

Sonderdruck aus:

Werner Jung / Sascha Löwenstein /
Thomas Maier / Uwe Werlein (Hgg.)

Wege in und aus der Moderne

Von Jean Paul zu Günter Grass

Herbert Kaiser zum 65. Geburtstag

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2006

Werner Jung

Jean Pauls Verzicht auf das Schöne

I.

Jean Paul und das Häßliche? – Der Tip verdankt sich Eduard Berend, der als erster die beiden Textfassungen der „Vorschule der Ästhetik“ von 1804 und 1812 miteinander verglichen hat.¹ Während der Text von 1804 auf den Begriff und die Analyse des „Schönen“ völlig verzichtet, was die Zeitgenossen verwirrte und zu harten Rügen herausforderte, fügt Jean Paul der zweiten Auflage dann einen zusätzlichen Paragraphen bei, der unter dem verheißungsvollen Titel „Nähere Bestimmung der schönen Nachahmung der Natur“ (S. 4, S. 40-43)² eine Klärung der strittigen Fragen verspricht. Doch narrt Jean Paul – wie oft, so auch hier – seine Leser; statt eigener Definitionen mokiert er sich sprachkritisch über solche von aktuellen Philosophen. Dem insgesamt als großen Ästhetiker bewunderten Kant (vgl. 19, Fußnote 1) hält er z.B. entgegen, daß die „trockene Sacherklärung“, wonach das schön sei, was allgemein ohne Begriff gefalle, unzureichend sei, weil sie in das Gefallen, das sie vom Angenehmsein absondert, schon das hineinlege, was eben zu erklären war. „Der Beisatz ‚ohne Begriff‘ gilt für alle Empfindungen, so wie auf den andern ‚allgemein‘, den noch dazu die Erfahrung oft ausstreicht, ebenfalls alle Empfindungen, ja alle geistige Zustände heimlich Anspruch machen.“ (41) Gegenüber der Hemsterhuisschen Erklärung, Schönheit gewähre die größte Ideenzahl in kleinster Zeit, notiert Jean Paul: „Die Fra-

¹ Vgl. Eduard Berend: Jean Pauls Ästhetik. Berlin 1909. Reprogr. Nachdruck Hildesheim 1978. – Zu kurz greift allerdings Berends Einschätzung, die unhinterfragt Jean Pauls eigenen Bemerkungen beipflichtet, daß sich auf der Suche nach dem „Grundsatz der schönen Wissenschaften“ [...] der allgemeine Reiz der poetischen Darstellung mit den besonderen Reizen des Erhabenen, Witzigen usw. nicht auf ein Prinzip zurückführen“ lasse. (vgl. S. 110) – In der Tat! Aber warum nicht?

² Die Jean Paul-Ausgabe von Miller, nach der hier zitiert wird (Jean Paul: Werke in zwölf Bänden. (Hg.) Norbert Miller. München/Wien 1975. Bd. 9. Vorschule der Ästhetik), druckt die Zweite Auflage der Vorschule. Im Anhang (Bd. 10, S. 1197-1251) teilt der Herausgeber mit, was in die Zweite Auflage nachträglich von Jean Paul eingefügt bzw. was gegenüber der Ausgabe von 1804 weggelassen worden ist.

ge falle weg, wie überhaupt Ideen nach der Zeit zu messen sind, da jene diese selber erst messen. Aber überhaupt ist jede Idee nur ein Terzien-Blitz; sie festhalten heißt sie auseinanderlegen, also in ihre Teile, Grenzen, Folgen, und heißt mithin eben nicht mehr sie festhalten, sondern ihre Sippschaft und Nachbarschaft durchlaufen.“ (42) Die Skepsis über philosophische Definitionen und die Vorrangstellung der Schönheitsidee in ihr begründet er mit der systematischen Frage, ob nicht die Göttin der Schönheit „auch andere Götter der Schönheit neben sich hat, das Erhabene, das Rührende, das Komische etc.“ (41)

Die von Jean Paul vollzogene Gebietserweiterung des Ästhetischen auf dem Terrain der Poesie soll also darüber hinwegtäuschen, daß die „Beantwortung der Frage: was ist schön?“ zumindest den Literaten der Zeit immer schwerer fällt, ja überhaupt fragwürdig – in durchaus negativem Sinne – erscheint. So leitet Jean Paul den eben zitierten Satz mit einer klaren Zurückweisung der Schönheitskategorie ein: „übrigens gehört einer Poetik [...] die Erklärung der Schönheit schwerlich voran, [...]“ (ebd.)

Was bedeutet nun der Verzicht auf poetische Schönheit, die Jean Paul weder „voran“ noch hintenan stellt? Muß deren Fehlen als Verlust einer künstlerisch gestaltbaren Welt des schönen Scheins mit innerweltlichen Korrelaten hingenommen werden? Und lassen sich dafür ähnliche Gründe finden wie nicht zuletzt beim Zeitgenossen Friedrich Schlegel, der sein Mißtrauen gegenüber zeitgenössisch-moderner Poesie weitläufig durch geschichtsphilosophische Überlegungen abstützte?

Tatsächlich ist an mehreren Stellen der Vorschule ebenso von einem romantisch verklärten Mittelalter wie von antiker Ursprünglichkeit, „wo der Mensch noch mit der Welt auf *einem* Stamme geimpfet blühte“ und Ich und Welt noch ineins verschmolzen waren (vgl.184), die Rede. „Einst, wo der Dichter noch Gott und Welt glaubte und hatte, wo er malte, *weil* er schauete – indes er jetzo malt, um zu schauen –, da gab es noch Zeiten, wo ein Mensch Geld und Gut verlieren konnte und mehr dazu, ohne daß er etwas anderes sagte als: Gott hat es getan, wobei er gegen Himmel sah, weinte und darauf sich ergab und still wurde. Was bleibt aber den jetzigen Menschen nach dem allgemeinen Verluste des Himmels bei einer hinzutretenden Einbuße der Erde?“ (401) Während mit „einst“ und „ursprünglich“ Zeiten harmonischer Totalität bezeichnet sind, charakterisiert den modernen Zeitgeist eine „gesetzlose Willkür“ bzw. „Willkür der Ichsucht“ (31), die den kritischen Zustand einer insgesamt „kranken Zeit“ (25) belegt. Ästhetisches Abbild dieser Krisenzeit sind für Jean Paul die „poetischen Nihilisten“ samt ihren Lehensvettern,

den „genialen Mannweiber[n]“ und „Grenz-Genies“ (vgl.54), und die „poetischen Materialisten“. „Beide durchschneiden sich in Unpoesie“ (43), da den Nihilisten der Stoff und so die belebte Form abgeht, und es den Materialisten an belebtem Stoff und daher wieder an der Form mangelt. „Der Materialist hat die Erdscholle, kann ihr aber keine lebendige Seele einblasen, weil sie nur Scholle, nicht Körper ist; der Nihilist will be-seelend blasen, hat aber nicht einmal Scholle.“ (43) Beide rivalisierenden Schulen repräsentieren für Jean Paul reale Gegner: die Frühromantiker auf der einen, die Spätaufklärer auf der anderen Seite.

Die frühromantische Methode, die Jean Paul ausschließlich auf die Verarbeitung von Fichtes Philosophie reduziert, hat er in einem komischen Anhang zum Titan-Roman, in der „Clavis Fichtiana“, einer satirischen Kritik unterzogen. Darin rechnet er dem Fichteschen Idealismus seinen impliziten Egoismus, ja Solipsismus vor, wobei seine literarische Figur Schoppe beharrlich das empirische mit dem absoluten Ich verwechselt³: „Der Verfasser dieses Clavis muß es allen [...] bekennen, daß er, als streng-konsequenter *Theoretiker*, unmöglich mehrere Wesen glauben kann als sein eignes, weil durch dasselbe alles hinlänglich erklärt und produziert und integriert wird, [...]“ (6,513,1038) Konsequenter dieses Mißverständnis zu Ende geführt, heißt es schließlich: „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 – Mir nur bewußt meines höhern Nicht-Bewußtseins – [...] Und wer hört die Klage und kennt mich jetzt? – Ich. – Wer hört sie, und wer kennt mich nach Ewigkeit? – Ich.“ (a.a.O. 1056) Die lebenspraktischen Folgen einer dermaßen verzerrt angelegten Philosophie liegen auf der Hand. Der „Fichtist“ Schoppe im Titan stirbt im Wahnsinn, nachdem er sein Ebenbild Siebenkäs gesehen hat! (6,139. Zykel, S. 796ff.). Ihre ästhetische Übersetzung erfährt die

³ Wolfgang Harich nimmt in seinem Essay „Jean Pauls Kritik des philosophischen Egoismus. Frankfurt a.M. (o.J.)“ Jean Paul gegen diesen Vorwurf in Schutz (vgl. S. 100). Er sucht nachzuweisen, daß die grelle Überzeichnung der Fichteschen Philosophie durch Jean Paul von der Absicht geleitet ist, die Fichte so gründlich mißverstehenden Frühromantiker zu treffen (vgl. S. 103). Insgesamt sieht er die Bedeutung des Clavis Fichtiana darin, daß er polemisch mit „dem Treiben dieses liederlichen Geniewesens“ (106), mit den „nur peripheren Personagen der Philosophiegeschichte, eben mit den Schlegel und Konsorten“ (ebd.) abrechnet.

Fichtesche Philosophie in den frühromantischen Künstlerromanen, weil diese sich in besonderem Maße dazu eignen, alles, das eigne Herz, „jede eigne Ansicht und Empfindung“ in den „weiten, alle Darstellungen umfassenden Künstlerbusen und Künstlerraum“, kunstgerecht niederlegen zu können (vgl. 34). Der nach Jean Paul aus Gesetzesfeindschaft und ignoranten Selbstherrlichkeit begründete Mangel an Stoff und Form, damit an poetischer Substanz überhaupt, vermag nur, um mit Jean Pauls Bild des regellosen Malers zu sprechen, „den Äther in den Äther mit Äther“ (32) zu malen.

Diesem vernichtenden Urteil über die Frühromantik, das in seiner Schärfe gleich ungerecht und unverständlich⁴ ist, wird ein ebenso barsches über die Literatur der Aufklärung insgesamt an die Seite gestellt. Alle erscheinen ihm als platte „Nachdrucker der Wirklichkeit“ (35), Brockes Gedichtsammlung z.B. als Beispiel eines „unpoetischen Repeaterwerke[s] der großen Weltuhr“ (36) und Hermes' Romane als „die besten Romane gegen Romane“ (35). Dabei sollten Jean Pauls oft zynische Bemerkungen über Schriftstellerkollegen nicht über Gebühr strapaziert werden; weder vermitteln sie ein gleich bleibendes Bild der Gering- bzw. Hochschätzung bestimmter Autoren, noch sind sie in vielen Fällen wirklich begründet und argumentativ stichhaltig, wodurch sich ein dogmatischer Umgang mit der Vorschule verbietet. Eher muß man annehmen, daß Jean Paul den Streit der poetischen Nihilisten mit den Materialisten, den er später noch einmal diskutiert, wobei er dann die Rivalität der „Stilistiker“ mit den „Poetikern“ verhandelt, benutzt hat, um zwei zeittypische literarische Extreme vorzuführen, denen gegenüber er selbst eine mittlere Position einzunehmen gedenkt. Diese Vermutung kann sich auf die „Kantate-Vorlesung“ stützen (442-456), die nach dem Streit der Schulen mit einer Apologie Herders und der richtigen „poetischen Poesie“, nämlich der eigenen, die Vorschule beschließt.

Bevor es an die Ermittlung von Jean Pauls „Stellung zwischen den Fronten“⁵ geht, sollen an einem weiteren, für die zeitgenössische ästheti-

⁴ Dazu muß jedoch gesagt werden, daß sich Jean Pauls ablehnende Haltung der Frühromantik gegenüber hauptsächlich auf deren poetologische Ansichten stützt. Die Verdienste der „Poeten“ Schlegel, Novalis, Tieck, aber auch der jüngeren Romantik hat Jean Paul immer gewürdigt (vgl. etwa Vorschule S. 95, 100, 252)

⁵ Vgl. Peter Szondi: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, in: P. Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. (Hg.) S. Metz und H.H. Hildebrandt. Frankfurt/M. 1976². S. 11-265. Zitat S. 254.

sche Diskussion maßgeblichen Problem, dem Verhältnis von Antike und Moderne, Jean Pauls Auskünfte daraufhin befragt werden, ob nicht in ihnen auch Aussagen über das eigene Zeitbewußtsein enthalten sind. Ähnlich den überschlagenen Programmen über die „Stufenfolge poetischer Kräfte“ (§§ 6-10, 47-55) und das „Genie“ (§§ 11-15, 55-67), die sich an das erste Programm anschließen, klingen die Bemerkungen „über die griechische oder plastische Dichtkunst“ (§§ 16-20, 67-81) weniger originell und erinnern stark an die Konzepte Schillers und Schlegels aus den neunziger Jahren.

Vor allem „vier Hauptfarben“ markieren die Besonderheit antiker Poesie, deren Vorzüge nicht zuletzt – im Sinne Winckelmanns – auf klimatographische Merkmale zurückgeführt werden (vgl. 68): „ihre Plastik oder Objektivität“ (71), „das *Ideale* oder das Schöne“ (74), „heitere Ruhe“ (77) und „sittliche Grazie“ (79). Objektivität gewinnt sie durch den unwillkürlichen Glauben der Griechen an ihre Wahrheit (vgl. 73), die danach in der griechischen Welt als der besten (vgl. 77) und wahren sittlichen (vgl. 79) genauso evident ist wie die Selbstverständlichkeit des Schönen. „Gehört Einfachheit zum Schönen: so wurde sie ihnen fast von selber zuteil, da sie nicht, wie wir Nachahmer der Jahrhunderte, das Beschriebene wieder zu beschreiben und also das Schöne zu verschönern hatten.“(75)

Entgegengesetzt werden einfache Schönheit und Nachahmung der Schönheit. Antike einfache Schönheit suggeriert uns das bekannt-idyllische Bild harmonischer Totalität von Äußerem und Innerem, Welt und Menschheit, Natur und Ich, die vormalig „auf einem Stamme geimpfet“ blühten. Davon unterscheidet sich die nachantike Situation, das Zeitalter der Romantik, wesentlich. Nachdem das Christentum als die Quelle der romantischen Poesie „die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen“ vertilgt hat (vgl. 93) und in ihrer Zerstörungswut die antike Harmonie gleich mit, bleibt nach dem „Einsturze der äußern Welt“ dem poetischen Geiste nur die eigene innere übrig. (vgl. ebd.) Was zunächst als Verlust der Objektivität erscheint und ein zweifellos gestörtes Verhältnis zur Realität anzeigt, vermag Jean Paul doch ins Positive zu wenden, weil mit der Entdeckung der Innenwelt des subjektiven Geistes neue Erfahrungsräume möglich sind. Erst jetzt – nach dem Einsturz der äußeren Welt und der Etablierung einer autonomen Innenwelt – kann die Tiefe des Geistes, „das Ungeheure und Unermeßliche“ (vgl. ebd.), erfahren, können psychische Dispositionen erkannt und damit neue poetische Aufgaben formuliert werden. Fantasie und Traum, Furcht und Hoffnung, Krankheit

und Wahnsinn, Tod und Vernichtung sind, wenn auch Grenzerfahrungen, von beständiger Aktualität in einer Gesellschaft, die – von Jean Paul auf christliche Quellen, nach denen jeder für sich selbst verantwortlich ist, zurückgeführt – alles vom Prinzip des Subjektivismus erwartet. Dem entspricht die romantische subjektive Poesie.⁶ (vgl. 85) Hier steigt der Geist in sich und seine Nacht des Unendlichen und sieht Geister (vgl. 93), die ihn eher fürchten als hoffen lassen. (vgl. 94)

Sicher ist, daß Jean Paul hier seine eigene Zeiterfahrung thematisiert und Antworten auf die Frage sucht, wie der Subjektivismus, die bürgerliche Vereinzelnung, poetisch gestaltbar, aber auch überwindbar wird. Dies ist ein Problem, das in seinen sozialen wie existentiellen und psychischen Ausmaßen den ersten wirklich freien und – von Amt und Würden – unabhängigen Schriftsteller besonders treffen muß. Wenn man den skizzierten Streit der Schulen jetzt noch einmal in die allgemeine Problematik moderner Literatur einrückt, dann wird verständlicher, warum beide Schulen für Jean Paul keine Möglichkeiten darstellen. Denn weder kann man die Welt, die man verloren hat, „nachdrucken“, noch ihren Verlust dadurch auffangen, daß man ein kontingentes Welterleben zum einzigen möglichen stilisiert.

Wo aber finden sich Jean Pauls eigene Ansichten einer neuen Poetik, und wie vertragen sich Stellen wie die folgenden, wozu eine oberflächliche Lektüre spontan die Ideen der angegriffenen Gegner, Novalis und Friedrich Schlegel, assoziiert, mit der fortgesetzten Polemik gegen diese: So soll uns „das Herz des Genies“ eine „neue Welt- oder Lebens-Anschauung“ geben und „das Ganze des Lebens“ präsentieren (vgl. 64)? Als „ideal“ wird die „Aussöhnung beider Welten“ bezeichnet (66), das Romantische wird „das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne* Unendliche“ (88) und schließlich das weissagende romantische Dichten gar „das Ahnen einer größern Zukunft“ (89) genannt.

Eine Erfolg versprechende Auflösung dieser paradoxen Formulierungen geht sinnvollerweise den Weg, den Jean Paul selbst dem Leser der Vorschule empfohlen hat, und sucht dessen Eigentümlichkeit dort, wo dieser sie hinversetzt hat: nämlich in die Programme über das Lächerliche, den Humor, die Ironie und den Witz. (vgl. Vorrede zur ersten Ausgabe, 25)

⁶ Hier scheint Jean Paul eher an Fr. Schlegels Unterscheidung als an Schillers Begriffspaar vom Naiven und Sentimentalen, das – mit Schlegelschen Argumenten – kritisiert wird, zu denken. (vgl. S. 85f.)

II.

Gegen damals verbreitete ältere Definitionen von Kant oder Schiller, aber auch gegen neuere von Schlegel, Schelling und Ast führt Jean Paul das Lächerliche allgemein als das unendlich Kleine im Kontrast zum Erhabenen ein. (vgl. 105) Das Erhabene, dessen Kantsche Unterscheidung in Mathematisches und Dynamisches Jean Paul in der Lesart Schillers übernimmt, nach der es unsere Fassungskraft übersteigt und Lebenskraft bedroht (vgl. 106), weckt Bewunderung. (vgl. 109) Dem Erhabenen als dem unendlich Großen ist das Lächerliche, das das umgekehrte Gefühl von Bewunderung erregen soll, entgegengesetzt. Da es jedoch im moralischen Reiche nichts Kleines gibt – hier hört folglich auch die Analogiebildung vom Erhabenen und Lächerlichen auf – und das Lächerliche zur Verachtung zu unwichtig und zum Hasse zu gut ist, schließt Jean Paul, daß für das Lächerliche nur das Unverständige im Reich des Verstandes übrig bleibt. „Damit aber derselbe [der Verstand, W.J.] eine Empfindung erwecke, muß er sinnlich angeschauet werden in einer Handlung oder in einem Zustande; und das ist nur möglich, wenn die Handlung als falsches Mittel die Absicht des Verstandes, oder die Lage als Widerspiel die Meinung desselben darstellt und Lügen straft.“ (109) Um lächerlich zu wirken, d.h. zum Lachen zu veranlassen, muß das gestörte Verhältnis von Verstand und Unverstand, der Irrtum, in einer sinnlich-anschaulichen Handlung offenbar werden.

Für diese These gibt Jean Paul gleich ein treffendes Beispiel aus dem Don Quixote: „Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebelage erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund gaffe unter ihm: so ist bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständig; und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte.“ (110) Was uns hier zweifellos amüsiert und zum Lachen anstiftet, ist eine eigenartige psychische Reaktion, als deren Entdecker, schließt man sich dem Urteil Freuds an, Jean Paul gelten darf⁷: „wir leihen *seinem* [Sanchos, W.J.] Bestreben *unsere* Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungeheimtheit; zu dieser Übertragung wird unsere Phantasie, die hier, wie bei dem Erhabenen, der Mittler zwischen Innern und Äußern ist, ebenfalls wie bei dem Erhabenen nur durch die sinnliche Anschaulichkeit des Irrtums vermocht.“ (ebd.) Freud, der diese Stelle in seiner Untersuchung

⁷ Vgl. S. Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905). Frankfurt/M. 1975¹⁵. S. 153.

über den Witz zitiert, deutet Jean Pauls komisches Leihen als „psychologischen Kontrast“⁸, der dadurch entsteht, daß das die Komik entdeckende Subjekt in demjenigen, der zur Komik veranlaßt, sein verlorenes Kinderlachen und die eigene Kindheit wieder entdeckt.⁹ Ohne im Detail Freuds Argumentation schon Jean Paul unterlegen zu wollen, sei nur darauf hingewiesen, daß beide Theorien über das Komische bzw. Lächerliche dieselbe Grundannahme teilen, wonach das Komische „nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte“ (110).¹⁰ Die subjektive Leistung menschlicher Phantasie fundiert denn auch „die drei Bestandteile des Lächerlichen als eines sinnlich angeschauten unendlichen Unverstandes“, dessen Diagnose auf einem objektiven Kontrast, womit der Widerspruch zwischen dem Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis bezeichnet ist, einem sinnlichen Kontrast, der dieses Verhältnis selbst meint, und einem – beide anderen Kontraste zusammenschließenden – subjektiven, „psychologischen“ (Freud) Kontrast, der unseren „Leih-Vorgang“ umschreibt, beruht. (vgl. 114)

Zu klären bleibt, warum uns das Komische eine Quelle des Vergnügens ist. Jean Pauls Antwort weist auf zweierlei hin, in ihrer Diktion einmal darauf, an welches philosophische Erbe er anknüpft, zum anderen ist sie höchst aufschlußreich, um abschließend die Funktion des Komischen und des Humors wie den Stellenwert der Vorschule insgesamt einzuschätzen.

In der komischen Sphäre genießt der „ganz für das Freie entbundne Verstand“, weil keine eindringende starke Empfindung seinen freien Lauf stört; „das Komische gleitet ohne Friktionen (Reibungen) der Vernunft und des Herzens vorüber, und der Verstand bewegt sich in einem weiten luftigen Reiche frei umher, ohne sich an etwas zu stoßen“. (122) Die enge Verwandtschaft zum Witz, obschon im Komischen gegenüber der beim Witz dominierenden Verhältnisse der Sachen die vielseitigen Verhältnisse der Personen überwiegen (vgl. 123), macht ein weiteres Moment des Genusses aus wie schließlich auch „der Reiz der Unentschiedenheit, das Kitzeln des Wechsels zwischen scheinbarer Unlust (an dem Minimum des fremden Verstandes) und zwischen der eignen Lust der

⁸ Ebd.

⁹ A.a.O. S. 183.

¹⁰ Vgl. dazu Henri Bergson, auf den sich auch Freud häufig bezieht: „Es gibt keine Komik außer in der menschlichen Sphäre“. (H. Bergson: Das Lachen. Jena 1914. S. 8)

Einsicht, welches beides, in unserer Willkür stehend, um so süßstechender (pikanter) berührt und neckt.“ (ebd.) Damit „nähert sich das Komische dem körperlichen Kitzel, [...]“. (ebd.) Nachdem so zunächst ganz allgemeine Kriterien des Lächerlichen angeführt worden sind und in einer Nebenbemerkung das Komische unter die Bestandteile epischer Poesie gerückt worden ist, da „lyrische Geister“ leichter zur Satire neigen (vgl. 116), geht Jean Paul nun an die Frage, wie das Komische unter den Bedingungen nachantiker Verhältnisse im Zeitalter des Romantischen möglich ist. In direktem Anschluß an jene merkwürdig klingenden Stellen, wo die Rede davon war, daß uns das Herz des Genies eine neue Welt- oder Lebensanschauung zu geben habe und uns das Ahnen einer größeren Zukunft lehren solle (vgl. 64 u. 89), schlägt er für die Definition des Humors allererst eine Umwertung aller geltenden Werte vor: „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. 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?“ (124f.)

Der letzte Teil dieses Satzes verdient besonderes Interesse. Was sich hier in philosophischer Terminologie andeutet, ist eben diese neue Lebensanschauung, deren poetische Vermittlung Jean Paul am Herzen liegt. Die negative Unendlichkeit des Kontrasts markiert das Bewußtsein des Skeptikers¹¹, der, da Versöhnung nur im Jenseits stattfindet, das Lebensganze von einem ständigen Dualismus geprägt sieht. Beliebige Gegensätze konstruierbar, als Gegensätze sind und bleiben sie Extreme, die sich in keiner Mitte treffen. Ob es um die dichotomische Beziehung von Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich oder um die innersubjektive Rivalität der Vernunftideen mit der – vom Bewußtsein als inadäquat eingestuften – Realität geht, immer klafft ein Abgrund, den Friedrich Schlegel in einer Interpretation der – auch von Jean Paul – paradigmatisch verstandenen Hamlet-Figur, des modernen Menschen schlechthin, als Widerspruch zwischen Verstand und tätiger Kraft gedeutet hat.¹² Das skepti-

¹¹ Hier findet sich auch der interessante Hinweis auf Ernst Platners skeptische Philosophie, die in dessen „Lehrbuch der Logik und Metaphysik. Leipzig 1795“ zusammenfassend umrissen wird. (zu Platner, vgl. Vorschule S. 132)

¹² Vgl. Fr. Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. (Hg.) Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-

sche Bewußtsein des Humoristen erhebt sich über die Welt und ihre dualistische Struktur, um mit der Geste der Weltverachtung und Weltverlächung (vgl. etwa 126 u. 132) auf sie hinabzublicken.

Der Humorist gleicht jenem toten Christus aus dem „Siebenkäs“, der vom Weltgebäude herab, also von erhabener Warte aus, verkündet, daß kein Gott sei und demzufolge auch die ganze Welt verlassen und unerlöst sei (vgl. 3,270-275), insgesamt darin, daß er wie dieser die Sinnlosigkeit der Welt und des beschränkten Lebens erkannt hat. „Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.“ (125) Er erniedrigt alles Große und erhöht das Kleine. Anders als der „gemeine Satiriker“, der nur einzelne „Geschmacklosigkeiten und sonstige Verstöße“ aufgreift (vgl. ebd.), nimmt der Humorist diese Kleinigkeiten und die einzelne Torheit in Schutz, um statt dessen „den Schergen des Prangers“ samt allen Zuschauern anzuklagen. (ebd.) Darin offenbart sich das Bewußtsein eines höheren komischen Weltgeistes, „der nicht der Denunziant und Galgenpater der einzelnen Toren ist; [...]“. (127) Wenn er auch auf Totalität abzweckt, so muß der Humorist doch, um anschaulich und damit sinnlich ansprechend zu sein, das Allgemeine im besonderen Einzelnen, in der „komische[n] Individuation“ (140) ausdrücken. Er muß „den Menschen ins sinnliche Leben übersetzen – also in einen Europäer – noch enger in einen Neunzehnjahrhunderter – und diesen wieder auf ein Land, auf eine Stadt einschränken. – In Paris oder Berlin muß er wieder eine Straße suchen und den Menschen dareinpflanzen“. (ebd.)

Nur in der Konkretion des Einzelfalls vermag sich der humoristische Weltgeist zu entfalten. Nur der Einzelfall veranlaßt uns, die ganze Welt zu verlachen. Und nur er vermag in uns gleichzeitig das spontane Gefühl wachzurufen, diesen „einzelnen Lächerlichen“ als Opfer einer verkehrten Welt zu bedauern und in Schutz zu nehmen. Als belächeltes und bedauertes Opfer tritt es den Gegenbeweis, den der ernste Mensch, der Humorist (vgl. 129), zu leisten hat, gegen fraglose Verstandeswahrheiten und Einverständnisse, gegen eingeübte Regeln und Normen des gesellschaftlichen Verkehrs an. Der Humorist führt ein Verlustkonto, das die Opfer verbucht, die durch die Maschen einer zweckrational verwalteten Gesellschaft gefallen sind, einfach deshalb, weil sie in ihr nicht zurechtkamen. Sein klares Bewußtsein dieser Welt hier und jetzt zerstört den

Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1958ff., KA I, S. 217-367. Zitat S. 247.

Wahn einfacher Wahrheiten und stürzt uns wieder in das Chaos. Allerdings nicht in das frühromantische Chaos, aus dem die Phantasie eine neue Welt erschafft¹³, sondern in eins, daß die Welt beläßt, wie sie ist, um ihre Unzulänglichkeit zu demonstrieren.

Damit befinden wir uns im Mittelpunkt der ästhetisch-poetologischen Überlegungen Jean Pauls. Im Anschluß an Schlegels Definition aus dem Gespräch über die Poesie, daß alle Poesie romantisch sein soll, fordert Jean Paul, daß sie auch humoristisch zu sein habe (vgl. 127) und die Welt verachten soll. Trotzdem soll diese „vernichtende“ Idee aber auch unsere Seele erwärmen. (vgl. 129) Man kann diesen Widerspruch nur so deuten, daß Jean Paul bei aller Skepsis über die Verkehrtheiten der Welt und Menschen noch einen tiefen Glauben an eine Versöhnung und Rettung im Jenseits, was ihn von einem weitergehenden, resignierenden Pessimismus abhielt, bewahrte. (Als biographischer Beleg mag hier der Hinweis auf Jean Pauls lebenslange Freundschaft mit Fr. H. Jacobi und seine stete Hochschätzung von dessen glaubensphilosophischen Schriften genügen.)

Max Kommerell schreibt in seiner Jean Paul-Monographie an einer Stelle über den Humorbegriff der Vorschule, daß der Humor „der geborene Feind der Kunst ist und sich nur unter sehr bestimmten Bedingungen, unter der Not seltener Bedingungen mit ihr verträgt.“¹⁴ Dahinter steht zwar Kommerells ideologische Verblendung, die in den Werken des Genies den schönen Schein der Kunst als Abbild der Totalität eines harmonisch geordneten Weltgefüges, mithin ein versöhnendes Moment sieht, andererseits gelingt es Kommerell dennoch, auf einen Grundzug der Jean Paulschen Denkweise hinzuweisen: die nicht stattfindende Versöhnung von Ich und Welt, ja die Verachtung bzw. humoristische Erhabenheit über die Welt! Feinsinnig ist auch eine in dieselbe Richtung zielende Bemerkung Henri Bergsons, der als gemeinsames charakteristisches Merkmal alles Komischen und Humoristischen die „Taktlosigkeit gegen die Gesellschaft“¹⁵ anführte. Die Taktlosigkeit und die Kunstfeindschaft aber sind nur zwei Seiten einer Medaille. Sie bringen aus verschiedenen Blickwinkeln die Skepsis des Humoristen auf den Begriff, für

¹³ Vgl. dazu Formulierungen aus Fr. Schlegels „Gespräch über die Poesie“, in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. 3 Bde. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798-1800. Darmstadt 1977. Bd. III, S. 125.

¹⁴ Max Kommerell: Jean Paul. Frankfurt/M. 1933. S. 414.

¹⁵ Bergson, a.a.O. S. 106.

den die Welt verkehrt ist und bleibt, für den folglich eine innerweltliche Utopie nicht mehr formulierbar ist und nur noch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft im Jenseits dem drohenden Solipsismus standhält.¹⁶

Götz Müller hat auf den letzten Seiten seiner Arbeit über Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie dessen Roman „Dr. Katzenbergers Badereise“ (1809,1822²) als paradigmatisches Beispiel für den humoristischen Roman analysiert. Der Roman sei insgesamt der Ort, an dem sich die „neue Weltanschauung“ des Humors (E. Behrend) angesichts einer durch und durch rationalen und entromantisierten Welt, für die der Widerspruch konstitutiv und diesseitige Harmonie nicht mehr erreichbar ist, entfalten kann. So betreibe Jean Paul denn auch in „Dr. Katzenbergers Badereise“, jener „Malerei des Ekel“ (11,84) und zynischen Rehabilitation des Komisch-Eklen (vgl. 3,83), konsequent die Verkehrung von Schönem in Häßliches. „Das Thema des Romans ist recht eigentlich die Bewertung und Umwertung des Verhältnisses von Häßlichkeit und Schönheit. Häßlichkeit wird erst erzeugt durch die wissenschaftliche Betrachtung natürlicher Vorgänge – denn wer würde beim Essen an seine physiologischen Funktionen denken. Allein durch Katzenbergers Kommentar wird der Vorgang häßlich. In der Friedhofsszene, [...], bringt erst Katzenbergers Tun als Skelettsammler eine häßliche Note. Die Vorliebe Katzenbergers für Mißgeburten und Anomalitäten läßt in ihm die Schönheit und ästhetisch zweckvolle Einheit der Natur vergessen.“¹⁷ Katzenberger ist der Typus des aufgeklärten, rationalen Menschen, dessen naturwissenschaftlich infiziertes verständiges Denken noch den letzten „schönen Schein“ von den Dingen abzieht und sie endgültig ebenso entmystifiziert wie zugleich de-poetisiert. Sogleich erscheinen die Dinge dann in ihrer Häßlichkeit, der jedoch wiederum in komischer Brechung die Spitze genommen wird. Damit stelle Jean Pauls Roman einen frühen Beitrag zur Literatur der Moderne, für die das Ideal und die Schönheit anachronistisch zu werden beginnen, dar. „Der humoristische Roman „Dr. Katzenbergers Badereise“ demonstriert durch seine Fähigkeit zur Stilmischung die Möglichkeit, unter den Bedingungen der wissenschaftlichen Entzauberung der Natur und des Menschen eine Kunst hervorzu-

¹⁶ Vgl. dazu Eduard Berend, a.a.O. S. 138 und 233f., Ulrich Profitlich: Der seeelige Leser. Untersuchungen zur Dichtungstheorie Jean Pauls. Bonn 1968. S. 79 u. 99, Burghardt Lindner: Jean Paul: Scheiternde Aufklärung und Autorrolle. Darmstadt 1976. S. 105, 130, 134.

¹⁷ Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen 1983. S. 272.

bringen, die auf mythologische Regressionen und restaurative Anstrengungen verzichtet. Im Gegensatz zum romantischen Roman [...] stellt Jean Paul die Sphäre der modernen Wissenschaft mit dar. Während Novalis die ganze Wirklichkeit poetisiert, setzt sich Jean Paul besonders in diesem Roman dem Andrang einer Wissenschaft aus, die menschliche Subjektivität, die Sphäre der Wünsche und Hoffnungen, programmatisch ausschließt. Sein auf Kontrasten aufgebauter Stil bietet eine ausgezeichnete Möglichkeit, das ästhetisch Häßliche und das dezidiert Unpoetische über Umwege doch noch in die Kunst zu integrieren.¹⁸

In dieser Weise müssen auch Jean Pauls Bemerkungen über den Witzbegriff gelesen werden. Nach der mittlerweile bekannten Abgrenzungsstrategie, die allen älteren Definitionen – zurückgehend auf Lockes Charakterisierung, daß der Witz ein Vermögen sei, entfernte Ähnlichkeiten zu finden – ihre Unzulänglichkeit vorrechnet (vgl. 169f.), platziert Jean Paul das Witzvermögen in eine Reihe neben den Scharfsinn und den Tiefsinn. Allen geht es um das „Vergleichen zweier Vorstellungen“. (171) Wenn der Scharfsinn dabei mehr Unähnlichkeit, der Tiefsinn letzten Endes jedoch „trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit“ (172) sieht, so bewegt sich der Witz gegenüber den Extremen in der Mitte. Ganz allgemein kennzeichnet ihn das Finden des Ähnlichkeitsverhältnisses unter größerer Ungleichheit. (vgl. 171) Damit ist jedoch zunächst noch wenig ausgesagt. Spezifiziert auf den Witz im engeren Sinne, seine Verwendung im engsten Sinne heißt es: er „findet mehr die ähnlichen Verhältnisse *in-kommensurabler* (unanmeßbarer) Größen, d.h. die Ähnlichkeiten zwischen Körper- und Geisterwelt (z.B. Sonne und Wahrheit), mit andern Worten, die Gleichung zwischen sich und außen, mithin zwischen zwei Anschauungen.“ (172) Das setzt ihn mit der Phantasie als dem Vermögen poetischer Einbildungskraft wieder in engste Beziehung. Die Einbildungskraft gebraucht den Witz in zweierlei Hinsicht, als unsinnlichen oder Verstandeswitz und als sinnlichen. In der ersten Bedeutung faßt Jean Paul darunter vornehmlich das Sinngedicht, dessen prägnante Sprachkürze und darin häufig auftauchende witzige Zirkel es als typisches Beispiel des unbildlichen Witzes durch den Verstand erscheinen lassen. Den Schwerpunkt legt Jean Paul aber auf den bildlichen Witz, worunter verschiedene Typen und literarische Mittel subsumiert werden. Wortspiel, Metapher und Allegorie weisen wenigstens, ohne daß man Jean Pauls weitläufige Ausführungen weiter paraphrasieren müßte, den

¹⁸ A.a.O. S. 273.

gemeinsamen Zug des spielerischen Umgehens mit Sprache auf. Einverständige Kommunikation und die ihr aufruhende semantische Eindeutigkeit des verwendeten Sprachmaterials scheinen fragwürdig geworden. Mehr- und Vieldeutigkeit, da eins für das andere stehen kann, schaffen Verwirrung und legen den chaotischen Zustand der Welt auch von der Seite der in ihr gesprochenen Sprache frei. Nicht von ungefähr hat die bereits früher zur Kennzeichnung von Jean Pauls geschichtsphilosophischer Argumentation zitierte Stelle gerade hier ihren Platz. Nachdem der Zustand harmonischer Einheit von Ich und Welt wohl unrettbar untergegangen war, blieb den überlebenden Menschen nur die Absonderung von der Welt. Das Bewußtsein von ihrer problematischen Existenz versuchte sich im Witzvermögen und in angemessenen medialen Formen zu artikulieren.

In seinen umfangreichen Studien zum europäischen Manierismus hält Gustav René Hocke einen durchgängigen Aspekt aller manieristischen Kunst fest. Ihr ist die Welt weder einfach noch einfach darstellbar.¹⁹ Sie ist die ästhetische Objektivation des geschichtsphilosophischen Krisenbewußtseins des modernen Menschen. „Der Manierismus ist [...] ein Ergebnis polarer Spannungen zum Geist, zur Gesellschaft, zum eigenen Ich. Damit wird er zum legitimen Ausdruck eben dieser Problematik, zur angespannten Ausdrucksweise der Problematik des sozusagen ‚modernen‘ Menschen, im Gegensatz zur entspannten Ausdrucksart des noch traditionalistisch gebundenen, des konservativen Menschen im besten Sinne, der, auch nach heftigsten Erschütterungen, immer wieder zur Seinsgewißheit zurückfindet.“²⁰ Daraus erklärt Hocke den Metaphernreichtum manieristischer Kunst, die ihren Höhepunkt in Augenblicken der „Weltangst in ‚Krisen‘-Situationen“ erlebt. „Gefährliche Übergangszeiten führen zu einer Zwangsmetaphorik. In der Angst spürt man Ähnlichkeiten verborgenster Art zwischen umgebenden Erscheinungen auf!“²¹ Nicht frei von existenzialistischer Redeweise weist der letzte Satz doch auf eine Haltung hin, die Jean Paul sowohl theoretisch im Witzbegriff antizipiert wie, was eine Analyse der Erzählhaltung am Gesamtwerk entwickeln könnte²², praktisch in literarische Technik übersetzt hat.

¹⁹ G.R. Hocke: Manierismus in der Literatur. Hamburg 1959. S. 20.

²⁰ A.a.O. S. 68.

²¹ A.a.O. S. 77.

²² Eine verdienstvolle kleine Studie zu diesem Komplex hat Wolfdietrich Rasch vorgelegt: Die Erzählweise Jean Pauls. München 1961, vgl. S. 21 u. 27.

Präzise reformuliert die Schlußsequenz zum § 54 der Vorschule insgesamt die Bedeutung des Witzes in seiner Schlüsselfunktion für die neue Poetik: „Der Witz – das Anagramm der Natur – ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner, er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird; er stellt zwischen die Poesie, welche sich und etwas darstellen will, Empfindung und Gestalt, und zwischen die Philosophie, die ewig ein Objekt und Reales sucht und nicht ihr bloßes Suchen, sich in die Mitte und will nichts als sich und spielt ums Spiel – jede Minute ist er fertig – seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung – gleich dem Eisen gibt er zufällig Wärme, wenn man ihn zum Brennglase erhebt, und zufällig Licht oder Eisblink, wenn man ihn zur Ebene abplattet; aber vor Licht und Wärme stellet er sich ebenso oft, ohne minder zu schimmern. Darum wird auch die Welt täglich witziger und gesalzener, wie das Meer sich nach Halley jedes Jahrhundert stärker salzt.“ (201)

Hier klingen deutliche Reminiszenzen an die früheren Programme über das Komische und das Humoristische an, so daß der Schluß, es handle sich (hegelisch) um drei verschiedene Momente ein und derselben Sache, nicht abwegig ist. Der Überzeugung, daß ein tiefer Riß zwischen Ich und Welt, ein Dualismus zwischen Sein und Bewußtsein klafft, verleiht Jean Paul mehrere ästhetische Ansichten. Das sinnlich gestaltete und anschauliche Lächerliche, das Unverständige, sollte uns über partielle Widersprüche aufklären, die die humoristische Totalität, unterstützt durch sprachkritische Elemente des Witzes, der die Eindeutigkeit der Benennungen anzweifelt, uns zur Geste allgemeiner Weltverachtung und Weltverachtung steigern soll. „Diesseits im Bewußtsein“ (Hegel)²³, wobei den traditionell oberen Erkenntnisvermögen Verstand und Vernunft ihr Wert gewahrt bleibt, will Jean Paul uns den Begriff der Grenze vermitteln, vor der – räumlich und innerweltlich – der Verstand uns die Verglebarkeit einer harmonischen Versöhnung von Ich und Welt nahe bringen und hinter der schließlich die Vernunft die Hoffnung auf eine jenseitige Erlösung aufrechterhalten soll.

Mithin: es gibt keinen Platz (mehr) für die Schönheit.

²³ G.W.F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830). (Hg.) F. Nicolin und O. Pöggeler. Hamburg 1969. S. 84.