplementär die moralischen Entgleisungen des Guten und Bösen. Kain glaubt, der Sohn des Teufels zu sein und verkündet, dass er vom Fürsten der Welt mit Eva vor dem Sündenfall als Schlange gezeugt wurde:

Darauf fiel meine Mutter und vermischte sich mit dem blossen Menschen Adam und gebar den ersten Habel, den ich auf dem Felde totgeschlagen, weil er ein paar von meinen Untertanen und Tieren umgebracht und verbrannt zu Opfern. Denn ich habe als Fürst der Welt die Herrschaft über die Tiere, sowie über euch Habels. (JP I/6,970)

Kains fanatischer Auftritt schafft buchstäblich eine neue Seinsordnung innerhalb des figuralen Beziehungsgeflechts. Er beschwört die irrationalen Ängste und die metaphysischen Sehnsüchte der Menschen noch einmal herauf und legt ihre destruktiven Energien frei.⁴⁹⁴ Seine pseudo rebellische Attitüde markiert das Reale als Moment einer radikalen Offenheit (Andersheit), welche die etablierten Sinnangebote verstellt und sich einer Vereinnahmung widersetzt. Kain bleibt ein Fremdkörper. Er attackiert Nikolaus' hegemoniale Stellung und erschüttert dessen Plan einer totalen Illusion. Doch die Sprengkraft seines missionarischen Eifers reicht nicht mehr aus, um die Welt im *Komet*, die ja bereits aus den Fugen ist, zu zerstören. Am Ende eilt dem entblösten Nikolaus in der Not der getreue Worbles wieder zu Hilfe, um den wild gewordenen Eindringling zu besänftigen. Mit hypnotischen Magnetisierungskünsten hebt Worbles Kain vom Boden in den Kamin empor, wo dieser verwandelt mit „herzliche[r] Stimme“ über die Welt richtet und seine Zuhörer reumütig um Vergebung bittet:

Ach, ihr Glücklichen um mich her, ihr könnt den Unendlichen lieben, aber ich muss ihn lästern, wenn ich erwache; und um drei Uhr, mit dem ersten Anschläge des Kindtaufglöckchens, werd' ich

⁴⁹⁴ Vgl. dazu Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen*, S. 150: „Schings hat in seiner Melancholie-Studie dargestellt, wie sich das aufgeklärte Selbstbewusstsein festigte, indem es alles unter das Signum pathologischer Schwarzgalligkeit stellte, was seine ausbalancierte Identität zu bedrohen imstande war und im Weltbild der heiter-massvollen Vernunftbestimmung keinen Platz hatte. [...] Dass das nicht funktionieren konnte, dass die verdrängten und verteufelten Energien ihr Recht beanspruchen, und zwar als unbegriffene und unintegrierte eben in ihrer schwärzesten und weltverachtendsten Form als Fratze, hält Jean Paul in der Leidensgeschichte des Ledermenschen präsent.“

wieder wach und teuflisch; dann hütet euch vor dem Unglücklichen, denn meine Hölle wird heisser stechen und brennen, wenn sie hinter dieser kühlen Himmelwolke wieder hervortritt, die Schlange auf meiner Stirn wird giftiger glühen, und kann ich nach dem Waffenstillstand der bösen Natur morden, so tu' ichs [...]. (JP I/6,1003)

Kain überschreitet fortlaufend die Grenzen des Normalen. Er tobt, dann wieder ist er sanft und schweigt unerklärlich. Er oszilliert zwischen einem „reissenden Redestrom“ und sprachlicher Inkohärenz und bringt den Roman damit letztlich zum Absturz. Sein Ich ist zu krank, um den allgegenwärtigen Illusionen etwas Substantielles entgegenzuhalten, so dass die wuchernden Phantasien nur noch den Irrsinn im Wahnsinn reproduzieren. Für die närrischen Figuren im *Komet* gibt es am Ende weder Rettung noch Erlösung. Sie verlaufen sich in ausweglosen Sackgassen und ziehen zuletzt „nicht aus Furcht, sondern vor Entsetzen“ (JP I/6,1004) von dannen.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Die deutsche Poetik der Aufklärung unter der Ägide Gottscheds hatte die Narren eingesperrt und den Hanswurst 1737 für moralische Zwecke von der Bühne vertrieben. Am Ende seines literarischen Schaffens befreit Jean Paul die Verrückten und lässt sie in alle Richtungen laufen.

Epilog

Die Erfahrung des Todes bildet den metaphysischen Antrieb für Jean Pauls Schaffen und Denken. Sie etabliert ein Bewusstsein für Gedanken, die über das Diesseits hinausweisen. Aber die Aussicht in die Ewigkeit, die uns der Dichter präsentiert, ist „nur eine irdische Ritze und Fuge am irdischen Klostergewölbe, durch welche der ferne ausgebreitete Feuerhimmel in einem sanften und vollendeten Kreise bricht und brennt.“ (JP I/3,1031) Folglich haben auch die jeanpaulschen Figuren niemals die volle Gewissheit, ob der Blick in die zweite Welt nicht doch einer Sinnestäuschung, einer Spiegelung oder gar der Laune der weltflüchtigen Phantasie unterliegt. Weil die Bilder der Phantasie letztlich so reell sind wie die Urbilder, sind die letzteren von den ersteren nicht mehr zu unterscheiden.

Die erhabenen Bilder erscheinen stets auf der Schwelle zwischen Unsterblichkeits- und Vernichtglaube in einer labilen Zone zwischen Fortdauer und Nichtsein. Insofern gleichen sie manchen Irrtümern: „tritt man nahe vor sie, so zeigen sie wie der Mond vor dem Sternseher, ihre Abgründe und Feuerberge.“ (JP 1/6,1115) Immer eröffnet das Erhabene eine doppelte Sichtweise: Die eine Perspektive zeigt zum offenen Abgrund oder Grab hinunter, während die andere hoffnungsvoll in den Jenseitshimmel hinauf weist. Die ungeheure Distanz zwischen den Polen des Höchsten (Absoluten) und des Schrecklichsten (Nichts) spannt das Seil der menschlichen Existenz, auf dem sich sowohl die hohen Menschen, die Idylliker als auch die Humoristen bewegen. Allerdings verhalten sich die drei Figurentypen ganz unterschiedlich angesichts der ontologischen Voraussetzungen dieser Wirklichkeit. Die Reaktionen auf das Skandalon der Endlichkeit reichen dabei von einer permanenten Gottessuche mit Sprungflügen in die Transzendenz bei den hohen Menschen, über eine Einstellung, die sich vor der Unendlichkeit verschanzt und von den grossen Fragen des Lebens nichts wissen will bei den Idyllenwesen, bis zu einem heiter gelassenen Umgang mit dem Leben und der Vergänglichkeit bei den Humoristen.

Erhabenheit ist wie das Leben selbst ein Wagnis, das ebensogut ins Leere laufen wie mit Erfüllung belohnt werden kann. Am Ende bleibt dem Dichter nur die Hoffnung auf „ein

ewiges Ich in uns, auf ein ewiges Du über uns“ (ebd.), welche die Welt von innen heraus beseelt. Vor allem in den empfindsamen Romanen spiegeln die sublimen Bilder die sinnlich-übersinnlichen Zeichen der Natur, der Moral und der Metaphysik wider. Dort zeigen sich die poetischen Höhenflüge zum Teil so schwindelerregend, dass keine Sinnlichkeit mehr hinreicht, sondern nur noch eine ungegenständliche Sprachbewegung hinauf in den unendlichen Raum strebt. Die erhabenen Passagen öffnen den Horizont auf ein imaginiertes Jenseits hin und reflektieren gleichzeitig die Unmöglichkeit einer solchen Überschreitung in die Transzendenz, indem sie den Himmel mit einem Überschuss an Bildlichkeit als verdichtete Immanenz verstellen, um die Figuren gleichsam gegen das leere All zu wappnen. Jean Pauls bilderreiche Phantasie zaubert erhabene und schreckliche Visionen an die Höhlenwände des Geistes und vermittelt uns eine Vorstellung von Dingen, die den menschlichen Verstand übersteigen. Dabei bleiben die Abgründe stets präsent, auch wenn es seinen Idyllikern gelingt, die metaphysischen Klüfte so eng zu halten, dass diese kaum mehr wahrgenommen werden. Unmerklich stören sie gleichwohl die sanfte Ruhe und das stille Glück. Die mühsam verdrängte, aber ständig lauende Todesangst kann jederzeit ganz gegenwärtig werden und die heitere Idylle in eine alles verschlingende Finsternis verwandeln. So geht es Quintus Fixlein, als er zufällig ein Verzeichnis mit einem Eintrag seines toten Vaters findet, der sein wirkliches Geburtsjahr preisgibt und damit den eigenen Tod in eine unmittelbare Nähe rückt: „das Seeungeheuer des Todes [steigt schnaubend] aus dem vermoderten Abgrund herauf – und des Untier Rachen klafft, und das stille Meer zieht in Wirbeln in den Rachen und nimmt ihn mit.“ (JP I/4,178)

Selbst den Humoristen, die sich lachend über die drückende Last der Endlichkeit erheben, gelingt die Rettung aus der empirischen Realität nicht. Zwar hat der Humorist die richtige Distanz zum Tod – nicht so nah, dass er von ihm überwältigt wird, nicht so fern, dass er ihn nicht mehr wahrnimmt –, so dass er dem Tod immer in die Augen schauen kann, aber seine frei schwebende Position ist vom Absturz bedroht. Im Falle von *Dr. Katzenbergers Badereise* geht der Sturz in die Tiefe allerdings glimpflich aus. In der 12. *Summula* fährt die ungleiche Reisegesellschaft in der Kutsche gallopiierend über einen „schiefgesunkenen Grenzstein“, so dass der Wagen kippt und in einen nassen Graben hinunterfällt. Die vorliegende Arbeit, die sich ernsthaft und ausgiebig mit erhabenen Szenen in den Romanen Jean Pauls beschäftigt hat, möchte im Zeichen des Humors mit dem komischen Bild dieses Unfalls schliessen:

Katzenberger fuhr als Primo Ballerino zuerst aus der Schleudertasche des Kutschers, griff aber im Fluge in die Halsbinde des Schuldirektors wie in einen Kutschen-Lakaien-Riemen ein, um sich an etwas zu halten; – Würfel seines Orts krallte nach Flexen hinaus und in dessen Fries-Ärmel ein und hatte unten im Graben den mitgebrachten Fries-Aufschlag in der Hand; – Niess, das Gestirn erster Grösse im Wagen, glänzte unten im Drachenschwanz seiner Laufbahn, nahm aber mehr die Gestalt eines Haarsterns an, weil er die Theodasche Perücke nach sich gezogen, an die er sich laut wehklagend unterwegs hatte schliessen wollen; – Theoda war durch kleines Nachgeben gegen den Stoss und durch Erfassen des Kutschenschlages diagonal im Wagen geblieben; – Flex ruhte, den Kutscher noch recht umhalsend, bloss mit der Stirn im Kote, wie ein mit dem Gipfel vorteilhaft in die Erde eingesetzter Baum. (JP I/6,120)

Siglen

GA	Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Reinhard Lauth. Stuttgart-Bad 1962ff.
HKA	Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Eduard Berend. Weimar, Berlin 1927ff.
IDEEN	Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Martin Bollacher u.a. Frankfurt/M 1989.
JP	Jean Paul: Werke. Hg. v. Norbert Miller. 10 Bände. München 1959-1985.
KA	Johann Gottfried Herder: Kalligone. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Martin Bollacher u.a. Frankfurt/M 1989.
KrV	Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. In: Ders.: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M 1968.
KU	Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M 1968.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aristoteles: De Anima. Hamburg 1995.

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Stuttgart 1999.

Bodmer, Johann Jacob: Critische Briefe [1746]. Hildesheim 1969.

Bodmer, Johann Jacob: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Zürich 1741.

Bonnet, Charles: Betrachtungen über die Natur. Leipzig 1803.

Brockes, Barthold Heinrich: Irdisches Vergnügen in Gott. Stuttgart 1966.

Burke, Edmund: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Hg. v. Werner Strube. Hamburg 1989.

Descartes, René: Die Leidenschaften der Seele. Hamburg 1984.

Fichte, Johann Gottlieb: Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre (1797). Hg. v. Peter Baumanns. Hamburg 1975.

Fontenelle, Bernard de: Dialoge über die Mehrheit der Welten. Halle 1794.

Galilei, Galileo: Siderius Nuncius. Nachrichten von neuen Sternen. Hg. v. Hans Blumenberg. Frankfurt/M 2002.

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburgerausgabe in 14. Bänden. Hg. v. Erich Trunz. München 2000.

Haller, Albrecht von: Die Alpen und andere Gedichte. Hg. v. Adalbert Elschenbroich. Stuttgart 2004.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden. Frankfurt/M 1998.

Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Martin Bollacher u.a. Frankfurt/M 1989.

Herder, Johann Gottfried: Werke Bd. II. Hg. v. Wolfgang Pross. München 1984-2002.

Jacobi, Friedrich Heinrich: Werke. Gesamtausgabe. Hg. v. Klaus Hammacher. Hamburg 1998.

Jean Paul: Werke. Hg. v. Norbert Miller. 10 Bände. München 1959-1985.

Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M 1968.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Oden. Stuttgart 1999.

Lambert, Johann Heinrich: Kosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues [1761]. Hg. v. Armin Emmel. Hildesheim 2006.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Monadologie. Hamburg 1982.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1987.

Longin: Vom Erhabenen. Stuttgart 2002.

Lukrez: De rerum natura. Stuttgart 2000.

Mendelssohn, Moses: Ästhetische Schriften. Hamburg 2006.

Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt/M 1997-1999.

Moritz, Karl Philipp: Gnothi sauton. Oder Magazin für Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte. Lindau 1978.

Muratori, Ludwig Anton: Über die Einbildungskraft des Menschen. Hg. v. Georg Hermann Richerz, 2. Tle., Leipzig 1785.

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Stuttgart 2005.

Pascal, Blaise: Gedanken. Stuttgart 1997.

Platner, Ernst: Anthropologie für Ärzte und Weltweise. Leipzig 1772.

Platon: Werke in acht Bänden. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt 1977.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Texte zur Philosophie der Kunst. Stuttgart 1982.

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. v. Albert Meier. München 2004.

Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. Hg. v. Edgar Lohner. Stuttgart 1962-1974.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Darmstadt 1958-2006.

Stahl, Georg Ernst: Über den mannigfaltigen Einfluss von Gemütsbewegungen auf den menschlichen Körper [Halle 1695]. Leipzig 1961.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste [Leipzig 1792-1799]. Hildesheim 1967ff.

Vischer, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische. Frankfurt 1967.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Ästhetischen Theorie. Frankfurt/M 1970.

Arendt, Dieter: Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. Tübingen 1972.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969.

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grüber. Frankfurt/M 1979.

Baierl, Redmer: Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul. Würzburg 1992.

Barck, Karlheinz: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2000-2005.

Barkhoff, Jürgen: Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart 1995.

Bätschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln 1989.

Baumgartner, Hans Michael: Zeit und Zeiterfahrung. In: Zeitbegriffe und Zeiterfahrung. Hg. v. Hans Michael Baumgarten. Freiburg 1994.

Becker, Claudia: „Der Traum der Apokalypse – die Apokalypse ein Traum? Eschatologie und/oder Ästhetik im Ausgang von Jean Pauls Rede des toten Christus.“ In: Poesie der Apokalypse. Hg. v. Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1991.

Begemann, Christian: Erhabene Natur. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1984, S. 74-110.

Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Frankfurt/M 1987.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn 1997.

Benjamin, Walter: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Stuttgart 1992.

Bergengruen, Maximilian: Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie. Hamburg 2003.

Bergengruen, Maximilian: „Heissbrennende Hohlspiegel“. In: Kunst und Wissenschaft um 1800. Hg. v. Thomas Lange und Harald Neumeyer. Würzburg 2000, S. 19-38.

Berone, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen. Berlin 2004.

Birchler, Herbert: Panorama und Panoptikum. Zur optischen Raumerfassung in Jean Pauls „Titan“ und „Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch“. In: Schriften zur Symbolforschung, Bd. 11 (1997), S. 71-91.

Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn 1960.

Blumenberg, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt/M 1966.

Blumenberg, Hans: Die Genesis der kopernikanischen Welt. Frankfurt/M 1975.

Blumenberg, Hans: Die Vollzähligkeit der Sterne. Frankfurt/M 1997.

Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt/M 2001.

Blumenberg, Hans: Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt/M 2007.

Böhler, Michael: Jean Paul oder die Krise der Kunst. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 14 (1979), S. 97-110.

Brecht, Bertold: Leben des Galilei. Frankfurt/M 1980.

Brüggemann, Heinz: Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts. In: Die Stadt in der europäischen Romantik. Hg. v. Gerhart von Graevenitz. Würzburg 2000, S. 127-182.

Brüggemann, Heinz: Das Inventarium neu erworbener Kenntnisse und das leichte Corps der Phantasie, In: Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. v. Dagmar Ottmann. Würzburg 2001. S. 29-42.

Bruyn, Günther de: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Frankfurt/M 1984.

Buci-Glucksmann, Christine: Der kartographische Blick der Kunst. Berlin 1997.

Bühlmann, Regula: Kosmologische Dichtung zwischen Naturwissenschaft und innerem Universum. Bern 1996.

Buschendorf, Bernhard: Jean Pauls Kampaner Tal. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 38 (1997), S. 64-92.

Buschendorf, Bernhard: Zur relativen Autonomie des Ästhetischen bei Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 36 (2001), S. 218-237.

Decke-Cornill, Albrecht: Vernichtung und Selbstbehauptung. Würzburg 1987.

Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin 2007.

Dehrmann, Mark-Georg: Brotverwandlungen des Geistes. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 37 (2002), S. 176-197.

Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M 1976.

Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Frankfurt/M 1995.

Dieckmann, Herbert: „Religiöse und metaphysische Elemente im Denken der Aufklärung.“ In: Wort und Text, Festschrift f. Fritz Schalk. Hg. v. Harri Meier u.a. Frankfurt 1963, S. 333-354.

Döll, Heike: Rollenspiel und Selbstinszenierung. Zur Modellfunktion des Theaters in Jean Pauls „Titan“ und „Komet“. Frankfurt/M 1995.

Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2007.

Eickenrodt, Sabine: Augen-Spiel: Jean Pauls optische Metaphorik der Unsterblichkeit. Göttingen 2006.

Endres, Elisabeth: Jean Paul. Die Struktur seiner Einbildungskraft. Zürich 1961.

Esselborn, Hans: Die astronomische Metaphorik des Unendlichen bei Jean Paul. In: Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag. Hg. v. Hans Esselborn u. Werner Keller. Köln 1994, S. 209-228.

Esselborn, Hans: Jean Pauls Verhältnis zur romantischen Naturforschung und Naturphilosophie. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Naturwissen und Poesie in der Romantik. Bd. 64, Tübingen 2004, S. 21-40.

Feger, Hans: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers. Heidelberg 1995.

Fohrmann, Jürgen: Jean Pauls „Titan“. Eine Lektüre. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 20 (1985), S. 7-32.

Freier, Hans: Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3. Hg. v. Bernd Lutz. Stuttgart 1974, S. 329-384.

Freud, Sigmund: Der Humor. Frankfurt/M 1992.

Gamper, Michael: ›Die Natur ist republikanisch‹. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg 1998.

Gerabek, Werner: Naturphilosophie und Dichtung bei Jean Paul. Stuttgart 1988.

Gierlich, Susanne: Jean Paul: „Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte.“ Marburg 1971.

Gnam, Andrea: „Und Gott tanzte vor“: Der Sprung von der Subjektivität im Modus des Traums. Jean Pauls Konzeption gewitzten Schreibens im „Schulmeisterlein Wutz“. In: Athenäum Jahrbuch für Romantik 5 (1995), S. 57-70.

Goebel, Eckart: Am Ufer der zweiten Welt. Jean Pauls „Poetische Landschaftsmalerei“. Tübingen 1999.

Golz, Jochen: Welt und Gegen-Welt in Jean Pauls „Titan“. Stuttgart 1996.

Graf, Volker: Himmel und Erde. Jean Pauls Kasuistik des Glücks. Berlin 1989.

Grassi, Ernesto: Die Macht der Phantasie: zur Geschichte des abendländischen Denkens. Königstein 1979.

Grosse, Carl: Über das Erhabene. Hg. v. Carsten Zelle. St. Ingebert 1990.

Guthke, Karl Siegfried: Der Mythos der Neuzeit. Bern 1983.

Hagel, Ulrike: Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle. Würzburg 2003.

Harich, Wolfgang: Satire und Politik. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, Bd. 19. Hg. v. der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin[-Ost] 1967, S. 1482-1527.

Heinemann, Paul: Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figuration und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett. Würzburg 2001.

Heinz, Jutta: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung. Berlin 1996.

Heinritz, Reinhard: „Kindheitshöhle“. Über Jean Pauls Roman *Die Unsichtbare Loge*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 34 (1999), S. 156-169.

Hermand, Jost: Unbequeme Literatur. Heidelberg 1971.

Hillmann, Heinz: Bildlichkeit der deutschen Romantik. Frankfurt/M 1971.

Hoffmann, Torsten: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Berlin 2006.

Hunfeld, Barbara: Der Blick ins All. Reflexionen des Kosmos der Zeichen bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter. Tübingen 2004.

Iser, Wolfgang: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning. München 1976, S. 398-402.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarische Anthropologie. Frankfurt/M 1991.

Klappert, Annina: Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte. Bielefeld 2006.

Kohns, Oliver: Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle. Bielefeld 2007.

Kommerell, Max: Jean Paul. Frankfurt/M 1939.

Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Stuttgart 1981.

Kondylis, Panajotis: Die neuzeitliche Metaphysikkritik. Stuttgart 1990.

Köpke, Wulf: Die Herder-Rezeption Jean Pauls in ihrer Entwicklung. In: Johann Gottfried Herder: 1744-1803. Hg. v. Gerhard Sauder. Hamburg 1987, S. 391-408.

Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Frankfurt/M 1990.

Koschorke, Albrecht: Das Panorama. In: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Hg. v. Harro Segeberg. München 1996, S. 149-169.

Koschorke, Albrecht: Der postmortale Blick. Das Erhabene und die Apokalypse. In: Die Grenze. Begriff und Inszenierung. Hg. v. Markus Bauer. Berlin 1997, S. 325-341.

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.

Kosenina, Alexander: Ernst Platners Anthropologie und Philosophie. Würzburg 1989.

Koyré, Alexandre: Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum. Frankfurt/M 1980.

Lacan, Jacques: Das Seminar von J. Lacan, Buch I (1953-54). Olten 1978.

Lacan, Jacques: Schriften I. Olten 1973.

Lindner, Burkhardt: Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 10 (1975), S. 85-107.

Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. In: Diskurstheorien. Hg. v. Jürgen Frohmann und Harro Müller. Frankfurt/M 1988, S. 284-307.

Loock, Reinhard: Schwebende Einbildungskraft. Konzeptionen theoretischer Freiheit in der Philosophie Kants, Fichtes und Schellings. Würzburg 2007.

Lovejoy, Arthur O.: Die grosse Kette der Wesen. Frankfurt/M 1985.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Neuwied am Rhein 1963.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik III. Frankfurt/M 1989.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Frankfurt/M 1994.

Lutz, Cosima: Aufess-Systeme. Jean Pauls Poetik des Verzehrs. Würzburg 2007.

Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985.

Lyotard, Jean-François: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1989.

Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München 1989.

Matt, Peter von: Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München 1998.

Meister Leonhard: Über Schwermerei. Eine Vorlesung. Bern 1775.

Michelsen, Peter: Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1972.

Miller, Norbert: Die beseelte Natur. Der literarische Garten und die Theorie der Landschaft nach 1800. In: Kunstliteratur als Italienerfahrung. Hg. v. Helmut Pfotenhauer. Tübingen 1991.

Müller, Götz: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen 1983.

Müller, Götz: Jean Pauls Exzerpte. Würzburg 1988.

Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Würzburg 1996.

Müller, Lothar: „Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsamen Seele, den Briefroman und das Papier.“ In: Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland. Hg. v. Gerd Jüttmann u.a. Weinheim 1991, S. 267-290.

Müller, Volker Ulrich: Die Krise der aufklärerischen Kritik und die Suche nach Naivität. Eine Untersuchung zu Jean Pauls Titan. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800. Stuttgart 1974, S. 455-507.

Müller, Volker Ulrich: Narrenfreiheit und Selbstbehauptung. Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls. Stuttgart 1979.

Nancy, Jean-Luc: L'offrande sublime. In: Du Sublime. Hg. v. Ludwig Nagel u. Michel Deguy. Paris 1988, S. 37-75.

Naumann, Ursula: Predigende Poesie. Zur Bedeutung von Predigt, geistlicher Rede und Predigertum für das Werk Jean Pauls. Nürnberg 1976.

Nicolai, Heinz: Idee und Gestaltung des Erhabenen bei Jean Paul. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge, Bd. IV (1965), S. 147-160.

Oehlenschläger, Eckart: Närrische Phantasie: zum metaphorischen Prozess bei Jean Paul. Tübingen 1980.

Ohly, Friedrich: Das Buch der Natur bei Jean Paul. In: Studien zur Goethezeit. Hg. v. Hans-Joachim Mühl u. Eberhard Mannack. Heidelberg 1981, S. 177-232.

Oschatz, Paul-Michael: Jean Paulscher Humor. Essen 1985.

Pfotenhauer, Helmut: Roquairol oder semiotische Verwerfungen als poetische Figur. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1997/98), S. 9-32.

Pfotenhauer, Helmut: Das Leben schreiben – Das Schreiben leben. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2000/2001), S. 46-58.

Pfotenhauer, Helmut: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche, Werk, Wirkung. München 1992.

Pott, Hans-Georg: Jean Paul und die Moderne. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1991/1992), S. 17-31.

Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1963.

Pries, Christine: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn. Weinheim 1989.

Pross, Wolfgang: Jean Pauls geschichtliche Stellung. Tübingen 1975.

Rankl, Maximilian: Jean Paul und die Naturwissenschaft. Frankfurt/M 1987.

Rasch, Wolfdietrich: Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen. München 1961.

Richter, Karl: Literatur und Naturwissenschaft, eine Studie zur Lyrik der Aufklärung. München 1972.

Riedel, Wolfgang: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 6. Sonderheft: Forschungsreferate. 3. Folge. Tübingen 1994, S. 93-157.

Riedel, Wolfgang: Die Macht der Metapher. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 34 (1999), S. 56-94.

Rose, Ulrich: Poesie als Praxis. Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung. Wiesbaden 1990.

Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Stuttgart 1974-1980.

Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

Schings, Hans-Jürgen: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Die Neubestimmung des Menschen. Hg. v. Bernhard Fabian u.a. München 1980 (= Studien zum 18. Jahrhundert 2/3), S. 247-275.

Schings, Hans-Jürgen: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992, Hg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994.

Schiewer, Gesine Leonore: Cognito symbolica. Lamberts semiotische Wissenschaft und ihre Diskussion bei Herder, Jean Paul und Novalis. Tübingen 1996.

Schlaffer, Heinz: Poesie und Wissen: die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis. Frankfurt/M 1990.

Schmid, Wilhelm: Philosophie der Lebenskunst. Frankfurt/M 1998.

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte. Freiburg 1975.

Schmitz-Emans, Monika: Schnupftuchsknoten oder Sternbild. Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache. Bonn 1986.

Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 1999.

Schmitz-Emans, Monika: Der Komet als ästhetische Programmschrift – Poetologische Konzepte, Aporien und ein Sündenbock. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 36/37 (2000/2001), S. 59-92.

Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Pfullingen 1985.

Schweikert, Uwe: Jean Pauls „Komet“. Selbstparodie der Kunst. Stuttgart 1971.

Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt/M 1991.

Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Frankfurt/M 2001.

Simon, Ralf: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls Flegeljahren. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 36/37 (2000/2001), S. 251-266.

Simon, Ralf: Den Tod erzählen. Jean Pauls Thanatologie (Titan). In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Hg. v. Claudia Albes, u.a. Würzburg 2003, S. 235-254.

Simon, Ralf: Bildpolitiken der Erhabenheit. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Hg. v. Renate Stauf und Conrad Wiedemann, Bd. 57 (2007), S. 91-111.

Simon, Ralf: Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 44 (2009), S. 63-80.

Stäheli, Alexandra: Materie und Melancholie. Die Postmoderne zwischen Adorno, Lyotard und dem pictural turn. Wien 2004.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: „Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens.“ Berlin 1988.

Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt/M 1974.

Thiersch, Hans: Die kosmischen Visionen Jean Pauls und die kosmischen Vorstellungen in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1963.

Trotha, Hans von: Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman. München 1999.

Unger, Rudolf: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Darmstadt 1966.

Viering, Jürgen: Schwärmerische Erwartung bei Wieland, im trivialen Geheimnisroman und bei Jean Paul. Köln 1976.

Vierle, Andrea: Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne. Würzburg 2004.

Viëtor, Karl: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern 1952.

Wiethölter, Waltraut: Witzige Illuminationen. Studien zur Ästhetik Jean Pauls. Tübingen 1979.

Wölfel, Kurt: Jean Paul-Studien. Frankfurt/M 1989.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Allegorie-Probleme bei Jean Paul. In: Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. Frankfurt/M 1975, S. 212-231.

Zelle, Carsten: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.