

»Ich bin ein Ich«

Die phantastischen Visionen Jean Pauls

Eine Welt ist aus den Fugen geraten! – Freilich, zu Jean Pauls Zeit wußte man natürlich, daß die Erde keine Scheibe, sondern eine Kugel ist – spätestens seit der ersten vollständigen Umseglung der Welt durch Fernando Magellan fast 300 Jahre zuvor von 1519–22, man wußte seit Kopernikus und Galilei, seit fast 200 Jahren also, daß diese Kugel sich um die Sonne als Zentrum der Galaxis dreht, man kannte das Gesetz der Gravitation, das Newton, der Begründer der klassischen theoretischen Physik, schon 1666 gefunden hatte; jetzt aber, kurz vor der Wende zum neuen, zum 19. Jahrhundert, hatte man begonnen, die Kraft der Erdanziehung zu überwinden und die 3. Dimension zu erobern: 1783 waren die Gebrüder Montgolfier in ihrem ersten Heißluftballon in den Himmel gestiegen. Man konnte die Welt jetzt im Fluge und von oben betrachten, man konnte sich über sie erheben, über sie hinwegfliegen, den physikalischen Gesetzmäßigkeiten trotzen, man gewann einen neuen Blick auf diese kleine Welt und ein neues Verhältnis zu ihr.

Eine Welt ist aus den Fugen geraten! – Die so festgefügt, ja als gottgegeben erscheinende politische Ordnung des barocken Absolutismus mit ihrer Vorstellung einer hierarchischen Gliederung und Ordnung der Welt geriet ins Wanken. Es war das Zeitalter der Aufklärung. Kant sagte, sie sei der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Die Aufklärung hatte die Vernunft, die Rationalität zum herrschenden und leitenden Prinzip gemacht. Die Besinnung des Menschen auf seine Verstandeskkräfte, die fortschreitende Bildung und das Entstehen eines kritischen Bewußtseins hatte schließlich in der großen Französischen Revolution von 1789 die bestehende gesellschaftliche und politische Ordnung hinweggefeht. 1791 gab es in Frankreich die erste bürgerliche Staatsverfassung, die bis heute Grundlage

aller demokratischen bürgerlichen Verfassungen geblieben ist.

Eine Welt ist aus den Fugen geraten! – Denn schon bald gerät die Euphorie der Vernunft und der Befreiung der Menschen und des Geistes durch die Französische Revolution in eine furchtbare Krise. Am 17. Januar 1793 war in Paris der gestürzte französische König Ludwig XVI. hingerichtet worden. Damit begann die Schreckensherrschaft des Diktators Robespierre. Die humane Vernunft, die Leitidee der Aufklärung, ging unter in der Terror- und Blutherrschaft der Revolutionstribunale und der Guillotine. Über ein Jahr lang verbreitete der jakobinische Blutausch Angst und Schrecken, bis die Revolution schließlich ihre eigenen Kinder fraß: Robespierre wurde gestürzt und endete ebenfalls unter dem Fallbeil. Aber die Zweifel an den Idealen der Aufklärung blieben. Napoleon schließlich riß 1799 mit einem Staatsstreich die Macht in Frankreich an sich, unterwarf in den Folgejahren das ganze zivilisierte Europa und zwang es unter seine Herrschaft. Als er sich 1804 sogar selbst zum Kaiser krönte, war der Absolutismus wie ein Phönix aus seiner Asche wieder auferstanden.

Eine Welt ist aus den Fugen geraten! – Angstvoll und bedrückend ist sie geworden und wird von den Menschen vielfach nicht mehr verstanden. Verunsichert fliehen viele in die Gegenrichtung der Aufklärung, in einen neuen Irrationalismus, in eine Welt der übernatürlichen Phänomene, des Spuks, der Alpträume, der Phantasie, des Dämonischen. Vergessen wir nicht: Vor allem in der einfachen Bevölkerung – aber nicht nur dort – gab es – trotz aller „Aufklärung“ – noch immer einen weitverbreiteten und sehr nachhaltig wirksamen Volksaberglauben, der unter anderem die Existenz übernatürlicher Phänomene, Geistererscheinungen und andere unheimliche Manifestationen aus einer ande-

ren als der uns umgebenden, sichtbaren Welt als gewiß und zweifelsfrei existierend an. Es war darum auch die Zeit der großen Scharlatane, selbsternannter Wunder- und Heilstätter, Zwischenweltler, Widergänger und Schamanen. Es war die hohe Zeit eines Cagliostro, des Mesmerismus und Magnetismus, des Okkultismus und der Hypnose, der ekstatischen Ich-Erfahrung pietistischer Gottsucher, der Rosenkreuzer und Freimaurer und anderer Geheimbünde und -orden.

Eine Welt ist aus den Fugen geraten! – Es ist die Welt Jean Pauls, es ist die Zeit, in der er die Romane schreibt, die seinen Weltruhm begründen und über die ich heute sprechen möchte: „Die unsichtbare Loge“, „Hesperus“ und „Siebenkäs“, wobei das Thema „Ich bin ein Ich – Die phantastischen Visionen Jean Pauls“ schon einen Hinweis auf den Schwerpunkt der Überlegungen geben soll: Jean Pauls großartige und phantastische Traumerzählungen und Visionsdichtungen.

Jeder kennt die skurrilen und manchmal beängstigenden Bilder und Bildkombinationen, die uns unser Unterbewußtsein im Schlaf während des Träumens vorspiegelt. Und jeder kennt die Schwierigkeit, einen Traum wirklich zutreffend zu erzählen. Denn alles, was uns während eines Traums erschreckt, beängstigt, erregt oder auch beglückt, erfreut oder belustigt hat, erweist sich unter den Gesetzen der Wirklichkeit, des wachen Verstandes am Tage und der vernünftigen Logik als kaum mehr vermittelbar.

Der Traum, wiewohl von äußeren Empfindungen, Erfahrungen und Eindrücken genährt, wird doch nie von außen, sondern stets aus dem Inneren des Menschen, aus seinem Unterbewußtsein, aus seiner Seele hervorgebracht. Die archetypischen und symbolhaften Traumbilder sind nach den Erkenntnissen von Sigmund Freud das Ergebnis einer Transformation von Bewußtseinsinhalten und deren „Tagesresten“. Hierbei handelt es sich keineswegs nur um optische Wahrnehmungen, sondern um verschiedenste Erinnerungen und Sinneseindrücke. Auch abstrakte Tagesreste, Gefühle, Emotionen usw., das ganze „Wahrnehmungslager“ sozusagen, wird vom Unterbewußtseins durch die spontane

Zuweisung von Bildsymbolen und Bildfolgen gleichsam „illustriert“. Dieser „Illustrationsvorgang“ geschieht jedoch keineswegs analog. Das heißt, daß das Traumbild keineswegs eine direkte, unmittelbare Widergabe eines solchen Tagesrestes ist, sondern das Traumbild entsteht assoziativ, willkürlich und manchmal sogar paradox durch Repräsentation, Verschiebung und Verdichtung dieser Tagesreste. Das ganze bewußte Leben erscheint so im Traum geradezu transformiert und komprimiert. Im Traum erscheint die Welt als eine „zweite Welt“. In dieser gelten die Gesetze der „ersten Welt“, die Gesetze von Zeit, Raum, Logik und Kausalität nicht, sondern in dieser „zweiten Welt“ fallen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, der ganze dreidimensionale Raum und unser Bewußtsein in einem Moment und Augenblick der Traum-Wahrnehmung zusammen. Jean Paul hat sich einmal für seine Autobiographie notiert: „Die Stelle im Shakespeare *‘mit Schlaf umgeben’* erschuf ganze Bücher in mir.“ Jean Paul meint damit jenen Ausspruch des Prospero im „Sturm“: „wir sind aus solchem Stoff / wie der zu Träumen, und dies kleine Leben / umfasst ein Schlaf.“ –

Im Traum spiegelt sich also das Ich gleichsam in sich selbst. Dieses in sich selbst gespiegelte und durch diese Spiegelung erst wahrnehmbar gewordene „Ich“ ist weit mehr als bloß ein Personalpronomen zur Beschreibung und Abgrenzung einer körperlich-seelischen Individualität. Dieses Ich ist das Produkt der unmittelbarsten, weil nicht über den Verstand, sondern über das Unterbewußtsein vermittelten Selbstreflektion. Das Ich-Bewußtsein entsteht also nicht durch das verstandesmäßige Nachdenken über irgendwelche Objekte des Bewußtseins, sondern durch das zunächst reflektionslose, pure Ich-Empfinden. Diese Erfahrung des Ich als Ich selbst ist etwas, das Jean Paul schon als Kind widerfahren ist.

So berichtet Jean Paul in seiner „Selberlebensbeschreibung“ von seiner ausgeprägten Gespensterfurcht, durch die er schon früh Todesangst als ausgesprochene Grenzerfahrung einer phantastischen Begegnung mit der unsichtbaren Welt erlebte. Jean Paul schreibt:

Bis er [sein Vater] nun unten sein zweistündiges Nachtessen vollendet hatte, schwamm ich oben mit dem Kopfe unter dem Deckbette im Schweiß der Gespensterfurcht, und sah im Finstern das Wetterleuchten des bewölkten Geisterhimmels und mir war als würde der Mensch selber eingesponnen von Geisterraupen. So litt ich nächtlich hülflos zwei Stunden lang, bis endlich mein Vater herauf kam und gleich einer Morgensonne Gespenster wie Träume verjagte.¹⁾

Gespenster und Träume, Nachtmahr und Albraum erscheinen also als auf das engste verbundene existentielle Erlebniseindrücke, in denen sich bei der in Dunkelheit verschwindenden sichtbaren Welt das düstere Innenleben der menschlichen Seele hell bemerkbar macht.

In seiner „Selberlebenbeschreibung“ findet sich dann auch jener Vorfall, der diesem Vortrag den Titel gegeben hat und sowohl eine Hauptquelle und Erklärung des poetischen Talentes Jean Pauls sein dürfte:

Nie vergeß' ich die noch keinem Menschen erzählte Erscheinung in mir, wo ich bei der Geburt meines Selbstbewußtseins stand, von der ich Ort und Zeit anzugeben weiß. 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 Blitzstrahl vom Himmel vor mir fuhr und seitdem leuchtend stehen blieb: da hatte mein Ich zum ersten Male sich selber gesehen und auf ewig.²⁾

Das ist eine neue Qualität! – In dem herausgehobenen Augenblick einer mystischen Grunderfahrung bedarf es nicht mehr der Ausschaltung des Bewußtseins durch den Schlaf, damit sich im Traum das Ich selber sieht, sondern hier ist es der Blitzstrahl der Augenblickserkenntnis, der alle Bewußtseinsstufen zugleich durchzuckt und erleuchtet. Die Pointierung des Lebens auf den herausgehobenen Augenblick spielt in Jean Pauls Denken und Phantasie insgesamt eine ihn quälende und prägende Rolle.³⁾ Der Augenblick der Welthellsichtigkeit, das mystische Grunderlebnis der – wie der barocke Mystiker Meister Eckart es nennt – „beseligenden Schau Gottes“, der Moment der

Ekstase, also der Selbstentrückung, denn nichts anderes bedeutet ja das griechische Ek-stase: „draußen stehen“, der Moment, in dem das Ich aus sich selbst heraustritt, sich selbst betrachtet und objektiviert, ist bei Jean Paul immer mit dem Erschrecken an diesem sich selbst erkennenden Ich verbunden. Sei es nun in den bewußt erlebten und von Jean Paul so genannten „Verklärungszuständen“ oder aber im Traum, in welchem sich das Unterbewußte objektiviert. All diese herausgehobenen Wahrnehmungsmomente der Grenzüberschreitung, des Zugleichs von Innen und Außen, der Zusammenhang von Ich und Welt, von Makro- und Mikrokosmos sind nicht nur eine Grunderfahrung romantischen Selbst- und Weltverständnisses, sondern auch die initiale Erfahrung romantischer Kunstauffassung.

Doch nicht nur in Jean Pauls Phantasie spielen sich seelische Grenzerfahrungen ab, auch das harte reale Leben konfrontiert Jean Paul schon früh mit dem Erlebnis des Todes, welches das Ich schmerzlich aus seiner vermeintlichen Selbstgewißheit reißt und es auf sich selbst zurückwirft: Im Alter von 16 Jahren verliert Jean Paul 1779 den erst 52jährigen Vater, 1786 stirbt sein bester Jugendfreund Adam Lorenz v. Oerthel, wiederum drei Jahre später nimmt sich ein Bruder Jean Pauls aus Verzweiflung über die Armut der Familie nach des Vaters Tod in der Saale das Leben und im Frühjahr 1790 schließlich stirbt auch der zweite wichtige Jugendfreund Johann Bernhard Hermann. Diese verstörenden, beängstigenden und emotional angreifenden Erlebnisse unterlaufen fundamental den aufklärerischen Optimismus des jungen Satirikers Jean Paul und werfen ihn in eine existentielle Krise, die schließlich in der berühmten Novembervision kulminiert:

Am 15. November 1790 in Schwarzenbach tritt Jean Pauls Speisewirtin Christiane Stumpf zu ihm ins Zimmer und findet ihn bleich, mit verstörter Miene, am Fenster stehen. Sie ruft ihn an, aber erst beim dritten Male erwacht er wie aus einem hypnotischen Schlaf und dankt der Frau mit aufgehobenen Händen, daß sie ihn durch ihr Dazwischentreten vor dem Ausbruch des Wahnsinns gerettet

habe. Die Erklärung dieses sonderbaren Betragens finden wir in folgender Notiz seines Tagebuches:

Wichtigster Abend meines Lebens: denn ich empfand den Gedanken des Todes; daß es schlechterdings kein Unterschied ist, ob ich morgen oder in dreißig Jahren sterbe; daß alle Pläne und alles mir davonschwindet und daß ich die armen Menschen lieben soll, die so bald mit ihrem bißchen Leben niedersinken; der Gedanke ging bis zur Gleichgültigkeit an allen Geschäften. Ich drängte mich vor mein künftiges Sterbebett, durch dreißig Jahre hindurch, sah mich mit der hängenden Totenhand, mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit dem Marmorange, hörte meine kämpfenden Phantasien in der letzten Nacht... Euch, meine Mitbrüder, will ich mehr lieben, Euch mehr Freude machen. Wie sollte ich Euch in Euren zwei Dezembertagen voll Leben quälen, ihr erbleichenden Bilder voll Erdenfarben im zitternden Widerschein des Lebens? Ich vergesse den 15. November nie.

In dieser Vision gerät also der Verstand Jean Pauls erstmals an die Klippe vor dem Abgrund des ewigen Meeres jener zweiten Welt. Stürzt der Verstand über diese Klippe jenen Abgrund hinab, so nennt man dies Wahnsinn. Die Novembervision ist also ebenfalls eine als mystische Augenblicks-Erleuchtung niederstürzende, unmittelbare Erfahrung. Sie bestätigt die durch die realen Todeserlebnisse Jean Pauls in seiner Einbildung gereiften Einblicke in die zweite Wirklichkeit und wiederholt – gesteigert und bedrohlicher – das frühe Kindheitserlebnis der Geburt seines Ich.

Seine langsame und beharrliche dichterische Entwicklung leugnend, stilisiert Jean Paul selbst diese Erfahrungen immer wieder zu den initialen Erlebnissen, aus denen seine dichterische Tätigkeit entspringt. Dabei benutzt er die Stichworte seiner Traumnachschriften jedoch nur als Ausgangspunkt für seine eigentlichen Traumdichtungen. Diese Traumdichtungen sind eigentlich literarische Rekonstruktionen seines Eindrucks des Visionären, den er im Medium der Dichtkunst und nach deren Gesetzen wiederherstellt. Dabei wird die gegenseitige Durchdringung der Sinnesindrücke von Jean Paul durchaus

und ebenso kalkuliert wie die raffinierte Aufhebung der Grenzen zwischen Bild und Bedeutung. Oder anders ausgedrückt: Jean Pauls dichterische Arbeit bei seinen literarischen Traumvisionen ist nichts anderes als die poetische Simulation der Traumarbeit des Träumenden.

Dennoch: sein Tagebucheintrag über die Novembervision umreißt bereits vier wesentliche Bestandteile seiner fiktionalen Romanwelt: erstens die Auflösung der Zeitkontinuität und die nachdrückliche Betonung von Ausnahmementen, da es ja „schlechterdings kein Unterschied ist, ob man morgen oder in dreißig Jahren stirbt“. Ganz im Gegensatz zu seinem realen Leben gestattet das poetische Leben Jean Pauls keine stumpfe Dauer der Gewohnheit. Dies ist auch der Grund für die Exaltationen der Pfingsttage und Johannismächte in Jean Pauls Romanen, für die Überdehnung des beseligenden wie schmerzenden Augenblicks bis an den Rand des Erträglichen. Die Auflösung der Zeitkontinuität begründet zweitens zugleich die Preisgabe jeder Relation zur meßbaren Zeiterstreckung, weshalb Jean Pauls Romane so schwer oder gar nicht in die herkömmlichen Kategorien des Epischen einzuordnen sind. Die Auflösung einer zeitlichen Kontinuität in seinen Romanen zieht drittens die Aufhebung der Kausalität nach sich, wodurch erzählerische Logik und Dramaturgie aufgehoben werden. Sie sind bei Jean Paul nurmehr irrelevante Kategorien des poetischen Schaffens. Und schließlich schildert Jean Paul viertens die menschliche Existenz als „erbleichende Bilder voll Erdenfarben im zitternden Widerschein des Lebens“. Hier zitiert Jean Paul bewußt oder unbewußt das berühmte Höhlengleichnis Platos. Das Leben erscheint ihm als trübe Spiegelung, die die eigentliche, die gesteigerte Existenz allenfalls ahnen läßt. Somit gewinnt Platos Ideenlehre durch die Novembervision einen entscheidenden Einfluß auf Jean Pauls Vorstellungswelt.⁴⁾

Jean Pauls poetisches Weltkonzept basiert also auf der Abwendung von der Alltäglichkeit in der herausgehobenen, zumeist mystisch erlebten Augenblickserfahrung, zugleich dem Rückzug in das eigene Ich und

dessen Konzentration auf seine Selbsttranszendierung, also seiner Grenzüberschreitung über seine körperlich-seelische Einheit hinaus. Die Realität, die wirkliche Welt wird so paradoxerweise und quasi ex negativo in der Weltvernichtung der poetischen, dichtenden Phantasie zurückgewonnen und vor der Preisgabe an den Wahnsinn gerettet.

Wie wunderbar, daß Jean Paul diese großartige Literatur schuf gerade vor dem Hintergrund der prosaischen Dürftigkeit seines äußeren Lebens und der kleinen Welt, in der er es zubachte: Wunsiedel, Joditz, Schwarzenbach, Hof, Bayreuth... Was schenkte ihm, dem Dichter, diese Außenwelt? – Nun: Landschaft ohne Frage, insbesondere Bayreuth und die Gegend um Bayreuth wird immer wieder zum wunderbar-träumerischen Hintergrund einiger der schönsten Roman-Szenen Jean Pauls, denken wir nur an den Siebenkäs und den erhabenen traurigen Abschied des Helden von seiner geliebten Natalie auf den Terrassen von Fantaisie. Was gab es noch? – Ja, verbunden mit dieser Landschaft die barocken Architektur- und Landschaftsdenkmäler aus der Markgrafenzeit, die wie ein vergessener Abglanz einer Erinnerung an märchenhafte Vergangenheit an eine romantische Zeit gemahnte. Und – nicht zuletzt – sollten wir auch nicht vergessen, daß es vielleicht eben gerade die Dürftigkeit seines äußeren Lebens war, die den schier unendlichen Reichtum von Jean Pauls inneren Visionen bedingte.

Walter Höllerer schrieb hierzu:

Jean Paul sah mit den Augen seines Luftschiffers Giannozzo Abgründe und Himmelsstriche dieser Welt, wie sie damals noch niemand gesehen hatte, und zu denen sich die Späteren langsam vortasteten. Er sah sie, indem er nicht nur seine Phantasie auf die Reise schickte, sondern jede ihm wahrnehmbare Einzelheit mit der Bewegung und der Vibration der sich drehenden Erde versah. Aus hellwachen Träumen, überwachen Erwartungen und traumsicheren Wahrnehmungen baute Jean Paul seine Welt zwischen den Polen des genau umzirkten Einzeldings, in einer Feldlerchen- und Grashalmperspektive,

*und des unermesslichen Flugs in die Licht- und Farbenfelder, in einer Zeitrechnung, in der sich in einen Augenblick eine unabsehbare Zeitspanne drängt. Wie kein anderer deutscher Schriftsteller hat Jean Paul seine eigene Epoche hinter sich gelassen, einem Kometen gleich, der stets neu gesichtet und neu entdeckt werden muß.*⁵⁾

Schon in der „Unsichtbaren Loge“, seinem bedeutenden und sehr zu unrecht von der Kritik vernachlässigten Frühwerk, hatte Jean Paul zur großen Romanform und zu seiner eigenen Handschrift gefunden. In diesem Werk erscheinen die Traditionen der aufklärerischen Satire, des empfindsamen Romans und der gespenstischen Schauerromantik jener Zeit in einem neuen eigenständigen Stil aufgehoben und umgewandelt. Im Anhang der „Unsichtbaren Loge“ befindet sich bekanntlich Jean Pauls berühmte Idylle „Das Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“, auf die das neunzehnte Jahrhundert seine Wertschätzung Jeans Pauls aufbaute. Sie ist bis heute als das Meisterwerk dieser dichterischen Gattung anzusprechen, wenn auch als ein besonderes und außenseiterisches; Jean Paul nennt sie, mit all seiner ästhetischen Vorsicht, „eine Art Idylle“.

Die „Feldlerchen- und Grashalmperspektive“, das sich „einbohren“ in die Ackerfurche, das Vollglück in der Beschränkung, die Deutung der Welt aus dem ganz Kleinen und von Unten, hat in der Literaturgeschichte wohl am nachhaltigsten bei Wilhelm Raabe fortgewirkt und bildet bei Jean Paul in gewisser Weise die gegenläufige Ergänzung einer Kosmogonie „von oben“, den Blick auf Welt und All, auf den Makrokosmos, aus der Perspektive des über sie fliegenden Träumers und Luftschiffers. Die Idylle, die Kosmogonie von unten und auch die Satire bildet also Jean Pauls Komplementärmodell zu seinen Visionssichtungen. Jean Pauls poetische Welterschöpfung, seine Idee eines universalen Ganzen, entsteht so aus dem scheinbar paradoxalen Zusammenhang von Idylle und Vision. Die Subjekte dieser Idyllenperspektive finden ihren Halt nur in der beschränkten, genau umgrenzten kleinen Welt; so verankert

sind sie glücklich und zufrieden, aus ihr hinausgeworfen jedoch sind sie verloren, und von dorthier betrachtet sind sie skurrile, außenseiterische, defizitäre und eigenbrötlerische Hagestolze und keineswegs fliegende Freigeister, die, wie Leibgeber oder Gianozzo, ihrerseits in der kleinen Welt der Idylle verloren sind. Der Begriff der Idylle sollte bei Jean Paul daher vorsichtshalber immer in Anführungszeichen gesetzt verstanden werden, denn Jean Pauls „Idyllen“ sind ja keineswegs kleinmeisterlich-sentimentale Verherrlichungen biedermeierlicher Spitzweghaftigkeit, als die sie oft mißverstanden wurden, sondern mindestens ebenso befremdliche und verunsichernde Wanderungen über innere Abgründe wie auch die Sturzflüge seiner Visionswelten. So realisiert Jean Paul gerade in der Kombination von Idylle, Satire, aufklärerischem Staats-, Bildungs- und Entwicklungsroman, visionärer Traumdichtung und romantisch-sehnsuchtsvoller, empfindsamer Gefühlspoesie und Landschaftsdichtung das umfassende Ganze, Universale und erfüllt damit eine poetologische Hauptforderung romantischer Ästhetik.

In der „Unsichtbaren Loge“ findet Jean Pauls Novemberversion dann auch bereits ihren unmittelbaren literarischen Niederschlag. Es ist Ottomars Brief über seinen Scheintod und lebendige Begrabung. Alle wesentlichen Momente seines visionären Erlebnisses überträgt Jean Paul hier in seinen Roman: das Nebensichtreten des Ich, das praktisch gleichzeitig und nahezu reflektionslos mit dem Bild des eigenen Todeskampfes verbunden wird und so die ekstatische Grenzerfahrung als Todeserfahrung vergegenständlicht, das Erschrecken an diesem so vorweggenommenen eigenen Tod und die Angst vor der reißenden Zeit, vor der Vernichtung der Zeit in der Ewigkeit und schließlich auch das charakteristische Stereotyp der aus der Erschütterung geronnenen Menschenliebe.

Der „Hesperus“, 1792 begonnen und 1795 erschienen, der zweite große Roman, mit dem Jean Paul der beliebteste deutsche Romancier seiner Epoche wurde, greift die Thematik der „Unsichtbaren Loge“ wieder auf.

Kurz zur Handlung des Hesperus:

Der Held in Jean Pauls „Hesperus“ ist Viktor, mit vollem Namen Viktor von Horion, der Pflegesohn eines englischen Lords. Wie schon die „Unsichtbare Loge“ nennt Jean Paul auch diesen Roman eine „Lebensbeschreibung“. Was Viktor im Verlauf des insgesamt vierbändigen Werkes an bunten und wirren Schicksalen erfährt, ist ebenfalls nicht viel mehr als eine Variation des Grundmusters der „Unsichtbaren Loge“, nur ist die Intrigue noch verwickelter und spitzfindiger. Niemand ist im Grunde der, der er zu sein scheint: A ist nicht der Sohn von B, sondern von C, und X nicht der von Y, sondern von Z; fünf verschollene, uneheliche Söhne eines Duodezfürsten müssen gesucht werden, und man findet sie auf die abstruseste Weise. Offensichtlich ist der „rote Faden“ der Handlung nicht Jean Pauls Hauptanliegen, er mokiert sich des öfteren selbst über seine Hintertreppengeschichten und ihre Schwächen. Und doch sind die Einschübe, Extrablätter, Exkurse und sonstigen Unterbrechungen der vermeintlichen Haupthandlung sowohl charakteristisch für die Romane Jean Pauls, als auch für die der Romantik ganz allgemein. Die Geschichte des „Hesperus“ ist Seelengeschichte: Seelen fliegen auf und stürzen ab; Träume, Landschaft und Musik sind ihre Lebensluft; andere Seelen verharren zuständlich, ihre Umwelt wird kleinmeisterlich-liebevoll verbildlicht und als Jean Paulsches Idyll geschildert; wieder andere, die fast Entseelten, die Unjungen und Kalten, sieht man wie tote Schmetterlinge aufgespießt von der scharfen Feder des Satirikers.

Im Wechselspiel einer äußeren Handlung, die verwickelt und verflochten ist, und einer inneren, die die seelische Bewegung der Helden in Liebe und Haß, Eifersucht und Freundschaft nachzeichnet, führt Jean Paul den Leser des Hesperus an Abgründe, an deren Rändern seine Gestalten zwischen Wachen und Traum, zwischen Leben und Tod dahintanzen. Die äußere Handlung spielt in dem von einem Fürsten regierten Zwergstaat Flachsenfingen – sie zeigt Elemente der vielen kleinen, geheimen Verschwörungen in jener Zeit der Großen Revolution –, gleich-

zeitig aber auch in rein idyllischer und in heroischer Umgebung: im Pfarrhause Eymanns in St. Lüne und in dem paradiesischen Ort Maienthal, dem Wohnsitz des indischen Erziehers Emanuel, einer der großen von Jean Paul erschaffenen Figuren, sowie auf der „Insel der Vereinigung“, dem Refugium des Lord Horion. In der inneren Handlung, für die dieses Spiel aus Staatsaktionen, Intrigen und Verwechslungen nur Vorwand und Anlaß ist, zeigt Jean Paul mit oft beklemmender Schärfe die verborgenen Regungen des Herzens und die findigste Rabulistik des Verstandes. Er findet im „Hesperus“, aufbauend auf den Erfahrungen der „Unsichtbaren Loge“, zu einer Ausdrucksfähigkeit, die mit ihren Bilderstürzen und mit ihren das Bewußtsein provozierenden musikalischen Flügen Vorbilder für surrealistische Dichtung schuf.

„Hesperus“ ist der lateinische Name für den Abendstern, der ja von jeher ein Symbol für Gefühl und Emotionalität gewesen ist. Zwar hat der Titel keinerlei Beziehung zur äußeren Romanhandlung, doch gibt er vielmehr einen Hinweis auf seine innere Tendenz. Denn nicht zuletzt der Höhenflug der Empfindungen machte den „Hesperus“ seinerzeit, vor allem bei den Leserinnen, zu dem, was man heute einen „Bestseller“ nennt.

Schon in der „Unsichtbaren Loge“ hatte Jean Paul sein stilisiertes Ich – ein episches Über-Ich sozusagen, das mit seinem Pseudonym verschmilzt – nicht nur als Erzähler, sondern als mithandelnde Romanfigur vorgestellt. Im „Hesperus“, bei dem er übrigens erstmals das Pseudonym Jean Paul verwendet, wendet er diesen Trick der Verdoppelung der eignen Person noch konsequenter an: Der Erzähler Jean Paul wohnt auf einer Insel, zu der eines Abends ein Hund geschwommen kommt, dem eine Kürbisflasche ans Halsband gebunden ist. In der Flasche befindet sich ein Manuskript, das den Anfang von Viktors Lebensbeschreibung enthält oder wenigstens die Unterlagen dazu; der Absender, ein gewisser Knef, ersucht den Autor, daraus ein Buch zu machen; der Hund werde nach und nach das Übrige liefern. So geschieht's, und so weiß man auch, was der kuriose Untertitel des Buches besagen will; das Ganze heißt

nämlich: „Hesperus oder 45 Hundsposttage“. „Hundsposttage“ und Romanverlauf, angeblich reale Niederschrift und rekonstruierte Erzählung, Vergangenheit der handelnden Figuren und imaginierte Gegenwart des Schreibenden werden immer enger aneinandergerückt, bis sie endlich zusammenfallen – das ironische Stilmittel der „doppelten Zeit“ findet hinfort noch mancherlei Verwendung, von E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr“ bis zu Thomas Manns „Doktor Faustus“. Der Name des Absenders „Knef“ entpuppt sich schließlich als Anagramm für „Fenk“, und Dr. Fenk war ja eine der Hauptfiguren der „Unsichtbaren Loge“ gewesen. Damit nicht genug schießt der Erzähler am Schluß einen ungeheuren Purzelbaum: Einer der gesuchten unehelichen Fürstensöhne ist er selber! Davon hatte er bis dato keine Ahnung... Was für ein zauberhafter Schnörkel: Johann Paul Friedrich Richter, der arme, verhungerte Lehrerssohn aus dem Fichtelgebirge, als Fürstenkind!

Auch im „Hesperus“ entfaltet Jean Paul seine Meisterschaft der phantastischen Traum-dichtung, den Todestraum des Emanuel nämlich, einer der großen Gestalten Jean Pauls. Das Vorbild für diese Figur war Karl Philipp Moritz, der Autor des epochalen Romans „Anton Reiser“, Karl Philipp Moritz, der von Jean Paul hochgeschätzt wurde, und der seinerseits als erster Jean Paul als einen Großen unter den Großen anerkannt hatte. Ist es nun Zufall oder magischer Zusammenhang, daß Jean Paul den Tod Emanuels genau an Moritz' Todestag am 26. Juni 1793 schreibt und ihn auch noch zur selben Zeit, nämlich am „längsten Tag“, also zur Zeit der Sommersonnenwende am Johannistag (24. Juni) spielen läßt?

Auch hier haben wir – wie schon in Ottomars Begräbnisraum in der „Unsichtbaren Loge“ – wieder den merkwürdigen Zusammenhang zwischen eigenem Erleben Jean Pauls und der dichterischen Transformation dieses Erlebens. Doch unterscheidet sich die Traumvision Emanuels fundamental vom Begräbnisraum Ottomars. In Ottomars Begräbnisraum geht es um den *Moment* des mystischen Erkennens, der durch den her-

ausgehobenen *Erlebnisaugenblick* exzeptioneller Wahrnehmung entsteht. Dieser wird seinerseits durch die sehr lebhaft und beängstigende *Vorstellung* von Tod und Sterben erzeugt. Der eigentliche visionäre *Zustand* wird hier jedoch mittelbar und gleichsam in einer doppelten Optik zweifacher Literarisierung *dargestellt*, da Jean Paul seine Figur Ottomar das Szenarium des Scheintodes und Begräbnisses in seinem Brief nachträglich berichten und auf diese Weise darstellen, deuten und objektivieren läßt. So wird hier die reale Erfahrungswirklichkeit der Figur Ottomar jeweils nur punktuell zum visionären Zustand transzendiert. Der Fiebertraum des sterbenden Emanuel ist dagegen ein in sich geschlossener Wachtraum, der die Vision ohne weitere Vermittlung unmittelbar poetisiert. Anders auch als bei der Verwendung der Novembervision von Schwarzenbach im Begräbnisraum Ottomars liegen der Traumvision Emanuels keine konkreten eigene Erlebnisse Jean Pauls zugrunde, sondern vielmehr die Reflexe der traumatischen Todeserlebnisse seiner Jugend, die samt und sonders alle *vor* der Novembervision liegen und in dieser – wie schon gesagt – sich bloß verdichten und kulminieren.

Interessanterweise stammen auch die beiden ersten Entwürfe zu der apokalyptischen Vision einer Klage Shakespeares um das entgottete All, der späteren „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ bereits aus dem Herbst 1789 und entstanden somit schon ein ganzes Jahr *vor* der Novembervision. Der im Gegensatz zu den Ängsten von Sterben, Scheintod und lebendiger Begrabung eigentlich erschreckende Gedanke des Todes an sich, die im Angesicht seiner zerstörenden Allmacht völlige Nichtigkeit des Lebens und seiner Dauer nämlich, lebte bereits, wenn auch noch ohne konkrete Gestalt als Gefühl in Jean Pauls innerem Bewußtsein, *entsteht* also mithin nicht erst durch seine Novembervision, sondern wird ihm in dieser vielmehr deutlich, gegenständlich und damit zur *Visionsdichtung* als Bewältigung dieser existentiellen inneren Krisenerfahrung.

Gerade an den entstehungsgeschichtlich und philologisch am besten nachprüfbarsten Beispielen, an der „Rede des toten Christus“ und an Emanuels Traum nämlich, kann man im Detail nachweisen, daß es sich hier nicht etwa um genialisch und gleichsam in einem Zustand der Entrückung empfangene und lediglich niedergeschriebene apodiktische Texte handelt, sondern vielmehr tatsächlich um das Ergebnis handfester literarischer Arbeit⁶⁾: die flüchtigen Skizzen Jean Pauls sind in ihren Bildsequenzen und Sprachelementen geradezu chaotisch und klischeehaft, selbst wenn man eine über das konkrete Zufallsnotat hinausgehende Vorstellungskontinuität Jean Pauls zugrunde legt. Den Charakter einer Vision als beeindruckendes und mitreißendes Gesamtbild gewinnen sie erst durch die Erweiterung des Aktionsraums und die gekonnte und sehr bewußte, vielschichtige Organisation der Vorgänge, Bilder, Klänge und Wortfarben. Gerade aber durch ihre hochartifizielle Konstruktion sind diese Traumdichtungen exzeptionelle Beispiele für das grandiose dichterische Vermögen Jean Pauls, als die sie kaum gelten dürften, wären sie – wenn auch schwer vorstellbar – bloß willkürliche Zufallsprodukte. Freilich trachtet der Dichter Jean Paul sehr danach, die Spuren dieser Konstruktion, das Gerüst der poetischen Architektur sozusagen, so gut wie möglich zu verwischen und unkenntlich zu machen, denn er weiß sehr wohl, daß der beabsichtigte Wirkungseindruck sich nur durch den der Unmittelbarkeit herstellt, die aber tatsächlich immer nur als zweite Unmittelbarkeit erreichbar ist.

Das sinnesträchtig Phantastische, das sich im Traum freilich als chaotisches, zufälliges Kaleidoskop der aus dem Unterbewußten hervorgespiegelten Bewußtseins-Fragmente manifestiert, wird erst in der literarischen Konstruktion als Re-Konstruktion einer punktuellen Jenseits-Erfahrung des Ich nachvollziehbar und mitteilbar. Nur so gelingt es, auch die assoziativen, zerstreuten und alludierten Bilder und Motive sinnhaft in den literarischen Text einzubinden, etwa in Emanuels Traum, wo das Wiedererkennen der nachzitternden Bilder erst durch den Kontext ermöglicht wird. Ich zitiere Norbert Miller:

Man wird Jean Pauls Traumgebilde (ähnlich wie seine Landschaftsbeschreibungen) als Augenblicksverdichtungen auffassen dürfen, in deren übersteigter Bildsprache sich die Alltagserlebnisse aufheben und deren Fernwirkungen zugleich weite Strecken der Alltäglichkeit überschatten. Noch einen Schritt weiter: Jean Pauls Intention, die eigene visionäre Erfahrung, an deren Verbindlichkeit er bis in seine spätesten Jahre keinen Zweifel gelassen hat, in der wachen Trunkenheit seiner Bild- und Wortkaskaden über sich hinaus zu transzendieren, kann da nicht enden, sondern zielt letztlich notwendig auf eine Errichtung und Begründung der Realität aus der Gewißheit der Blicke in die Traumwelt. Von den Ängsten und Hoffnungen seiner zwischen Innensicht und Außensicht schwebenden Ausnahmezustände her wird, wie die Bauform und Erzählweise seiner Zeit- und Universalromane, auch die in ihnen beschworene und abgebildete Wirklichkeit, das Verhältnis von Alltäglichkeit und Unendlichkeit, von Perspektive auf die Schichten und Stände der Gesellschaft und auf die Eigenart der Charaktere, sein soziales und politisches Engagement entscheidend geprägt.⁷⁾

Bei Jean Pauls Gestaltung eines visionären Zustandes zum literarischen Kunstgebilde einer Visionsdichtung ist zweierlei kennzeichnend: Zum einen die Tendenz zur Dramatisierung der visionären Situation. Wir wissen, vielleicht mancher von Ihnen, meine Damen und Herren, sogar aus eigener Erfahrung, daß visionäre Zustände wie Entrückungen, Erleuchtungen, Tagträume, déjà vu und dergleichen in der realen Erfahrungswelt meist spontan, ohne erkennbaren äußeren Anlaß, ja oft sogar in einem besonders putzigen situativen Kontext entstehen. In der poetischen Form der Vision als Dichtung im fiktionalen Gesamtzusammenhang des Romans bedarf es jedoch der auch äußerlich außerordentlichen, existentiellen Situation als Grundlage und Triebfeder der Vision. Solche herausgehobenen, mystische Situationen sind neben der Liebesekstase (deren Poetisierung Jean Paul bemerkenswerterweise viel weniger lag) vor allem durch die Todesfurcht und mehr noch die Todeserfahrung wohl am schärfsten gekennzeichnet. Jean Paul ver-

wendet diese daher gleichsam als dramatisches Gerüst und Movens, um die literarisierte poetische Phantasie über die Real-Erfahrung hinaus zu plausibilisieren und zu steigern. Zum anderen konstruiert Jean Paul den mystischen Erkenntnisaugenblick, der sich ja an sich nicht ausdrücken und beschreiben läßt, in einem in sich geschlossenen, zugleich aber unendlichen System der metaphorischen Verweisungen und macht ihn so dingfest. Man kann sich das wie einen Raum mit Wänden aus einander gegenübergestellten Spiegeln vorstellen: objektiv geschlossen, in seiner Wahrnehmung und Wirkung jedoch unendlich.

Wenden wir uns nun also dem „Siebenkäs“ zu. Unmittelbar nach den für Jean Pauls Verhältnisse kürzeren „Biographischen Belustigung“ und dem „Quintus Fixlein“ und dem Erscheinen des „Hesperus“, der seinen Ruhm begründete, beginnt Jean Paul 1795 seinen dritten großen Roman, der 1796 und 1797 zunächst in drei, nach einer Erweiterung und Überarbeitung 1818 in vier Bänden erschien. Jean Paul, der eine Vorliebe für absonderliche Titel und Namen hatte, findet für diesen Roman den vielleicht eigenartigsten. Der volle Titel des „Siebenkäs“ lautet nämlich „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Firmian Stanislaus Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel.“

Blumen-, Frucht- und Dornenstücke? Die Hochzeit als letztes, nach dem Ehestand und gar nach dem Tode? Es gilt also zunächst, diesem Titel auf den Grund zu gehen. Wenn ein Maler einen Blumenstrauß, ein liebevoll arrangiertes Blüten-Stilleben malt, so nennt man das ein „Blumenstück“; stellt das Stilleben hingegen gefällig placiertes Tafelobst dar, so ist das ein „Fruchstück“; ob je ein „Dornenstück“ gemalt worden ist, möchte ich dagegen dahingestellt sein lassen. Es gibt in diesem Roman zwei „Blumenstücke“. Sie sind am Ende des zweiten Bändchens in die Handlung eingeschoben: an zweiter Stelle die lyrische Traumdichtung „Der Traum im Traum“, in welcher die Blütenstimme von Christus und Maria und dem Wiederfinden Liebender und Geliebter im Jenseits spricht

{Werke Bd. 2, S. 276ff.} und zuvor die berühmte „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“, die vor allem bei einigen französischen Dichtern – Gérard de Nerval, Victor Hugo – so mächtig nachwirken sollte.

Bei dem „Fruchtstück“ – denn es gibt nur eines, obwohl dessen Bezeichnung „Erstes Fruchtstück“ vermuten läßt, daß mindestens noch ein zweites, wenn nicht mehrere geplant waren – bei dem „Fruchtstück“ also handelt es sich um ein Lehrgespräch über die allgemeine Menschenliebe; das „Dornenstück“ jedoch, das schon eher einer wuchernden Dornenhecke gleicht, sind die 25 Kapitel der eigentlichen Erzählung.

Zum Inhalt: Außer seiner hübschen jungen, aber etwas beschränkten Frau Lenette Wendeline hat Firmian Stanislaus Siebenkäs auch noch einen Freund, einen Intimus und Herzbruder mit dem sprechenden Namen Hoseas Heinrich Leibgeber, der ihm nicht nur seelen- und geistesverwandt ist, sondern auch äußerlich so ähnlich sieht wie ein Zwillingbruder dem anderen. Ich-Spaltung ist ja eines der Grundthemen im Werk Jean Pauls, wir kennen es bereits aus dem „Hesperus“, und früh schon hat Jean Paul sein körperliches und sein schreibendes Ich gegeneinander ausgespielt.

In dem biederem, spießbürgerlich-engherzigen Kuhschnappel verkommt Firmian fast völlig. Lenette, die kinderlos geblieben ist, hat ihr Herz von ihm abgewandt und eine heftige Schwäche für den ihr viel artverwandteren Schulrat Stiefel in sich entdeckt. Wie gern würde Siebenkäs ihr zu ihrem wahren Glück verhelfen! Aber sie will sich ja um alles in der Welt nicht scheiden lassen. Was würden denn die Leute sagen? Der Advokat sieht nur einen Ausweg: sein baldiges Sterben. Leibgeber jedoch meint es anders: Firmian soll sterben, aber nur zum Schein! Dann ist Lenette frei und kann wieder heiraten; ihm aber, Leibgeber, soll Firmian so noch zu einem besonderen Gefallen verhelfen: In Vaduz, wohin er auf seinen Fahrten, Gott weiß wie, geriet, hat ihm ein Graf die sehr einträgliche Stelle eines Inspektors angeboten, die er törchterweise angenommen hat, um den sympathischen Herrn nicht zu enttäuschen. Ein solches

Beamten-Dasein aber, wäre es noch so wohl dotiert, ist Leibgeber entsetzlich zuwider; dennoch möchte er sein Wort nicht brechen. Wie nun dieser Zwickmühle entkommen? Na, ganz einfach: Siebenkäs stirbt zum Schein und steht als Leibgeber, dem er ja zum Verwechseln ähnlich sieht, wieder auf! Wohin aber mit dem eigentlichen Leibgeber? Fort mit ihm ins Weite, unter einem unbekannten Namen in unbekannte Fernen... Und diese ungeheuerliche Hochstapelei mit dem Tode, dieser Betrug mit Doppel-Ehe und Doppel-Existenz wird tatsächlich ausgeführt! Das Komplott wird nirgends anders als in Bayreuth geschmiedet, wo Siebenkäs seinen Freund Leibgeber besucht. Die Frühlingstage in der markgräflichen Residenzstadt mit ihren Lustschlössern Fantaisie und Eremitage, deren Namen ja schon wie romantische Symbole erscheinen, diese Tage also versetzen Siebenkäs geradezu in einen Rausch. Die Begegnung mit einem schönen, stolzen Mädchen namens Natalie tut das ihre dazu, wobei dieses idealische Wesen verglichen mit der prallen Vitalität Lenettes recht blaß bleibt. Vor allem aber wird er durch Leibgebers dämonische Persönlichkeit völlig in Bann gezogen.

Und so gelingt der so possenhaft in Szene gesetzte Betrug: der scheintote Siebenkäs entweicht bei Nacht aus dem verhaßten Kuhschnappel, anderntags wird ein Sarg voller Wackersteine beigesetzt. Das Motiv des Scheintods, das in der Vision Ottomars in der Unsichtbaren Loge noch voller Ernst die Poetisierung der Vernichtungsvision Jean Pauls gewesen ist, erscheint hier satirisch verkehrt. Das verursacht Unbehagen, läßt es doch mit Recht vermuten, daß hierdurch die fällige mystische Poetisierung noch auf einer höheren Stufe erfolgen soll.

Einstweilen heiratet Lenette jedoch endlich ihren Schulrat Stiefel, und Siebenkäs wird unter dem Namen Leibgeber Inspektor in Vaduz. Ist aber Lenette nun nicht eine unfreiwillige Bigamistin? Und wo bleibt, nach Ehestand und Tod, die angekündigte Hochzeit des Armenadvokaten? Nichts kann simpler sein: Lenette stirbt kurze Zeit später am Kindbettfieber; und folgt auch Firmians Hochzeit mit

der hochsinnigen Natalie nicht unmittelbar darauf, so sinkt das Paar sich doch am Schlusse des Buches beseligt in die Arme.

Daß aber Leibgeber von seinem Firmian nach dessen Scheinsterben für unabsehbare Zeit Abschied nimmt, um unter tausend neuen Namen unauffindbar in die weite Welt sich zu verlieren, das ist ein blutiges Dornenstück, herzerreißender und tödlicher als alles Totspielen. Zumal die Trennung ganz überflüssig scheint und als Vorsichtsmaßnahme sehr schnell gegenstandslos wird. Aber Leibgeber hat mit furchtbarer Konsequenz auf dieser Loslösung von seinem zweiten Ich bestanden – als sei selbst diese Bindung ihm zu eng, zu überwältigend gefühlsbetont geworden. Noch eine letzte Nachtwanderung machen sie zusammen, von Bayreuth nach Hof. Schrecklich ist ihre letzte Umarmung, als ob man einen Menschen entzweischneide. – Und hier sind wir an der Stelle wo diesmal die biographische Erfahrung Jean Paul zur Dichtung kristallisiert, ein Prozeß, durch den Jean Paul das Trauma realen Erlebens zu bewältigen sucht.

Die Spaltung des Abschied geht nämlich in der „blinkenden Kirche“ von Töpen vor sich; eben dort befinden sich die Gräber der beiden jungverstorbenen Freunde des Dichters Lorenz Adam von Oerthel und Johann Bernhard Herrmann. Jean Paul weist sogar ausdrücklich darauf hin. Hier nähern wir uns der innersten Zelle seiner Lebens- und Weltempfindung, die der Todes-Erfahrung seiner „Vernichtungsminute“ in der November-Vision entsprang und die mit der Ich-Erfahrung in einem unaufhörlichen Streite liegt: das Ich, das sich selbst sieht, wird allein in seiner existentiellen Krise und Infragestellung erfahrbare. Extreme Alpträume, Todesvisionen und -erlebnisse, Eindrücke und Erfahrungen also, die eine solche Verstörung verursachen sind es, die das Ich sich in sich selbst erkennen lassen. Das Ich des Träumers und Visionärs Jean Paul wird für ihn allein in jenem mystischen Bewußtseinszustand wahrnehmbar, in welchem es aus sich selbst gerissen und, auf jene Klippe des Bewußtseins vor dem Abgrund zum Wahnsinn gestellt, zugleich existentiell gefährdet wird.

Dieses in dem visionären Erlebnis immer auch kurz vor seiner Selbstvernichtung stehende und erst so wahrnehmbar gewordene Ich, kehrt als Ich des Dichters Jean Paul wieder in die Wirklichkeit zurück.

War Ottomars Brief noch die literarisch-poetische Transformation erlebter Todeserfahrung Jean Pauls, so sind die nachfolgenden Traumdichtungen eher Produkte der Novembervision: der Fiebertraum Emanuels als sehnsuchtsvoll traurig-schöne Variante des Motivs vom verlorenen und wiedergefundenen Paradies im Zugleich von Einst und Demeinst eines endzeitlichen Arkadien, die Ich-Spaltung im Abschied Leibgebers von Siebenkäs als tragische Variante des subjektiven Ich-Verlustes und vor allem die Rede des toten Christus als die unerbittliche Variante einer atheistischen Apokalypse. Der kosmische Bilderflug durch ein sinnentleertes All entgrenzt hier den visionären Blick von der Todeshalluzination als existentielle Verstörung des Ich zur Gesamtwahrnehmung eines unendlichen Chaos. Diese vielleicht großartigste Visionsdichtung Jean Pauls verbindet die subjektiven Todeseindrücke mit Flug-Metaphern. Die Metapher des Fluges ist schon seit Giordano Bruno Symbol für das Ich, das als Gattungswesen wie als Individuum aus seiner geozentrischen Heilsgewißheit und Verankerung in existentielle Verunsicherung gestürzt war und so der erneuerten Selbstvergewisserung seiner Ausnahmestellung in der Schöpfung bedurfte. Das Motiv des Fluges ist darüber hinaus dem des Traumes eng verwandt. Beide sind kursorische Wahrnehmungsformen, in denen das Raum-Zeit-Kontinuum ebenso aufgehoben scheint wie die Gesetze der Kausalität und der Physik. Nicht umsonst ist die Figur Jean Pauls, mit der er vielleicht seinen größten Visionär als literarische Gestalt erfunden hat, der *Luftschiffer* Gianozzo.

Hatte sich die als „Klassik“ bezeichnete Literatur vor allem an den Grundsätzen von Form, Maß, Harmonie und Objektivität verpflichtet gefühlt, so fordert die romantische Ästhetik die Entgrenzung des Ich in den Kategorien von Gefühl, Sehnsucht, Unendlichkeit und Subjektivität. Das in die Unendlichkeit

entgrenzte Ich gewinnt in seinem ekstatischen Himmelsflug die maßlose metaphysische Freiheit des mit dem Universum verbundenen und eins werdenden Subjekts, begibt sich aber auch in die Gefahr, daß in Orientierungs- und haltlos angstvoll gewordenem Taumeln durch die ungemessenen Räume eines chaotischen Kosmos seine Apotheose in einer Apokalypse abstürzt. Die vorgebliche Ordnung der Welt in ihren räumlichen Grenzen gerät ins Wanken, Abgeschlossenheit ist nicht mehr denkbar, die Kontinuität von Raum und Zeit erscheint den Romantikern aufgehoben in einer vollständigen ästhetischen Gegenwart und findet seinen poetologischen Niederschlag in der Hypostasierung des Fragments, der Improvisation, des Paradoxen, der Metapher und des Symbols oder der Vorstellung eines unendlichen Werdens des nie oder nur als Utopie vollendbaren universalen Kunstwerks. Der Zusammenhang zwischen der Entgrenzung des Kosmos und der Ausbildung einer auf sich selbst verwiesenen – der Wissenschaftler sagt: selbstreferentiellen – Ich-Vorstellung und ihrer Ausprägung in der europäischen Literatur ist von Karl Pestalozzi sehr einleuchtend nachgewiesen worden.⁸⁾

Die Romantik, der zumindest historisch auch Jean Pauls „Rede des toten Christus“ entstammt, rezipierte darüber hinaus in sehr ausgeprägter und bis dahin nicht dagewesener Weise die barocken Mystiker und Philosophen wie Spinoza, Eckhart, Johannes Tauler oder Heinrich Seuse. Bereits in den Gedichten des barocken Mystikers Johann Scheffler, besser bekannt als Angelus Silesius (1624–1677), wird das Bild der Zeitwüste und der räumlichen Unendlichkeit verwendet, um die Gefahr eines sinnlosen Nichts zum Ausdruck zu bringen. Erst die Konfrontation mit dieser existentiellen Angst und die Auseinandersetzung mit ihr wird gleichsam negative Vorbedingung einer neu begriffenen Transzendenz. Die Angst vor dem Abgrund, den man plötzlich wahrnimmt, erweckt oder intensiviert den Gedanken der Unsterblichkeit als eine Art hypothetischen Rettungsanker. In diesem Gedanken aber ist zugleich die Existenz des Göttlichen noch gewährleistet

und in der mystischen „beseligenden Schau“ wahrnehmbar.

Die über die barocke Mystik vermittelte, gleichsam positive Unendlichkeitsvorstellung der Romantik als Sehnsuchts- oder Paradiesestopos, als Bild von Elysium und Arkadien, worin das menschliche Leiden und Zweifeln an der Welt in einem ebenso ur- wie endzeitlichen Glückszustand ewiger Harmonie aufgehoben wird, wendet Jean Paul mit seiner „Rede des toten Christus“ gleichsam in ihr gegenteiliges Extrem: es ist die Schilderung einer negativen Unendlichkeit, die allein im Unsterblichkeitsgedanken zum Auslöser und Beweis einer positiven Transzendenz werden kann.

Das endgültig entgottete All, in dem selbst der metaphysische Bezugspunkt verloren gegangen ist, ist die vielleicht extremste Form der Ich-Entgrenzung, in der das Individuum als Träger dieses subjektiven Ich zur Bedeutungslosigkeit schrumpft. Die Sprengung der geistigen und räumlichen Grenzen und Begrenzungen wird zum einen jubelnd und begeistert begrüßt, zum anderen aber bedeutet sie auch eine existentielle Krise des Begriffes vom „Individuum“ als – so seine Wortbedeutung – Unteilbares. Verbunden damit gerät aber auch die Vorstellung einer objektiven Ich-Identität des Subjekts in Zweifel, wie sie noch von Descartes mit „Cogito ergo sum“ („Ich denke, also bin ich“) als unumstößliche Wahrheit axiomatisch formuliert werden konnte. Diese Tendenz erweist sich – verstärkt durch die Verstörungserfahrung der Französischen Revolution und ihrer Folgen – als die dauerhaft nachhaltigste und dominierende. Diese Krise der menschlichen Vernunft zieht schließlich einen grundsätzlichen Zweifel an der Realität der Welt und ihrer Wahrnehmung nach sich und findet seinen vielleicht gewaltigsten und nachhaltigsten philosophischen Widerhall in dem resignativen Skeptizismus des 1819 erstmals veröffentlichten Werkes „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von Arthur Schopenhauer, dessen Nachwirkungen bis zu Kierkegaard und Nietzsche reichen.

Der Neuplatonismus hatte noch einen geradezu selbstverständlichen Zusammenhang

zwischen anima mundana und anima humana, also zwischen Kosmos und Ich, ebenso angenommen wie zwischen anima prima und anima secunda, also zwischen der an die Materie gebundenen und der die Göttlichkeit fassenden Seele. Diese Analogieannahme beruhte auf der Grundvoraussetzung des geordneten Nexus eines erdbezogenen, geozentrischen Weltbildes. Nicht zuletzt durch die Erkenntnisse von Naturwissenschaften und Astronomie gerät dieses Weltbild aus den Fugen und radikalisiert sich angesichts des nunmehr mit Schrecken wahrnehmbar gewordenen Chaos. Die meisterhafte und poetisch hochkomplexe Darstellung eines konsequenten Gegenentwurfs zu jener wohlgeordneten Welt mit der grundsätzlichen Isolation von Individuum und Göttlichkeit, der Herrschaft des Chaos und der atheistischen Grundaussage, die quasi ex negativo die Frage der Teleologie beantwortet und die Existenz Gottes überhaupt leugnet, ist das großartige und Erschütternde der Vision Jean Pauls in der „Rede des toten Christus“.

Hatte der Tod Oerthels 1786 noch deutlich in der Amandus-Episode der „Unsichtbaren Loge“ nachgewirkt, so kristallisiert hier die Vernichtungsminute der Novembervision, die Jean Pauls Todeserfahrung auf sich selbst projiziert und so erstmals die fundamentale Frage nach dem Ich, seinem Leben und dessen Sinn gestellt hatte. Der Umstand, daß Jean Paul in der endgültigen Fassung nicht mehr Shakespeare, sondern Christus selbst – den *toten* Christus – die erbarmungslose Botschaft des Atheismus verkünden läßt, macht ihn vom Sohn Gottes, der ja nicht existiert, zum dämonischen Götzen der Selbsttäuschung, zur Verkörperung des mit sich selbst unlösbar in Konflikt, des an sich selbst in fundamentalen Zweifel geratenen und an sich selbst irre gewordenen Ich, wie es Jean Paul eben in seiner Novembervision offenbar wurde.

Bemerkenswert ist dabei, daß Jean Paul den radikalen Atheismus der Christus-Rede dadurch erleichternd abfängt, daß er sie als Alptraum vermittelt, wodurch das Ich des Träumers nach dem Hochschrecken aus der grauenhaften Vision in der wiedergefundenen

Realität mit dem ganzen romantischen Gefühlsinventar von Sonnenuntergang und Abendglocken den guten alten lieben Gott im Glauben wiedergewinnt. Aber: die Intensität der Traumvision war doch so stark und nachhaltig, daß trotz allem ein gewisses Unbehagen, eine verängstigte Verstörung bleibt, ja es ist, als wäre der Dichter Jean Paul selbst erschreckt über die erbarmungslose Konsequenz seiner eigenen poetischen Vision: was wäre – und das erscheint nicht unmöglich – wenn die Wirklichkeit Traum und der Traum dagegen Wahrheit wäre? Die Antwort auf die bange Frage „Christus! Ist kein Gott?“ wäre dann nicht nur in der poetischen Traumvision, sondern in erbarmungsloser Wahrheit: „Es ist keiner!“ Und so bleibt es – trotz Abendglocken – möglich, daß dieser Traum uns eine schreckliche Wahrheit offenbart: Gott ist tatsächlich tot!

Anmerkungen:

- ¹⁾ SWII, 4, 96.
- ²⁾ Werke Bd. VI, S. 1061.
- ³⁾ Norbert Miller: Ottomars Vernichtvision. Bemerkungen zum Verhältnis von Traumwelt und Wirklichkeit bei Jean Paul, in: Jahrbuch der JPG 1975, S. 29.
- ⁴⁾ Das ist seit der Dissertation von Max Kommerell häufig dargestellt worden.
- ⁵⁾ Nachwort zu Band I der Werkausgabe von Hanser.
- ⁶⁾ vgl. Ursula Gauhe: Jean Pauls Traumdichtungen, Diss. München, Bonn 1936; J.W. Smeed: Jean Paul's Dreams, London 1966.
- ⁷⁾ Miller, S. 33.
- ⁸⁾ Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.