

Julia Clout
Geheime Texte

Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von

Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

17 (251)



Walter de Gruyter · Berlin · New York

2001

Geheime Texte

Jean Paul und die Musik

von

Julia Cloot



Walter de Gruyter · Berlin · New York

2001

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

D 188

☉ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Cloot, Julia:
Geheime Texte: Jean Paul und die Musik / von Julia Cloot. – Berlin ;
New York : de Gruyter, 2001
(Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte ;
17 = (251))
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1999
ISBN 3-11-016895-2

ISSN 0946-9419

© Copyright 2001 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Sigurd Wendland, Berlin

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Buchbinderische Verarbeitung: Lüderitz & Bauer-GmbH, Berlin

Vorwort

Das Thema meiner Arbeit geht zurück auf ein Oberseminar meines akademischen Lehrers, Professor Peter Sprengel, in dem ich im Wintersemester 1993/94, noch vor meinem musikwissenschaftlichen Magisterexamen, erste Bekanntschaft mit Jean Paul schloß. Professor Sprengel danke ich für seine kontinuierliche und umsichtige Betreuung, Professor Norbert Miller für die freundliche Aufnahme in sein Kolloquium und zahlreiche Anregungen. Bei meinem musikwissenschaftlichen Lehrer, Professor Albrecht Riethmüller, bedanke ich mich ebenfalls für die Aufnahme in sein Kolloquium, in dem ich mehrfach aus meiner germanistischen Forschung referieren durfte. Für mannigfachen Rat und fruchtbaren Austausch danke ich Dr. Thomas Betzwieser, Susanne Brauer, Oliver Busch, Dr. Susanne Fontaine, Verena Großkreutz, Annikki Scheu, Dr. Roland Schmenner, Bernhard Tempel und Thorsten Windt. Bei Dr. Christian Kipper bedanke ich mich für seine unermüdliche Unterstützung während der Promotionszeit und Hilfe bei den Korrekturen. Für die professionelle Gestaltung des Manuskripts danke ich Oliver Busch, der sich auch inhaltlichen Korrekturen in allerletzter Minute nicht abgeneigt zeigte. Danken möchte ich auch der Studienstiftung des deutschen Volkes für ein Doktorandenstipendium, das mir drei Jahre weitgehend ungestörter Forschungsarbeit ermöglichte, und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Gewährung einer Druckkostenbeihilfe.

Berlin, im Herbst 2000

Julia Clout

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Erstes Vor-Kapitel	
»Er ist der musikalische Dichter dieses Zeitalters«	
Ein Rezeptionstopos und seine Folgen	13
Zweites Vor-Kapitel	
Jean Paul und die Musiktheorie seiner Zeit	27
1. Quellen	27
2. Das merkwürdige musikalische Leben des jungen Richter: Musikalische Ausbildung	36
3. Musiktheoretische Notizen: Die <i>Musik-Regeln</i> und das Aufsatz-Fragment <i>Über Musik</i>	40
4. Jean Paul und die Beethoven-Rezeption	44
5. Empfinden und Erfinden: Fantasieren am Klavier als Weg zur Dichtung	47
6. Musikleben: »Oper das grösste«	55
ERSTER TEIL	
Kapitel I	
Jean Paul und die Musikszene im empfindsamen Roman	63
1. Der Ausdrucksbegriff	65
2. »Die Liebe hat ihre eigne Sprache«: Musik als »Losung« in Goethes <i>Werther</i> und Millers <i>Siegwart</i>	68
3. <i>Air à trois notes</i> : Das Ideal des Natürlichen	75
4. »Wir suchten uns rührender zu machen«: Dokumente bewußter Wirkungssteigerung	79
5. Das Klavier als Seelenpartner, der Mensch als Resonanzboden	81
Kapitel II	
»Alphabet der Empfindungen« oder »geheime Texte«?	
Musik als Sprache	85
1. Hartknopfs »Alphabet der Empfindungen«: Jean Paul und Karl Philipp Moritz	86

2. »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«	94
3. Die reine Instrumentalmusik	99
4. »Geheime Texte«: Das wahre musikalische Hören?	101
 Kapitel III	
Ut musica poesis: Die Stellung der Künste	105
1. Simultane und sukzessive Zeichen	106
2. Die innere und die tönende Sukzession bei Daniel Webb, Herder und A.W. Schlegel	112
3. Kants Kritik am transitorischen Charakter der Musik und Herders Aufsatz <i>Von Musik</i>	115
4. Die Zeitlichkeit der Musik im Erzähltext: Vergangenheit und Zukunft	117
 Kapitel IV	
Die Evokationsfähigkeit der Musik:	
Musik als Medium der Selbstbegegnung	125
1. Erkennen und Empfinden: Auge und Ohr	125
2. Jean Pauls »Empfindbilder«	132
3. Das Innere hören: Musik als Medium der Selbstbegegnung bei Jean Paul, Hegel und Bloch	136
4. Metaphorik der Verflüchtigung: Töne in den Traumdichtungen	141
 Kapitel V	
Das »Musikalische« in der Landschaftsmalerei	151
1. Theorie der Landschaft	152
2. Das einheitstiftende Moment des »Tons«	157
3. Der Stimmungsbegriff	159
4. Die Kategorie des »Musikalischen« in der Malerei	161
 Kapitel VI	
Musik als Medium der Weltbegegnung:	
Die »musikalische Landschaft« der Dichter	165
1. Innen und Außen: Dichterische Landschaft	166
2. Die Definitionen Schillers und August Wilhelm Schlegels	168
3. Die Definition der <i>Vorschule</i>	171
4. Das Element der Bewegung in Jean Pauls Landschaften	177
5. Die Evokation des Raumes	187
 Zusammenfassung	 191

ZWEITER TEIL

Kapitel VII

Unsichtbare Loge und Hesperus oder 45 Hundposttage

Vorschein der anderen Welt	197
1. Gustavs »Auferstehung«: Vergehen an den Tönen	200
2. Abendröte: Ein Zeichen des Übertritts	207
3. Das Motiv der Blindheit	210
4. Harmonie der Welt und Echo des menschlichen Herzens: Jean Paul und die Sphärenharmonie	212
5. Das Konzert	218
6. Rührung oder Transzendenz?	223

Exkurs

Musica humana: Jean Pauls musikalische Metaphorologie	227
---	-----

Kapitel VIII

Titan

Töne als Zeichen	237
1. »Aus der Seele muß man spielen«: Albanos Fantasieren	237
2. Inszenierte Natur: Im Flötental	248
3. Geisterinseln: Töne als Zeichen	255
4. Der Trauerspieler	260
5. Die Kunst der Verführung? Jean Paul und Mozart	267

Kapitel IX

Flegeljahre

Musik als dichterische Vision	273
1. Der deutsche Roman und die Rolle der Musik	275
2. Ein Paar »Herzohren« und ein Virtuose	277
3. Die Flöte als arkadisches Instrument	283
4. Die Stellung des Musikers	285
5. Die Macht der Musik	287
6. Die Melodram-These	294
7. Das Konzert	296
8. Musik der Musik	303

Schluß	311
--------------	-----

Literaturverzeichnis	317
----------------------------	-----

Personenregister	341
------------------------	-----

MEINEN ELTERN

Einleitung

»Müssen wir denn nicht immer den Tönen geheime Texte, ja sogar Landschaften unterlegen, damit ihr Nachklang in uns stärker sei als ihr Vorklang außen?«¹

Erfreute sich das Thema »Jean Paul und die Musik« großer Beliebtheit zunächst zu des Dichters Lebzeiten und dann noch einmal in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts,² so erlebte es in den letzten fünfzig Jahren eine Flaute.³ Jean Pauls Romane sind im Bewußtsein der heutigen Leser, seien es Laien oder Literaturwissenschaftler, mit Musik bei weitem nicht so fest verbunden wie die Werke seiner Zeitgenossen Wackenroder und Tieck, Novalis, August Wilhelm und Friedrich Schlegel oder E.T.A. Hoffmann.⁴ Läßt man die Gattungsfrage einmal beiseite, so überragt Jean Pauls Beitrag – diese Bemerkung sei gestattet – schon mengenmäßig zumindest die Frühromantiker. Die Eingliederung des Dichters in die entsprechenden Forschungszusammenhänge ist dennoch bisher nur in vereinzelt An-sätzen erfolgt.⁵ Eine umfassende Studie fehlt bis heute, denn Gustav Jägers materialreiche Dissertation *Jean Paul und die Musik* blieb unveröffentlicht und liegt nur maschinenschriftlich vor.⁶ Der daraus hervorgegangene Aufsatz *Jean Pauls poetischer Generalbaß* mit seiner analytischen Zuspitzung der Dissertationsthese zählt noch immer zu den seriösesten und informativsten Beiträgen zum Thema.⁷

¹ Das Zitat stammt aus Jean Pauls Rezension des Deutschland-Buchs der Madame de Staël (1814). II, 3, S. 650 [Zur Zitierweise der Werke Jean Pauls vgl. Literaturverzeichnis S. 317].

² Einen Überblick über die Jean Pauls Verhältnis zur Musik gewidmeten Publikationen bis 1958 gibt Eduard Berend in seiner *Jean-Paul-Bibliographie*. Neu bearbeitet und ergänzt von Johannes Krogoll. Stuttgart 1963, S. 221–223. Die Titel, zu denen zahlreiche Zeitungsartikel gehören, können und müssen hier nicht alle erwähnt werden.

³ Eine Ausnahme ist der Aufsatz von Hartmut Vinçon: *Musik der Musik. Musikästhetische Notizen zu Jean Pauls »Flegeljahren«*. In: *Musiktheorie* 8 (1993), S. 3–21.

⁴ Barbara Naumanns Dokumentation bildet hier insofern eine rühmliche Ausnahme, als darin zumindest jeweils ein knapper Ausschnitt aus dem *Hesperus* und dem *Titan* enthalten ist. *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart 1994, S. 223 und 225 f.

⁵ Vgl. das Kap. *Die heilige Musik* in Monika Schmitz-Ermans' Buch: *Schnupftuchsknoten oder Sternbild. Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache*. Bonn 1986, S. 342–368.

⁶ Gustav Jäger: *Jean Paul und die Musik*. Masch. Diss. Tübingen 1949.

⁷ Gustav Jäger: *Jean Pauls poetischer Generalbaß. Bemerkungen zur musikalischen Struktur seiner Romane*. Festgabe Eduard Berend. Weimar 1959, S. 54–73. Weitere Aufsätze von Jäger müssen hier nicht

Die Forschungsbeiträge sind in jenem Spannungsfeld zwischen Musik und Sprache angesiedelt, in dem die musikästhetisch bestimmten Arbeiten der Literaturwissenschaftler auf die literaturgeschichtlich orientierten Studien der Musikwissenschaftler treffen, was immerhin eine gewisse Vielfalt an Forschungsansätzen ermöglicht. Für die zögerlichen Versuche, Jean Paul für die Thematik zu gewinnen, läßt sich insgesamt festhalten: Dort, wo es um den »musikalischen« Dichter Jean Paul geht, stehen zwei Aspekte im Mittelpunkt, zum einen der komparatistisch orientierte Ansatz, der eine Strukturverwandtschaft zwischen Musik und Dichtung nachzuweisen sucht, zum anderen die inhaltliche Perspektive, die vor allem die Aussagekraft der Bemerkungen über Musik in den Blick nimmt. Obwohl meist versucht wird, Jean Pauls Verhältnis zur Musik im ganzen zu fassen, also seine Stellung in der Musikästhetik ebenso zu erläutern wie das Profil seiner »musikalischen« Dichtung zu zeichnen, soll hier versucht werden, verschiedene Forschungswege zu unterscheiden. Ein Aspekt sei dabei von vornherein ausgenommen: Jean Pauls Einfluß auf die Komponisten des 19. Jahrhunderts. Die Rezeption einzelner Romanpassagen und ihre kompositorischen Folgen bilden ein eigenes Thema.⁸

Einen brauchbaren ersten Überblick über Jean Pauls Kenntnisse im Bereich von Musiktheorie und -ästhetik gibt neben Jägers Buch nur Schönemanns umfanglicher Aufsatz, in dem auch Jean Pauls Fragment *Über Musik* wiedergegeben ist.⁹ Während Willy Fröhlichs in seiner ebenfalls unveröffentlichten Dissertation vertretene These, Jean Pauls Musikästhetik gehe in den wichtigsten Zügen auf Herders Ideen zurück,¹⁰ immer noch gültig ist, wirkt Anton Zeheters Herleitung von Jean Pauls Gedankengut aus der Berliner Liederschule zu ausschließlich und überzeugt daher nicht.¹¹

Ansatzweise aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht einzig Günter Wöllner die Überschrift des 25. Kapitels aus den *Flegeljahren: Musik der*

im einzelnen besprochen werden, denn sie basieren ebenfalls auf seiner Dissertation: *Jean Paul und die Musik seiner Zeit*. In: Hesperus 13 (1957), S. 24–33; *Die Musik in der Gefühls- und Gedankenwelt Jean Pauls*. In: Hesperus 14 (1957), S. 41–49.

⁸ Zum Reflex der Romane Jean Pauls in den Werken Robert Schumanns wäre an neueren Titeln zu nennen: Manfred Eger: *Die ›Träumerei‹ und andere Mißverständnisse*. In: NZ 146 (1985); von dems.: *Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann*. In: JbJPG 26/27 (1991/92); Kurt Wölfel: *Schumanns Jean-Paul-Periode*. In: Schumann und seine Dichter. Hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft. Düsseldorf 1991. Jost Hermand hat die Bedeutung Jean Pauls für Gustav Mahlers erste Symphonie untersucht: *Der vertonte Titan*. In: Hesperus 29 (1965). Wiederabgedruckt in: Jost Hermand: *Beredete Töne. Musik im historischen Prozeß*. Frankfurt/M. 1991.

⁹ Georg Schönemann: *Jean Pauls Gedanken zur Musik*. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 16 (1934), S. 385–404 und 459–481. Vgl. das Zweite Vor-Kapitel. Im Ansatz ist dieser Richtung auch zuzurechnen: Erich Rappl: *Die Musik im Prisma Jean Paulscher Erkenntnis. Versuch einer musikgeschichtlichen Einordnung des Dichters*. In: Hesperus 9 (1955).

¹⁰ Willy Fröhlich: *Jean Paul's [sic] Beziehungen zur Musik*. Masch. Diss. Frankfurt/M. o.J. [1922].

¹¹ Anton Zeheter: *Jean Paul und die Musik*. In: Jean-Paul-Blätter 5 (1930), H. 3, S. 69–84.

Musik, die er mit Friedrich Schlegels Begriff einer poetischen Poesie assoziiert, also im Sinne einer romantischen Potenzierung deutet.¹²

Das Musikalische in der Dichtung Jean Pauls hat Siegfried Kallenbergs Aufsatz zum Thema,¹³ während Wilhelm Schreiber »das musikalische Element in Jean Pauls Poesie nicht in einer formalen, sondern in einer inhaltlichen Seite« sieht, was ihn zu der These führt, daß die Musik Jean Paul in erster Linie als »Mittel der gefühlsmäßigen Charakteristik von Personen und Situationen« diene.¹⁴ Jean Pauls Wahl »musikalischer« Namen für seine Protagonisten bildet für ihn ein Hauptelement dieser Charakteristik, »die fast stereotype Gefühlsbeziehung der Musik« ein anderes.¹⁵ Der Autor sucht also das »Musikalische« einerseits in der möglicherweise tatsächlich vorhandenen lautmalerischen Namensgebung Jean Pauls auf, andererseits in der inhaltlichen Verknüpfung zwischen Musik und beschriebener Situation. Diese methodische Verquickung verschiedener Untersuchungsebenen ist ein Charakteristikum der Sekundärliteratur zum Thema in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Schreibers berechtigtes Unbehagen gegenüber dem Rezeptions-Topos eines »musikalischen« Dichters¹⁶ führt ihn im übrigen zu einer Fülle von Beobachtungen, die aber teilweise am Gehalt der Romane vorbeizeilen, was zutreffende Einzelbemerkungen ja nicht ausschließt.¹⁷ Sein Verständnis der Musik als Mittel der Situations- und Personencharakteristik läßt Schreiber folgerichtig die vor der Jahrhundertwende entstandenen Romane und den *Titan* als Vorstufen der *Flegeljahre* betrachten (weil hier einer der Helden ein leibhaftiger Musiker ist), was dem eigenständigen Gehalt der Romane sicher nicht gerecht wird.

Nach den Vergleichen der Jean Paulschen Romane mit Bachs Polyphonie, mit Bruckners Symphonik, mit dem Symphonischen an sich oder mit Wagners »unendlicher Melodie«, mit der Oper resp. Mozarts *Zauberflöte*,¹⁸ Vergleichen, wie sie seit Ende des 18. Jahrhunderts kursieren, mutet Gustav Jägers These, Jean Pauls Umgang mit Musik sei am ehesten mit dem Melodram des 18. Jahrhunderts zu assoziieren, beinahe angemessen seriös und nachvollziehbar an:

¹² Günter Wöllner: *Musik der Musik. Idee und Wirklichkeit der musikalischen Romantik*. In: Schweizerische Musikzeitung 105 (1965), H. 3, S. 135–143.

¹³ Siegfried Kallenberg: *Das Musikalische in der Dichtung Jean Pauls*. In: Jean-Paul-Blätter 1 (1942), Nr. 2/3, S. 87–89.

¹⁴ Wilhelm Schreiber: *Jean Paul und die Musik*. Diss. Braunschweig 1929, S. 29.

¹⁵ Ebd., S. 31.

¹⁶ »Es wäre daher eine notwendige Arbeit, die Musik in seiner Sprache zu untersuchen, aber da eine solche Aufgabe den Rahmen dieser Betrachtungen überschreiten würde, kann ich hier nur einige markante Punkte flüchtig andeuten«, ebd. S. 16. Vgl. auch das Erste Vor-Kapitel.

¹⁷ Etwa über das Verhältnis von Musik und Religion bei Jean Paul, a.a.O., S. 9 f., die Wurzel von Jean Pauls Musikanschauung in der Jugend, ebd., S. 12, die Tatsache, daß Jean Paul beim Höreindruck das Mitschwingen der Seele und die eigenen Vorstellungen des Hörers wichtiger sind als die Musik selbst, ebd., S. 18 und 20.

¹⁸ Vgl. das Erste Vor-Kapitel.

Das melodramatische Prinzip gibt (...) dem Dichter ein feines Mittel in die Hand, die psychologischen Vorgänge, ohne sie deutlich in Worten auszusprechen, ans Licht treten zu lassen.¹⁹

Jäger nimmt Jean Pauls kritische Bemerkungen über das Melodram in *Dr. Katzenbergers Badereise* zum Ausgangspunkt²⁰ und zitiert jene Passagen aus dem Werk, in denen von einer (unter-)malenden Funktion der Musik vor allem bei Haydn die Rede ist.²¹ Die Melodram-These findet sich bereits im Schlußteil seiner Dissertation und wird in Jägers ein Jahrzehnt später publiziertem Aufsatz *Jean Pauls poetischer Generalbaß* weiter ausgeführt.²² Der Autor kritisiert nicht grundsätzlich die Neigung seiner Kollegen zu Analogiebildungen zwischen Jean Pauls Romanen und musikalischen Formen, sondern er vertritt die Position, es sei lediglich bislang die richtige Vergleichsgröße aus dem musikalischen Bereich noch nicht gefunden.²³ Als Beispiele dienen ihm zunächst Gustavs Traum²⁴ aus der *Unsichtbaren Loge* und dann die Beschreibung des »magischen Abends« auf der Molucke Teidor.²⁵ In der ersten Passage deutet Jäger den Orgelton als »stilistisches Mittel, um die Gleichzeitigkeit der Vorgänge in beiden Bereichen [Traumwelt und Wirklichkeit] zu betonen.«²⁶ Den Einsatz von Orgeltönen im folgenden Sektor der *Loge* wertet Jäger überzeugend als Mittel, zwischen den beiden Szenen Zusammenhang zu stiften, und damit sei die melodramatische Technik als leitmotivische zu verstehen, die »sogar selbständige Werke verbindet.«²⁷

Jägers Melodram-These ist letztlich nichts anderes als eine Formulierung für jene bei Jean Paul Dichtung gewordene Innen-Außen-Relation, wie sie zuerst

¹⁹ *Jean Paul und die Musik seiner Zeit*, a.a.O., S. 26 ff.

²⁰ Katzenberger hält sich von einer Lesung mit Musikbegleitung fern, »um den reinen Musik-Wein ohne poetischen Bleizucker einzuschlürfen«. I, 6, S. 202.

²¹ Vgl. dazu Kapitel II.

²² »Die Musik charakterisiert die Situation, ihre Rolle erschöpft sich nicht im Inhalt. Ihre Erscheinungsform haben wir uns sicher ohne strenge formale Gesetzmäßigkeit – etwa als improvisierte Fantasie – zu denken, was aber nicht verhindert, daß sie im Aufbau der Dichtung eine bestimmte Aufgabe übernimmt. Ähnlich wie im Melodrama begleitet sie die Handlung und den Dialog (...)« *Jean Pauls poetischer Generalbaß*, a.a.O., S. 56 f.

²³ Hans Bachs Vergleich des *Hesperus* mit einer Oper bzw. Mozarts *Zauberflöte* (*Jean Pauls »Hesperus«*, Leipzig 1929, S. 177 ff.) stimmt er grundsätzlich zu, formuliert aber die »Einschränkung«: »Ist es möglich, alle Teile des Jean Paulschen Romans in Parallele zur Oper zu setzen? (...) Gibt es vielleicht eine Gattung, die ebenfalls Musik und Dichtung umfaßt, die aber nicht in dem Maß wie die Oper des 18. Jahrhunderts den Gesetzmäßigkeiten der Musik die führende Stellung einräumt? Eine Gattung, welche die lediglich begleitende Funktion der Musik hervortreten läßt und konkrete Parallelen zur Dichtung Jean Pauls aufweist?« *Jean Paul und die Musik*, a.a.O., S. 258.

²⁴ Im 33. Sektor. I, 1, S. 297–299.

²⁵ I, 1, S. 406 ff. Vgl. die Interpretation des »magischen Abends« in Kapitel VI.

²⁶ *Jean Pauls poetischer Generalbaß*, a.a.O., S. 57.

²⁷ Ebd., S. 58. Vgl. Kapitel VIII.

von Kommerell gültig und unübertroffen gesehen und formuliert wurde.²⁸ Denn darin, daß Musik im Text Zeichenfunktion erlangen kann, sind sich alle Interpreten einig. Besondere Bedeutung wird in diesem Zusammenhang den Landschaftsbeschreibungen beigemessen. Als Ausdruck eines Inneren der Seele vermögen Landschafts- und Musikschilderungen einander zu ergänzen oder sogar zu ersetzen – daß hier ein wie auch immer gearteter Zusammenhang in der dichterischen Beschreibung besteht, konstatieren fast alle Jean-Paul-Leser. Wenn die im Text erklingende Musik als Spiegel der Seele zu verstehen sei, so benötige umgekehrt Jean Paul die Natur zu ihrer Beschreibung, weil Beschaffenheit und Wirkung der Töne mit Worten so einfach nicht zu schildern seien. Jäger zufolge tritt die Landschaft »in die Nähe der begleitenden Musik und vermag deren Funktion gleichsam stellvertretend zu übernehmen«.²⁹ Ähnlich deutet Gustav Lohmann vier Jahrzehnte später die enge Verknüpfung von Landschaften und Musikbeschreibungen in Jean Pauls Romanen: »Musik- und Natur-Erleben liegen in Jean Paul so nah zusammen, daß er auch die Natur vor allem akustisch aufnimmt.«³⁰ Die Musik werde gleichsam in Naturbildern erlebt, als Beispiel dient Lohmann das Kapitel »Musik der Musik« aus den *Flegeljahren*.³¹ Seine Beobachtung über die akustische Aufnahme der Natur wird sich nach einer Untersuchung von Jean Pauls Landschaften genauer formulieren lassen (abgesehen davon, daß Lohmann den Dichter mit seinen Protagonisten verwechselt). Auch die zweite Äußerung über das Musikerleben in Naturbildern meint etwas Richtiges, ist aber unscharf, in erster Linie durch den Gebrauch des Wortes »erleben«. Es gehört zu den wichtigsten Aufgaben dieser Arbeit, den Zusammenhang zwischen Musik und Natur im dichterischen Text noch einmal zu beleuchten. Töne und Landschaften – das werden die Analysen ergeben – begleiten dabei nicht einander, sondern Musik evoziert Landschaft und Landschaft bringt in den höchsten Momenten Musik hervor.

Jägers Dissertation – in seinen Aufsätzen war das aus Platzgründen kaum möglich – gibt einen guten und materialreichen Überblick über Jean Pauls musikalische Erfahrungen und seine Kenntnisse. Er siedelt den Dichter zwischen Wackenroder und Schopenhauer an, wie es häufiger geschehen ist – eine Positionierung, die erst in den Arbeiten von Dahlhaus und Miller revidiert wurde. Wenn Jäger zu der These kommt, »Jean Pauls Art, Musik zu erleben und zu deuten« stimme »weitgehend mit musikalischen und literarischen Strömungen seiner Zeit« überein,³²

²⁸ Vgl. dazu Hartmut Vinçon: *Topographie Innenwelt – Außenwelt bei Jean Paul*. München 1970.

²⁹ Ebd., S. 60 f. Vgl. auch S. 62: »Von melodramatischer Gestaltung kann immer dann gesprochen werden, wenn zur eigentlichen Handlung und zum Dialog eine Begleitung hinzutritt, gleichgültig, ob diese nun von Naturlauten, von Instrumental- oder Vokalmusik oder aber vom Licht-, Farben- und Linienenspiel der Ausdruckslandschaft übernommen wird.« Ebd., S. 62.

³⁰ *Jean Pauls Flegeljahre gesehen im Rahmen ihrer Kapitelüberschriften*. Würzburg 1990, Bd. 1, S. 71.

³¹ Ebd., S. 70 ff.

³² *Jean Paul und die Musik*, a.a.O., S. 117.

so verwechselt auch er den Dichter mit seinen Helden. Richtig gesehen ist indes der Zusammenhang von Jean Pauls Klavierspiel mit seiner dichterischen Erfindung,³³ während die Rückführung von Jean Pauls Dichtung auf die »Doppelempfindung« oder »Synästhesie«, die er mit zahlreichen Beispielen illustriert,³⁴ zu kurz greift, weil sie die Belege auf der Ebene der einzelnen Wörter sucht und Zusammenhänge außer acht läßt.

Trotz dieser Ansätze werden die ästhetische Position des Dichters am Ende des 18. Jahrhunderts und das innovatorische Potential seiner Anschauungen über Musik in einer Zeit, in der die Musikanschauung sich von der empfindsamen, am Naturton orientierten Gefühlsästhetik zur Kunst-Religion und schließlich Kunst-Metaphysik wandelt, in diesen Arbeiten nur am Rande behandelt.³⁵ Erst in den letzten Jahrzehnten wurde Jean Paul eine angemessene, wenn auch knappe Würdigung zuteil. Es sind in erster Linie Carl Dahlhaus und Norbert Miller, die in diversen Forschungsbeiträgen die Bedeutung Jean Pauls für die Genese jener spezifisch romantischen Musikästhetik skizzieren, die vor allem als »Metaphysik der Instrumentalmusik« (Dahlhaus) in die Musikgeschichte eingegangen ist.³⁶ Hier geht es vor allem immer wieder um den 19. Hundposttag des *Hesperus*, mit Recht angeführt als Beleg dafür, daß sich Musikästhetik, und zumal die spätempfindsam-frühromantische, im Roman ereigne. Die Wirkung des Gartenkonzerts, das der Komponist und Geiger Stamitz anläßlich des Geburtstags der Heldin Klotilde gibt, auf den Helden Viktor, dessen Musik-Hören und -Fühlen zwischen empfindsamer und romantischer Rezeptionshaltung oszilliert, erlangte geradezu Toposcharakter.³⁷ Zitiert werden vor allem jene Passagen, in denen sich Viktor aus dem empfindsamen Muster der musikalisch beförderten wortlosen Kommunikation mit dem Liebesobjekt löst und in der Musik einen Vorschein der anderen Welt erahnt. Zu Recht dienen sie den Autoren dazu, den Wandel der Musikästhetik innerhalb einer Erzählsequenz aufzuspüren.³⁸ Diente Musik bei Jean Pauls

³³ Vgl. das Kapitel »Jean Pauls Improvisieren als Ausgangspunkt seiner Dichtung«, ebd., S. 124 ff.

³⁴ Ebd., S. 176 ff.

³⁵ Schreiber spricht Jean Paul eine eigenständige Musikästhetik ab. *Jean Paul und die Musik*, a. a. O., S. 15.

³⁶ »Die Apotheose der reinen Musik (...) wird außerhalb der Musikästhetik vorbereitet: in der Dichtung der Empfindsamkeit und der frühen Romantik.« *Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen*. In: Beiträge zur Musikalischen Hermeneutik. Hg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1975, S. 269.

³⁷ Vgl. v. a. Norbert Miller ebd., S. 270 ff.; Carl Dahlhaus: *Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik* (1977). In: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 31 f. *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. Hg. von Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann. München, Kassel 1984. Vgl. dazu auch das Kapitel VII.

³⁸ »(...) die Unterscheidung zwischen einer Musik als Mittel zum Zweck der Erhebung und einer Musik als freiem Nachklang der Unendlichkeit ist noch fließend (...)« Miller: *Musik als Sprache*, a. a. O., S. 271.

Vorgängern Johann Martin Miller oder Johann Timotheus Hermes dazu, Gefühlen, deren sprachliche Äußerung ein Tabu verletzen würde, ein Ventil zu verschaffen, so führt sie ihre Hörer ab 1790 zunehmend zu Transzendenzerlebnissen. Auch in Jean Pauls Schilderungen bahnt die Musik die Tränenwege für das gedrückte Herz. Doch dann heißt es:

Teurer Viktor! im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles, was du ihm nennest, und alle Freuden sind es nicht (...) Dieser große ungeheure Wunsch hebt unsern Geist empor, aber mit Schmerzen: ach! wir werden hienieden liegend in die Höhe geworfen gleich Fallsüchtigen. Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsre Saiten und Töne dem Menschengeste – der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: ja alles, was ihr nennt, das fehlt mir ...³⁹

Dahlhaus weist darauf hin, daß Jean Paul mit den Musikbeschreibungen seiner Romane, deren meistzitiertes Kernstück die oben eingerückte Passage bildet, einen neuen »Ton« des Sprechens über Musik« gefunden habe⁴⁰ und Gedanken Wackenroders vorwegnehme, der bisher als Initiator einer frühromantischen Musikästhetik gegolten habe.⁴¹ Der Gedanke, daß die Sprache der Töne, und zwar insbesondere die textlose einer reinen Instrumentalmusik, im Ausdruckswert vor der Wortsprache rangiere, wird nunmehr Jean Paul zugesprochen.⁴² Seit Dahlhaus' und Millers Untersuchungen ist Jean Pauls Bedeutung in nichts Geringerem zu suchen als in der Übertragung des literarischen Unsagbarkeitstopos auf die Theorie der Instrumentalmusik.

Dabei verstärkt und schließlich verabsolutiert Jean Paul eine Tendenz, die sich bereits in früheren Romanen bemerkbar macht: Der Frage, welche Musik die Wirkung auslöst, wird allenfalls sekundär Bedeutung beigemessen.⁴³ So steht die konkrete, »wirkliche« Musik der Konzerte neben der »unwirklichen« der Luft (-bewegung), deren Herkunft dunkel bleibt, sei sie aus diffuser Quelle entsprungen oder als Sphärenharmonie im Kosmos vorausgesetzt. Doch auch diese Unterscheidungen sind stets von sekundärer Bedeutung, wie die Analysen zeigen werden: Entscheidend ist nicht, was gehört wird, sondern wie es gehört wird und wer es hört, und die musikalische Wirkung in ihrer höchsten Potenz ist immer eine

³⁹ I, 1, S. 776.

⁴⁰ Dahlhaus (Hg.): *Musik – zur Sprache gebracht*, a. a. O., S. 175.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 179.

⁴² »Die Musik spricht. Sie leistet, was die Dichtung nur auf sehr angestrenzte und obendrein der Musik abgelassene Weise – durch die Sprachmusik zu evozieren versucht: die Beschwörung der Unendlichkeit.« Miller: *Musik als Sprache*, a. a. O., S. 273.

⁴³ »Dabei genügen dann wenige Töne, die kunstlose Erinnerung an ein für den Helden bedeutsames Motiv, die ihn befähigt, seine eigenen Schmerzen oder Freuden in die Unendlichkeit zu ergießen.« Ebd., S. 271.

Transformation der tatsächlich erklingenden Töne im Inneren des Hörers, wo sie ihren »geheimen Text« empfangen.

Fußend auf den Untersuchungen von Dahlhaus und Miller⁴⁴ hat Ruth E. Müller in ihrer Dissertation die Bedeutung von beschriebener Musik für die Musikästhetik untersucht.⁴⁵ Die Autorin nimmt zwei Existenzweisen der Musik im Roman an, und zwar erstens als Bestandteil der äußeren Handlung und zweitens als Bestandteil der inneren Handlung. Im einen Fall handelt es sich um real erklingende Musik, im anderen Fall kann das nicht eindeutig entschieden werden.⁴⁶ Die Analyse beschriebener Musik ist daher Müller zufolge aus doppelter Perspektive zu bewerkstelligen: Sie erfordert zum einen die ästhetische Einordnung, zum anderen den Blick auf die erzählte Situation, also auf den Handlungskontext, in dem Musik auftritt. Müller analysiert Musik-, meist Konzertszenen aus vornehmlich empfindsamen Romanen von Johann Martin Miller, Jung-Stilling und Wilhelm Heine. Da Jean Paul sich – wie oben beschrieben und zitiert – aus dem musikalischen Empfindsamkeitsmuster löst, das Musik in erster Linie als Kommunikationsmittel verwandter Seelen vorsieht, sie also dort einsetzt, wo das Sagen in Worten gegen die Schicklichkeit verstößt, steht der Dichter an letzter Stelle in Müllers Buch – gewissermaßen als Vorschein künftiger (romantischer) Musikkichtung. Das Kapitel über die *Unsichtbare Loge* und den *Hesperus* nennt Müller »Entrückte Töne«, was zu meiner oben skizzierten These paßt, daß es Jean Paul um die Transformation der Töne im Bewußtsein des Hörers zu tun ist.

Wurde Jean Paul auf diese Weise in den Kanon jener Dichter integriert, die der zeitgenössischen Musikästhetik dichterisch nicht nur den Weg bereiteten, sondern sie entscheidend prägten, so hat er es innerhalb des komparatistischen Gebietes der Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Dichtung und Musik kaum zu Erwähnungen, geschweige denn zu Popularität gebracht.⁴⁷ Zwar hat der Aspekt der ohnehin vielberufenen Strukturverwandtschaft von Dichtung und Musik in den letzten Jahren erneut eine inflationsartige Steigerung auf der Beliebtheitskala erfahren,⁴⁸ Jean Pauls Schaffen blieb jedoch von dieser Entwicklung unberührt.

⁴⁴ Vgl. auch Norbert Miller: *Der empfindsamer Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*. München 1968.

⁴⁵ Ruth E. Müller: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1989 (zugl. Diss. Berlin 1988).

⁴⁶ »(...) wo beim Auftreten von Musik nicht mehr entschieden werden kann, ob sie in einer Handlung tatsächlich erklingt oder nur als Projektion einer Person existiert: dort ist die Schwelle zur romantischen Musikbeschreibung überschritten, die das ästhetische Phänomen Musik entmaterialisiert, in sich aufsaugt und umgießt in ein Element, das das Poetische schlechthin verkörpert.« Ebd., S. 37.

⁴⁷ Hier wäre einzig Johannes Mittenzwei zu nennen, der Jean Paul ein Kapitel widmet. *Das Musikalische in der Literatur*. Halle/Saale 1962. Bei Mittenzwei stehen inhaltliche Überlegungen im Vordergrund, keine Strukturanalysen.

⁴⁸ Vgl. etwa die Aufsatzsammlung: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Hg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/M. 1995.

Das hängt paradoxerweise mit der letzten Renaissance seiner Werke zusammen: Seitdem die Romane Jean Pauls in ihrer Eigenart erkannt und vorbehaltlos gewürdigt werden, ist der Rekurs auf ihre »musikalische« Form unnötig geworden. Er war Symptom einer Literaturwissenschaft, die bei der Rechtfertigung des Neuartigen, Unerlaubten, vermeintlich Formlosen, in Digressionen Erstickenden auf die »Schwestergattung« der Musik zurückgreifen zu müssen glaubte. Im Zuge der erzähltechnisch orientierten Strukturanalysen der 60er Jahre suchte man die unscharfe Kategorie des »Musikalischen« durch analytisch fundierte treffendere Begriffe zu ersetzen. Raschs Untersuchung markiert hier den Anfangspunkt.⁴⁹ Doch ist die Jean-Paul-Forschung nicht die Domäne komparatistischer Strukturanalysen, die Zurückhaltung gegenüber seinen Werken in den einschlägigen Sammelbänden muß daher andere Gründe haben. Dahlhaus', Millers und Müllers treffende und griffige Bestimmungen von Jean Pauls Rolle bei der Herausbildung einer romantischen Musikästhetik am Beispiel einer klug gewählten Passage und deren Umfeld mögen davon ablenken, daß, wer Jean Pauls Musikanschauung zu seinem Gegenstand macht, es mit einer Fülle von einschlägigen Textstellen zu tun hat, ganz zu schweigen von Briefen oder unveröffentlichten Quellen. Manchen von der Kürze Wackenroders, der Knappheit Tiecks oder der bestens erforschten Vielfalt E.T.A. Hoffmanns verwöhnten Komparatisten mag beim Anblick dieser vielen tausend Seiten Schwindel befallen ob der unumgänglichen Notwendigkeit, zu diesem Œuvre eine nicht minder umfangliche Stellenkartei oder Datenbank anzulegen. Zudem bietet sich dem Erstleser ein diffuses Bild von Jean Pauls Musikästhetik, dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die in Anschlag zu bringenden Details über sein gesamtes Werk einschließlich der Rezensionen verstreut sind. Kurzum: Wo von Musik im Text gehandelt wird, ist in den seltensten Fällen von Jean Paul die Rede.

Die schier unübersehbare Vielfalt von musikalischen Erscheinungen in Jean Pauls Werk sollte nicht den Impuls auslösen, unter allen Umständen möglichst enzyklopädisch vorgehen zu wollen, ein Unterfangen, das von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre. Doch mit dem Verzicht auf Vollständigkeit ist es nicht getan, es gilt vielmehr, sich in der Vielfalt der Ansätze zu positionieren. Die vorliegende Studie möchte erzähltechnische mit ästhetikgeschichtlichen Ansätzen verbinden, um so dem Eindruck des »Musikalischen« in Jean Pauls Romanen auf die Spur zu kommen, und zwar in Erweiterung von Ruth E. Müllers Doppelperspektive der ästhetischen Einordnung einerseits und der Analyse des Handlungskontextes andererseits. Der von Herman Meyer übernommene Begriff der »epi-

⁴⁹ Wolfdieterich Rasch: *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen*. In: Interpretationen, Bd. 3: *Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt/M. 1966, S. 82–117. Vgl. auch Hans Esselborn: *Die Vielfalt der Redeweisen und Stimmen. Jean Pauls erzählerische Modernität*. In: JbJPG 26/27 (1991/92), S. 32–66.

schen Integration«⁵⁰ soll dabei fruchtbar gemacht werden für die Bewertung von Jean Pauls dichterischem Umgang mit Musik. »Epische Integration« wird Meyer zufolge zur Notwendigkeit, wo disparate Elemente in den fortschreitenden Erzählzusammenhang einzugliedern sind. Meyers Ausgangspunkt ist Goethes organischer Ganzheits-Begriff, den dieser auf das Kunstwerk übertragen hatte. Disparat sind diejenigen Elemente des Kunstwerks, die sich dem epischen Zeitstrom widersetzen, also solche, die kein Geschehen enthalten, etwa statische Gegenstände, Beschreibungen, ideelle Gehalte, allgemeine Ideen und Probleme, die außerhalb von Zeit und Raum liegen. Hierzu gehören alle Digressionen in den Romanen Jean Pauls, jene Ausflüge, die nicht nur den zeitgenössischen Jean-Paul-Lesern und -Interpreten Kopfzerbrechen bereiteten.

Meyer macht zwar Goethes *Wilhelm Meister* und Thomas Manns *Zauberberg* zum Gegenstand seiner Untersuchung, eine Übertragung auf Jean Pauls Erzählwerk erscheint jedoch möglich und wünschenswert. Dort, wo der Dichter die Elemente einer fortlaufenden Handlung durch Digressionen unterwandert, verliert der Leser den Überblick nicht nur über die Handlung, sondern auch über die erzählte Zeit, die in den Abschweifungen stillsteht. Literatur und Musik unterliegen beide der Zeit, die nötig ist zum Lesen oder Hören von Dichtung oder Musik, sie sind »Zeitkünste«. Das könnte die Grundlage bieten für die Frage, ob nicht die Integration von Musik in den Roman die konsequenteste und avantgardistischste Form der Abschweifung ist, eine, die »epische Integration« in einem Maß erfordert, das die Integrationsnotwendigkeit von Jean Pauls üblichen Digressionen weit übersteigt. Das Auftreten von Musik wird engstens mit der Handlung verknüpft, diese wird gleichsam vertont, aber gerade dadurch steht die Zeit still; die Musik verleiht dem in der Zeit sich ereignenden Geschehen die überzeitliche Dimension und erfüllt damit den am Ende des 18. Jahrhunderts gerade geträumten Wunsch einer absoluten Instrumentalmusik, die wortlos nur sich selbst bedeutet. Die Zeitlichkeit der Musik macht die Zeitlichkeit der Poesie vergessen; deren Eigenschaft, gleichzeitig stattfindende Ereignisse nur nacheinander schildern zu können, wird paradoxerweise aufgehoben.

Helmut Pfotenhauer hat in einer komplementären Untersuchung, ebenfalls ausgehend von Lessings semiologischer Typologisierung,⁵¹ die erzähltechnische Bedeutung des Bildes in der Literatur untersucht. Seine Fragestellung richtet sich auf die Funktion der Malerei und des Malenden nach der Abkehr vom Mimesis-Prinzip. Ähnlich wie wir zwischen »wirklicher« und »unwirklicher« Musik unterscheiden, macht Pfotenhauer zwei Typen von Bildern in der Literatur der Zeit um 1800 aus: Zum einen im Text beschriebene reale oder fiktive Bilder der bildenden Kunst, zum anderen bildhafte Unterbrechungen im Erzählfluß, die im Text den Eindruck von Simultaneität erwecken sollen, von Pfotenhauer im Unterschied

⁵⁰ Herman Meyer: *Zur Frage der epischen Integration*. In: *Trivium* 8 (1950), S. 299–318.

⁵¹ Vgl. Kapitel III.

zum gemalten Bild Tableau genannt. Beide Formen dienen dazu, durch Medienwechsel »das andere der Sprache in der Sprache zu insinuieren«,⁵² ähnlich wie es den Einsatz von beschriebener Musik im dichterischen Text charakterisiert. Während jedoch Bilder im Text »die Zeit stillstellen, verräumlichen, das Nacheinander zum Nebeneinander und Ineinander eines tableaux verwandeln«,⁵³ müßte die Musik – führt man Pfotenhauers Überlegungen weiter – ihrer Zeitlichkeit zufolge umgekehrte Wirkung haben. Das ist nicht der Fall, die Analysen werden zeigen, daß beschriebene Musik im Text den Stillstand der Zeit fühlbar macht, weil sie erzählte Zeit begleitet.

Zwei Thesen stehen im Vordergrund der vorliegenden Arbeit. Die erste betrifft Jean Pauls Umgang mit der Musikästhetik seiner Zeit: Sie versteht die Musikästhetik des mittleren bis späten 18. Jahrhunderts als universalen Prätext für die Musikbeschreibungen und die darin verwendeten musikästhetischen, -theoretischen und musikalischen Details. Die zweite These betrifft die erzähltechnische Seite des Phänomens Musik im Text und lautet dahingehend, daß der Einsatz von Musik immer ein Spiel mit Zeit und Raum ist, daß die Suggestion von erklingender Musik nicht nur die erzählte Zeit im Text als solche erfahrbar macht, sondern auch imaginäre Räume zwischen den Polen von Nähe und Ferne aufspannt. Die durch Musik evozierten »geheimen Texte« füllen dabei den Raum über der Sprache, sie sind Bildfragmente aus der Vergangenheit, Glocken aus der Kindheit, leise Töne am Übergang zu einer anderen Welt, aber immer gespeist aus Motiven und Themen der zeitgenössischen Ästhetik, die sich Jean Paul in charakteristischer Weise anverwandelt. »Epische Integration« meint also immer auch die epische Integration des herrschenden musikästhetischen Diskurses.

Die folgende Studie möchte die Werke Jean Pauls für jenen Forschungszweig gewinnen, der sich den Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache widmet, in dem sie nicht nur unterrepräsentiert, sondern eigentlich nicht vorhanden sind. Darüber hinaus möchte sie der schon geschehenen Positionierung Jean Pauls in der Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts weitere Facetten anfügen. Die Perspektive ist dabei immer die von der Dichtung auf die Musikästhetik, nicht umgekehrt, gemäß der These, daß die musikästhetischen Diskurse der Zeit von Jean Paul dichterisch verwertet und verwandelt werden. In gewissem Sinne versteht sich die Untersuchung auch als Ergänzung zu Barbara Naumanns Studie über das »Musikalische«, in der Jean Paul nicht vorkommt,⁵⁴ obwohl auch seine musikästhetischen Vorstellungen sich um den Gedanken formieren, daß Musik eine Sprache sei. In Abgrenzung von Naumanns Ansatz soll hier nicht das »Musika-

⁵² Helmut Pfotenhauer: *Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur der Zeit*. In: *Poetica* 28 (1996), S. 346.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Barbara Naumann: »*Musikalisches Ideen-Instrument*«. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990.

lische« als poetische Kategorie im Mittelpunkt stehen, sondern die erzähltechnischen Folgen der ästhetischen Kategorisierung des Musikalischen.

Die Methode, Romane im ganzen und im einzelnen zu analysieren, mag vielleicht auf den ersten Blick unangemessen erscheinen. Es wurde damit der These Rechnung getragen, daß der Romangehalt die Verwendung der musikästhetischen Details bestimmt und diese wiederum zentrale inhaltliche Aussagen unterstützen (und nicht umgekehrt!). Da jedoch Jean Pauls Musikästhetik sich nicht allein im einzelnen Text ereignet, wird im ersten Teil der Arbeit eher von Einzelphänomen ausgegangen und die ästhetische Genese von Jean Pauls »musikalischem« Roman in den Blick gerückt. Vor allem hier sollen allgemeine kunsttheoretische Reflexionen angestellt werden, die den Hintergrund für Jean Pauls erzählerischen Umgang mit Musik bilden. Gewisse inhaltliche Überschneidungen waren dabei nicht immer zu vermeiden, wirken aber vielleicht bei einem Autor wie Jean Paul eher als Lese- und Verständnishilfen, denn als Redundanzen. Überdies ergibt die Betrachtung einzelner Romanpassagen im zweiten Teil in den meisten Fällen ein charakteristisches Profil, das sich von den im ersten Teil aufgezeigten Grundtendenzen durchaus gravierend unterscheiden kann. Zur Auswahl ist zu bemerken, daß sie stets im Hinblick auf ein möglichst konzises Bild der Facetten von Jean Pauls musikästhetischem Standort erfolgte und keinesfalls suggeriert werden soll, daß die Musik in anderen Werken Jean Pauls (hier wären auch die Idyllen zu nennen) eine geringe Rolle spielte. Dennoch zeigt sich, daß nach dem Auftreten des Musikers Vult in den *Flegeljahren* das Interesse Jean Pauls an der dichterischen Verwendung von Musik deutlich nachläßt, was allerdings nicht heißt, daß die zuvor analysierten Romane nur als »Vorstufen« zu gelten hätten.

Die Untersuchung akzentuiert dabei stets die im dichterischen Text gestaltete Beziehung eines Äußeren zu einem Inneren und ist damit indirekt der Arbeit von Kommerell verpflichtet.⁵⁵ Die Frage, welche Rolle die beschriebene Musik spielt, ist dabei immer neu zu beantworten: Sie spiegelt den akhtaften, dynamischen Prozess des Fühlens, sie regt als Instrumentalmusik ihre Hörer dazu an, ihr einen »geheimen Text« in Form stiller Empfindungen, unwirklicher Landschaften, erhabener Naturszenen oder dichterischer Verse zu unterlegen, und sie bildet dabei stets das Scharnier zwischen Innenwelt und Außenwelt, Gesellschaft und Individuum, erster und anderer Welt, Wachen und Träumen, Phantasie und dichterischer Gestaltung. Die Betrachtung der Musik im Roman führt damit zum Urgrund von Jean Pauls Schaffen, zu seinem Wunsch, das Unendliche im Endlichen zu spiegeln und den Dualismus von Geister- und Körperwelt aufzuheben.

⁵⁵ Max Kommerell: *Jean Paul*. Fünfte, durchgesehene Aufl. Frankfurt/M. 1977.

Erstes Vor-Kapitel

»Er ist der musikalische Dichter dieses Zeitalters« Ein Rezeptionstopos und seine Folgen

Bereits 1797 bezeichnet ein anonymes Rezensent des eben erschienenen *Siebentkäs* Jean Pauls Schriften als »Geistes-Konzerte«.¹ Nahezu anderthalb Jahrhunderte später spricht Max Kommerell von »singender Prosa«, die »mit der Kraft ihrer Laute Musik« mache,² Georg Schünemann will »ein Klingen der Sprache« vernommen haben,³ Walther Harich »das Strömen einer unendlichen Melodie«,⁴ Emil Staiger findet, die Prosa des Dichters gerate »ins Schwingen«,⁵ Richard Benz nennt die Form der Romane eine »symphonische«,⁶ Hans-Heinrich Borchardt spricht von den »Klangfarben seines Sprachorchesters«,⁷ und Wilhelm Dilthey fällt das umfassende Urteil: »Er ist der musikalische Dichter dieses Zeitalters.«⁸ Was zunächst bloße Stileigentümlichkeiten im literaturwissenschaftlichen Diskurs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sein scheinen, erweist sich auf den zweiten Blick als durchaus zutreffend, wenn auch meist unzureichend am Text belegt. So nebulös im einzelnen bleibt, was die genannten Autoren und zahlreiche weitere Interpreten vom späten 18. Jahrhundert bis heute zu luzidester Prosa über den »musikalischen« Dichter inspirierte, so entschieden möchte man den Eindrücken zustimmen. Im besten (analytischen) Fall wird eine Strukturverwandtschaft zwischen Musik und Dichtung nachgewiesen, meist jedoch bleibt es bei der Feststellung, daß diese Prosa irgendwie »musikalisch« wirke. Der Topos des »musikalischen« Dichters, der im folgenden in einigen Punkten beleuchtet werden soll, bleibt bis in die aktuelle Jean-Paul-Forschung hinein erhalten. Die verschiedenen Phasen der wissenschaftlichen Jean-Paul-Rezeption spiegeln sich dabei in der jeweiligen Ausprägung und Formulierung dieser Analogie: Geht die frühe Interpretation Jean Pauls als musikalischer Dichter auf den gewollten und zugespitzten

¹ Zitiert nach Peter Sprengel (Hg.): *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*. München 1980, S. 11.

² Max Kommerell: *Jean Paul*, a.a.O., S. 30.

³ Georg Schünemann: *Jean Pauls Gedanken zur Musik*, a.a.O., S. 385.

⁴ Walther Harich: *Jean Paul*. Leipzig 1925, S. 214.

⁵ Emil Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert*. Zürich 1957, S. 73 f.

⁶ Richard Benz: *Die Welt der Dichter und die Musik*. Düsseldorf 1949

⁷ Hans-Heinrich Borchardt: *Der Roman der Goethezeit*. Bad Urach, Stuttgart 1949, S. 168.

⁸ Wilhelm Dilthey: *Von deutscher Dichtung und Musik*. Stuttgart, Göttingen 1957, S. 436.

Antagonismus des Dichters zur Weimarer Klassik zurück, der »dem« Klassischen »das« Romantische entgegenstellt, so sind die erzähltechnisch orientierten Untersuchungen seit den 60er Jahren unseres Jahrhunderts, die Jean Pauls erzählerische Modernität proklamieren, ebenso geeignet, den »musikalischen« Dichter Jean Paul wiederzubeleben, wie bereits die Titel entsprechender Untersuchungen zeigen.⁹ Das Motiv des »musikalischen« Dichters ist damit ein immer wieder und immer neu erscheinendes, das sich den jeweiligen Rezeptionsphasen durchaus anzupassen vermag. Jean Pauls eigene Hinweise haben ein übriges getan: In der *Vorschule* verwendet der Dichter häufig Vergleiche und Metaphern aus dem Bereich der Musiktheorie, um seine Poetik zu erläutern. Das meistzitierte Beispiel ist sicher der § 80 über die *Poetische Landschaftsmalerei*, in dem der Dichter seine Theorie der dichterischen Beschreibung von Naturgegenständen mit dem Begriff einer »musikalischen Landschaft« faßt. Auch Jean Pauls Überlegungen zu den Titeln seiner Werke spielen hier mit hinein. So übermittelt Berend den Hinweis, daß Jean Paul für die *Unsichtbare Loge* den Titel »Hohe Oper« in Betracht gezogen habe,¹⁰ und der Titel von Jägers Aufsatz über *Jean Pauls poetischen Generalbaß* verdankt sich ebenfalls einer Notiz des Dichters.¹¹

Bereits zeitgenössische Interpreten konstatieren die absolute Neuheit dieses Erzählens und entwickeln deren Profil am Gegenbild Goethe. Mit dem Ausruf »das begreif' ich nicht, der ist noch über Göthe, das ist ganz was Neues«,¹² soll Karl Philipp Moritz 1793 emphatisch das Erscheinen der *Unsichtbaren Loge* begrüßt haben. Die Relation zum klassischen Vorbild, in der Jean Paul hier erscheint, ist bezeichnend: Der Name Goethe dient Moritz ohne Zweifel zur Rechtfertigung seiner Wertschätzung Jean Pauls; daß der Weimarer Klassiker im Grunde *nicht* die geeignete Vergleichsgröße ist, spürt Moritz jedoch genau. Bis in unser Jahrhundert ist Goethes Klassizismus – ausgesprochen oder unausgesprochen – die Folie, auf der Jean Pauls Schaffen bewertet wird.¹³ Bereits 1798 faßt die Rezensentin Maria Mnioc das unterschiedliche Wesen beider Dichter so:

⁹ Vgl. Wolfdietch Rasch: *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen* (1961), a.a.O., S. 82–117; Hans Esselborn: *Die Vielfalt der Redeweisen und Stimmen. Jean Pauls erzählerische Modernität*, a.a.O., S. 32–66.

¹⁰ Vgl. dazu Berend: Vorwort zu SW, Abt. I, Bd. 2, S. X. Eine Idee, die von Jean Pauls Begriff des »hohen« Romans und des »hohen« Menschen angeregt wurde, die aber auch dem Status der Gattung Oper Rechnung trägt, der dem hohen Roman allein angemessen erscheint.

¹¹ In einem Schmierbuch vom November 1803 findet sich unter anderen Titeln für die *Vorschule* der Vorschlag *Poetischer Generalbaß*. Vgl. dazu Berend: Vorwort zu SW, Abt. I, Bd. 11, S. XIX.

¹² Das berichtet Moritz' Bruder Johann Christian Conrad am 1. August 1795 an Jean Paul. In: Karl Philipp Moritz: *Werke*. Hg. von Horst Günther. Frankfurt/M. 1981, Bd. 1, S. 607.

¹³ »Wo immer das Fehlen fester Kontur und klarer Prägung bei Jean Paul festgestellt wird, liegt die Folie der Goetheschen Klassik zugrunde.« Sprengel: *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*, a.a.O., S. XXVIII.

Goethe ist Künstler, und seine Werke sind Kunst, schöne und erhabene Kunst voll Natur und Unschuld (...) Jean Pauls Schriften sind wundersam gestaltete, schöne, große, verworrene Naturgewächse (aus der Seele des Verfassers) (...) ¹⁴

Mniochs *Gedanken über mancherlei Lektüre* enthalten ein frühes Zeugnis der wirkungsgeschichtlichen Polarität zwischen Goethe und Jean Paul: Letzterer wird schon früh als »antiklassische Opposition«¹⁵ festgestellt, was dem unvoreingenommenen Blick auf die Eigenarten dieses Schreibens sicher nicht zuträglich ist. Die Polarität Goethe–Jean Paul bestimmt die Jean–Paul–Rezeption seit ihren Anfängen und hält sich bis ins 20. Jahrhundert. So überschreibt Martin Walser 1974 seinen Artikel im Rowohlt–Literaturmagazin über Klassik–Rezeption: »Goethe hat ein Programm, Jean Paul eine Existenz.«¹⁶ Der Autor suggeriert damit – ähnlich wie Mnioch, die Jean Pauls Schriften als Naturgewächse betrachtet – eine Unmittelbarkeit der literarischen Äußerung, ein Motiv, das – wie die zu Beginn zitierten Urteile zeigen – auch die Rezipienten des »Musikalischen« bei Jean Paul leitet. Walsers Formel impliziert, Jean Pauls Schreiben entspringe notwendig seinem ureigensten Wesen, gegenüber der bewußten Lebens- und Kunstgestaltung Goethes.¹⁷

Die Zementierung des Antagonismus Goethe–Jean Paul ist eine der unmittelbaren Bedingungen für das Entstehen des Rezeptions–Topos »Jean Paul als musikalischer Dichter«. ¹⁸ Seit Stefan Georges Würdigung Jean Pauls war diese Relation vorgegeben:

Wenn Du höchster Goethe mit Deiner marmornen hand und Deinem sicheren schritt unsrer Sprache die edelste bauart hinterlassen hast so hat Jean Paul der suchende der sehrende ihr gewiss die glühendsten farben gegeben und die tiefsten klänge.¹⁹

Genuin antiklassizistisch wird der Rekurs auf das »Musikalische« der Sprache verstanden, der aus Klopstocks Dichtungstheorie und der Rezeption seiner Werke stammt, die den Umschlagspunkt von der Malerei zur Musik als Vorbild der

¹⁴ Zitiert nach Sprengel, ebd., S. 15.

¹⁵ Peter Sprengel: *Antiklassische Opposition. Herder – Jacobi – Jean Paul*. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Hg. von Klaus von See. Bd. 14: *Europäische Romantik I* von Karl Robert Mandelkow in Verbindung mit Ernst Behler u.a. Wiesbaden 1982, S. 249–272.

¹⁶ Zitiert nach Sprengel: *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*, a.a.O., S. 304.

¹⁷ »Wer Jean Paul liest, liest in einem anderen und prägnanteren Sinn Jean Paul, als wer Goethe liest, Goethe.« Ebd., S. XLXII.

¹⁸ Weitblick beweist Oskar Loerke, indem er Jean Paul *neben* Goethe stellt, verbunden mit einer Würdigung Kommerells: »Erst Stefan George und die Seinen – Kommerell kommt daher – erkannten wieder Jean Pauls Rang neben Goethe.« *Einladung zu Jean Paul*. In: *Literarische Aufsätze aus der Neuen Rundschau 1909–1941*. Hg. von Reinhard Tgahrt. Heidelberg, Darmstadt 1967, S. 181.

¹⁹ Stefan George: *Jean Paul* (Lobrede). In: *Werke*. München und Düsseldorf 1958, Bd. 1, S. 514.

Dichtung markieren.²⁰ Klopstocks Theorie der Wortbewegung akzentuiert ein ungegenständliches und asignifikatives Moment der Wörter, ohne jedoch die Dichtung als bloße Klangwirkung zu verstehen.²¹ Im freirhythmischen Duktus der Klopstockschen Dichtung erhalten Zäsuren die Qualität einer Vergegenwärtigung des Wortlosen und bieten rhythmische Neuansätze, deren Kopplung eine »gesteigerte Bogenspannung des Satzes selbst, eine gesteigerte rhythmische Kraft ins Spiel bringt«. ²² In der Formulierung des dichterischen Ziels, die Leidenschaften zu bewegen, nimmt Klopstock zwar die rhetorische Tradition auf, deutet diese aber um, indem er die metrische Bewegung der Worte mit den menschlichen Leidenschaften assoziiert.²³ Intendiert ist eine Unmittelbarkeit der Wirkung: statt die Bedeutung der Zeichen zu entschlüsseln, »werden wir von der Wortbewegung selbst instantan und unmittelbar erfaßt«. ²⁴ Diese realisiert eine Dimension des Wortlosen, mit Worten nicht Sagbaren und greift damit auf den Inhalt über. Klopstocks Theorie ist also keine des Klanges, das Unsagbare wird nicht als Lautmalerei auf der Ebene der Wörter greifbar,²⁵ sondern »die Eindrücke des Silbenmaßes« werden als »etwas Musikalisches« bezeichnet.²⁶ Erst nach Klopstock, etwa bei Novalis, werden »musikalische« Elemente im Phonetischen lokalisiert, etwa in der unten zitierten Novalis-Passage über den »Wohlklang« von Gedichten. Der Paradigmenwechsel von der Malerei zur Musik als Vorbild für die Dichtung ist noch nicht vollzogen, aber angedeutet, wenn Klopstock die Zeichenstruktur der Künste diskutiert und die Poesie zwar für geeignet befindet, durch ein Nebeneinander von Zeichen die Dimension der Zeit auszudrücken, aber für das Moment der Wirkung auf die Empfindung dennoch bemerkt: »Die Musik allein nähert sich uns hier.«²⁷

²⁰ »Die vor-Klopstocksche Poetik hatte die Dichtung vor allem mit der Malerei verglichen – (...) die nach-Klopstocksche Poetik privilegiert dagegen den Vergleich mit der Musik.« Winfried Menninghaus: *Nachwort*. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989, S. 320. Meine folgende Darstellung stützt sich auf Menninghaus. Vgl. dazu auch Kapitel II.

²¹ »Ihr zufolge unterstützen Metrum und Rhythmus ja nicht nur einen vorgegebenen ›Wortsinn‹, sondern sie setzen eine schnelle Realität sui generis (die ihrerseits ›Inhalte‹ hervorbringt).« Ebd., S. 316 (*Nachwort*).

²² Ebd., S. 274.

²³ »Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Aktion, in welche sie unsre Seele setzt«. Ebd., S. 336.

²⁴ Ebd., S. 313.

²⁵ »Klopstocks Theorie der Wortbewegung sichert sich ihre Privilegierung gegenüber den Dimensionen Klang und Bedeutung also dadurch, daß sie eine Theorie des Wortlosen in sich einschließt.« Ebd., S. 314.

²⁶ Ebd., S. 324 f. »Auch in der Rede, sagt *Dionys*, ist etwas Musikalisches, welches, nur dem Grade, aber nicht der Beschaffenheit nach, von dem unterschieden ist, das der Gesang und die Worte haben.« Ebd., S. 142.

²⁷ Ebd., S. 322 (*Nachwort*).

Der Vergleich mit Musik und Tanzkunst dient Klopstock dazu, die Zeitlichkeit der Poesie hervorzuheben. Damit einher geht eine Geringschätzung der dichterischen Bildlichkeit, von Metapher, Metonymie, Allegorie und Symbol.²⁸ Das Moment der signifikativen Entschlüsselung des Gesagten ist nicht mehr der Primärzweck, die Wortbewegung »ist selbst, was sie ›ausdrückt‹.«²⁹ Sie setzt eine Unmittelbarkeit der Wirkung voraus, die als intuitiv erfaßte vor die mit dem Verstand zu entschlüsselnde bedeutungsmäßige Aussage tritt.³⁰

Wenn Schiller Klopstock in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 als »musikalischen« Dichter ausweist, und wenn die Jean-Paul-Interpreten vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert diesen Topos aufgreifen, so müssen diese Voraussetzungen mitgedacht werden. Für Schiller ist Klopstocks Dichtung der Inbegriff einer »musikalischen« Schreibart, die er vor dem Hintergrund der Nachahmungsdiskussion in Abgrenzung von der »plastisch« beschreibenden definiert:

Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden.³¹

Für das Profil des »Musikalischen« nach Schiller sind also zwei Faktoren ausschlaggebend: der wirkungsästhetische Aspekt, der dem »Musikalischen« die Hervorbringung eines Gemütszustandes zumißt, und die Tatsache, daß die Schilderung nicht auf einen bestimmten (Natur-) Gegenstand zurückzuführen sein muß.³² Jean Paul geht mit seiner Definition über Schillers berühmtes Begriffspaar

²⁸ »Die Klopstocksche Wortbewegung (...) verlagert die Poetizität der Poesie ganz auf die syntagmatische Achse, aus der räumlichen Vertikalen in die zeitliche Horizontale – eben in die Dominante von Metrum, Rhythmus und Grammatik.« Ebd., S. 328.

²⁹ Ebd., S. 340.

³⁰ »Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehn. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung geradezu das durch sie Ausgedrückte zu sein.« Ebd., S. 148.

³¹ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchgesehene Auflage München 1993. Bd. 5, S. 734 f.

³² In der etwa gleichzeitig erschienenen Matthisson-Rezension präzisiert Schiller das Verhältnis der beiden Aspekte dahingehend, daß der Tonsetzer und der Landschaftsmaler durch die Form ihrer Darstellung das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen stimmen, daß es jedoch der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters überlassen sei, einen Inhalt dazu zu finden. »Der Dichter hingegen hat noch einen Vorteil mehr: er kann jenen Empfindungen einen Text unterlegen, er kann jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt unterstützen und ihr eine bestimmtere Richtung geben.« *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 5, S. 1000.

hinaus.³³ Die beschreibende Landschaftsschilderung (etwa von Brockes) unterscheidet er als »plastisch« von der »musikalischen« Landschaft, deren »Ton der Empfindung« nach dem Protagonisten der Handlung zu stimmen sei. Damit verlagert er den Akzent von der Wirkung wieder zurück auf die Poetik. Der Begriff des »Tons« in Jean Pauls Definition wird meist vernachlässigt, obwohl er ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht umfaßt: Die Lehre von den verschiedenen Redetönen, die Farbtöne und die Tonarten in der Musik. Er bildet zugleich das Scharnier zwischen der Dichtung und dem Rezipienten, der über das Verständnis des Tons die Intention des Dichters nachvollzieht.³⁴

Bereits Lessing hatte in seinem *Laokoon*-Fragment von »musikalischem Ausdruck« gesprochen. Er versteht darunter nicht nur Elemente wie »Exclamationen« und »Interjectionen«, sondern – Klopstocks Theorie vergleichbar – auch die Wortfolge, Metaphern und Gleichnisse. Er wird damit keineswegs zum »Fürsprecher einer Poesie, die, anstatt durch bloße Deskription mit der Malerei zu wetteifern, in ihrer Klangwirkung die Musik zu erreichen versucht«,³⁵ sondern er sucht nach sprachlichen Mitteln, deren Ausdruck unmittelbar ist, weil sie keiner signifikativen Entschlüsselung bedürfen.³⁶ Was Lessings Definition ebensowenig (oder zumindest erst in zweiter Linie) enthält wie die Klopstocks, Schillers oder Jean Pauls, ist der Gedanke, daß die Sprache auf der Ebene der Worte selbst tönen oder klingen müsse. Vielmehr kündigt sich bei allen die frühromantische Idee schon an, derzufolge die Sprache der Töne im Ausdruckswert vor der Wortsprache rangiere. Latent bereits um die Jahrhundertmitte vorhanden, wird der Gedanke, daß die Musik eine Sprache sei, in Jean Pauls Romanen formuliert,³⁷ lange bevor er zum Gemeinplatz der musikästhetisierenden Literaten wird. Um 1750 noch als bloßes »Geräusch« oder »Plunder« abqualifiziert, wird die begriffslose, »unbestimmte« Instrumentalmusik nun in den Rang der höchsten aller Künste gehoben. Das Unendliche, Unaussprechliche, das den literarischen Romantikern so leicht in der

³³ Vgl. im übrigen Kap. VI. Der Erstdruck der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* erschien 1795 und 1796 in den *Horen*. Aus den entsprechenden Jahrgängen hat Jean Paul erst 1807 exzerpiert, also nach dem Erscheinen der *Vorschule*. Vgl. dazu die Dokumentation von Götz Müller: *Jean Pauls Exzerpte*. Würzburg 1988, S. 264. Das muß aber nicht bedeuten, daß er Schillers Aufsatz erst zu diesem späten Zeitpunkt kennengelernt hat.

³⁴ »Ist dieser Ton in Werken des Geschmacks wol getroffen, so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell uns in dieselbe Lage; und darauf kommt fast die ganze Wirkung des Werks an.« Artikel *Ton (Redende Künste)*. In: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771 und 1774). 4 Bde. Hildesheim 1967/1970, Bd. 4, S. 539.

³⁵ So lautet eine These von Hans-Christoph Buch. »*Ut Pictura Poesis*«. *Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München 1972, S. 45.

³⁶ Exklamationen wie »Oh!« suggerieren einen unmittelbaren Ausdruck, weil zwischen der Gefühlregung und ihrem verbalen Ausdruck eine nur minimale zeitliche Verzögerung liegt.

³⁷ Vgl. den Ausdruck »Flötensprache« in den *Flegeljahren*. 1, 2, S. 1077.

Feder liegt und doch so schwer zu beschreiben ist, scheint einzig in der »reinen«, wortlosen Instrumentalmusik aufgehoben. Die Freunde Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck mit ihren 1799 publizierten *Phantasien über die Kunst* gehören zu den ersten Vertretern dieser Idee einer absoluten Musik, die nichts bedeutet außer sich selbst. 1810 mündet die Idee in E.T.A. Hoffmanns vielzitiertes Gipfelwort von der Musik als der »romantischsten aller Künste«.

Ist die Musik als Kunst der Inbegriff des Romantischen, so muß die Poesie, wenn sie romantisch sein soll, musikalisch werden. Das »Musikalische« avanciert zur ästhetischen Kategorie in der Theorie von Lyrik und Prosa, zu einem Maßstab, mit dem die Literatur der Zeit gemessen wird.³⁸ Der Terminus »musikalisch«, den man der Theorie der Instrumentalmusik entlehnt, signalisiert eine romantische Potenzierung, an deren Höhepunkt die Attribute der beiden Künste wechselseitig aufeinander appliziert werden, die Instrumentalmusik »poetisch« und die Dichtung »musikalisch« wird, ein Paradigmenwechsel, dessen Fundamente lange vorher gelegt wurden. So kann Novalis schließlich schreiben:

Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z.B. eine musicalische Fantasie – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die Natur selbst.³⁹

In aphoristischer Verkürzung enthält Novalis' Äußerung eine Reihe von Assoziationen, die auch in der wissenschaftlichen Jean-Paul-Rezeption stets mitschwingen: Die Analogisierung zwischen Traum und musikalischer Fantasie, der Aspekt des Improvisatorischen, der im Hinweis auf diese musikalische Gattung implizit enthalten ist. Die Assoziation mit den zusammenhanglosen Traumbildern wiederum insinuiert eine lose Bilderfolge, die vom Gebot der rationalen Stimmigkeit befreit ist. Das Bild der Aeolsharfe steht für ein gleichsam absichtslos entstandenes Werk, dessen Saiten wie zufällig harmonisch und gleichsam nach der Natur tönen. Die Forderung an die Sprache, durch Wörter zu klingen, ist dagegen auch hier höchstens indirekt enthalten. Novalis kann das Märchen »ganz musicalisch« nennen,⁴⁰ weil die Attribute der beiden Künste einander zu ästhetischen Kategorien geworden sind. Nicht zufällig spielt das Schlagwort des »Musikalischen« in der Rezeption von Jean Pauls Träumen eine besondere Rolle. Und ebensowenig zufällig taucht hier der Antagonismus zwischen Goethe und Jean Paul wieder auf. So attestiert Ursula Gauhe Jean Paul eine musikalische »Traumbegabung« im Gegensatz zu der plastischen Goethes:

³⁸ Das »Musikalische« als Kategorie der Poetik hat Barbara Naumann in der einleitend erwähnten Arbeit untersucht. »*Musikalisches Ideen-Instrument*«, a.a.O.

³⁹ Novalis: *Schriften*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, a.a.O., S.454.

⁴⁰ Ebd.

Für Jean Pauls Traumwelt läßt sich allgemein feststellen, daß das Gestalthafte, Farbige, deutlich Umgrenzte zurücktritt vor unbestimmten, namen- und bildlosen Traumempfindungen, die verklärend oder schreckend aus der Tiefe der Seele steigen und sich am ehesten in Musik auflösen.⁴¹

Benz schreibt, Goethe habe »Gestalten fürs Auge« geschaffen, unter bewußtem »Verzicht auf das sinnliche Mittel des klingenden Wortes«,⁴² und hält für Jean Paul fest: »[N]icht aus der Plastik, sondern aus der Musik formt sich ihm der Typus.«⁴³ Auch wenn er formuliert: »Jean Pauls Traum ist souverän, er bedeutet nichts außer sich«,⁴⁴ so liegt die Folie einer Instrumentalmusik zugrunde, deren Unbestimmtheit nur sie selbst bedeuten kann, aber ebenso – aufgrund dieser Unbestimmtheit – das Allgemein-Menschliche schlechthin. Die implizite Assoziation mit der »reinen« Instrumentalmusik soll rechtfertigen, daß Jean Pauls Träume für die Interpreten in ihrer Bildlichkeit nicht in letzter Konsequenz zu entschlüsseln sind.⁴⁵

Basierend auf dem Antagonismus Goethe–Jean Paul meint der Rekurs auf das »musikalische« Dichten immer auch den – vermeintlichen oder tatsächlichen – Formverlust, jenen Eindruck, den Jean Paul mit seinem absichtsvollen, den Leser verwirrenden Erzählstil der Digressionen und Verschleierung von Handlungselementen provoziert. Walther Harich etwa führte die »Formlosigkeit« der *Unsichtbaren Loge* auf die »Musikalität« der Jean Paulschen Dichtung zurück und ersetzte damit gewissermaßen eine Unbekannte durch eine andere. Die wissenschaftliche Jean-Paul-Rezeption richtet stets Gegensätze auf und sieht sich durch Jean Pauls heterogenen Stil darin bestätigt.⁴⁶

Zwar orientieren sich Harich und andere Autoren an Schillers Unterscheidung zwischen plastischer und musikalischer Poesie, doch gehen sie über den von Schiller gegebenen Bezugsrahmen weit hinaus, indem sie den Antagonismus als Begriffspaar für eine tendenziell umrißhafte oder umrißlose, d.h. im weitesten Sinne klassische oder romantische Kunst, verstehen: Die Jean-Paul-Forschung nahm das Attribut »musikalisch« häufig allzu wörtlich.⁴⁷ Das Schlagwort von der musikalischen Dichtung kam den Jean-Paul-Interpreten gerade recht als Interpretationshilfe für eine Kunst, die sich den herkömmlichen Bewertungsmaßstäben nicht beugen wollte. Erstmals erscheint der Vorwurf der »Gestaltlosigkeit« in einer

⁴¹ Ursula Gauhe: *Jean Pauls Traumdichtungen*. Bonn 1936, S. 13.

⁴² Richard Benz: *Die Welt der Dichter und die Musik*, a.a.O., S. 237.

⁴³ Ebd., S. 240.

⁴⁴ Ebd., S. 244.

⁴⁵ Benz unterscheidet, wie viele andere, nicht zwischen Träumen und Traumdichtungen.

⁴⁶ So auch Dilthey: »Er hat den musikalischen Stil gegenüber der plastisch-formstrengen, verstandesstarken Form von Lessing, Goethe und Schiller geschaffen.« *Von deutscher Dichtung und Musik*, a.a.O., S. 428.

⁴⁷ So etwa Hans Heinrich Borchardt: »Gerade weil Jean Paul (...) von der Phantasie her gestaltet, muß sein Werk in Schillers Terminologie musikalisch sein.« *Der Roman der Goethezeit*, a.a.O., S. 328.

Rezension von 1810. Ernst Moritz Arndt greift darin die traditionelle Unterscheidung zwischen Plastik und Musik zwar auf, moniert aber ihre unkritische Verwendung:

Aber wenn Jean Paul ein musikalischer Dichter heißt, so ist er doch immer ein schlechter Musiker; denn Gestaltlosigkeit und Ineinanderrasseln von disharmonischen Tönen soll keineswegs der Charakter der Musik sein.⁴⁸

Arndt gehört zu den wenigen, die der Tatsache Rechnung tragen, daß die Musik zu den formvollsten Künsten gehört, und dies Jahrzehnte vor dem Erscheinen von Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch Schönen* (1854)! Stefan George, der Initiator einer der zahlreichen Jean-Paul-Renaissancen, unternimmt am Ende des 19. Jahrhunderts eine Umwertung der Unterscheidung zwischen dem Plastischen und dem Musikalischen. Er feiert Jean Paul als eigentlichen „Lyriker“ und bemerkt gegenüber Hofmannsthal: »Unsere Klassiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und Musiker.«⁴⁹

Der Verweis auf Jean Pauls musikalische Dichtung gegenüber dem plastischen Stil »der« Klassiker muß also nicht stets Tadel bedeuten, je nach Rezeptionsphase kann er auch Huldigung sein, wie das George-Zitat zeigt. Der Verlust der äußeren Form bietet die Möglichkeit einer »inneren« Form, worauf wohlwollende Jean-Paul-Rezipienten nicht müde werden hinzuweisen.⁵⁰ Ihr vorzügliches Gestaltungsmittel sei die Musik, seit der Empfindsamkeit und deren Verbürgerlichung als Empfinderei im musikbeflissenen Salon als Kunst der Innerlichkeit par excellence betrachtet. Der Diskurs über das »Formproblem« – wie Hans Bach den ersten Abschnitt seines Kapitels über die Struktur des *Hesperus* noch 1929 überschrieben hatte,⁵¹ gerät aus dem Blick. Listig versteht Johannes Alt in den zwanziger Jahren »die Ausdrucksfähigkeit losgelöst von aller Form« als Anziehungspunkt Jean Pauls.⁵² Alts Deutung Gipfelt in der These, Musik bilde die »zaubergewaltige Gegenrune zu seinem formhaft erzieherischen Willen«,⁵³ den er Jean Paul dann doch nicht absprechen will. Und Hans-Heinrich Borchardt konstatiert: »Es wäre aber vollkommen falsch, von Formlosigkeit zu reden.«⁵⁴ Er führt Jean Pauls »musikali-

⁴⁸ Zitiert nach Sprengel: *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*, a.a.O., S. 71.

⁴⁹ *Aus Hugo von Hofmannsthals Aufzeichnungen 1890–1895*. In: Corona IX (1939/40), S. 667.

⁵⁰ Hans Bach schreibt im Abschnitt »Äußere und innere Form«: »Jean Pauls eigene Unterscheidung der inneren, »psychologischen«, Geschichte von der äußeren, die nur als Stütze, als »Blumenstab« dient, läßt hinter dem äußeren Aufbau nach der inneren Form fragen.« *Jean Pauls »Hesperus«*, a.a.O., S. 157.

⁵¹ Ebd., S. 139.

⁵² Johannes Alt: *Jean Paul*. München 1925, S. 112.

⁵³ Ebd., S. 113.

⁵⁴ *Der Roman der Goethezeit*, a.a.O., S. 201. Trotzdem bemerkt Borchardt an anderer Stelle: »(...) so wird man bei aller Bewunderung für den genialen Wurf des Ganzen und die Weite der Idee doch die Schwächen der Komposition nicht übersehen können.« Ebd., S. 327.

sche« Gestaltungsweise darauf zurück, daß etwa seine Landschaften niemals beschriebene oder erinnerte, sondern in der Phantasie transformierte sind.⁵⁵

Der deutliche Bezug auf die klassisch-romantische Musikästhetik in fast allen Zitaten ist Element eines Kanons frei flottierender musikästhetischer Reminiszenzen, von denen zwei Jahrhunderte Jean-Paul-Rezeption geprägt sind. Immer noch wirkt die Auffassung, daß das Wesentliche der Wortsprache verschlossen bleibt, daß nur die Musik das Unsagbare ausdrücken kann, jene Auffassung, die in der Tat den Kern von Jean Pauls Musikauffassung bildet. Schon der anonyme Rezensent der *Oberdeutschen allgemeinen Literaturzeitung* hatte 1797 in seiner Rezension musikästhetische Elemente mit dichtungstheoretischen verknüpft:

In Ermangelung eines erst noch zu erfindenden, diese Gattung von Schriften bezeichnenden Namens möchte Rezensent sie Geistes-Konzerte nennen. Wie die harmonische Mischung verschiedener Töne und ihre melodische Aufeinanderfolge, durch irgendein den herrschenden Charakter des Stückes bestimmendes Thema unter die Form der Einheit gebracht, durch das dadurch erregte zwecklos scheinende, aber doch zweckmäßige Spiel unbestimmter Empfindungen dem Gemüte gefällt, es vergnügt und belebt; wie man ähnliche Versuche mit dem Spiele der Farben mehr gewagt als ausgeführt hat: so läßt sich auch ein melodischer Wechsel, nicht von Tönen und Farben, sondern von jeder Art höherer Geistes-Äußerungen von komischer und satirischer Laune, von Empfindungen des Erhabenen, des Edeln, des Schönen, an der Natur und an menschlichen Charakteren, von unabsichtlich und kunstlos herbeigeführten Spekulationen, Räsonnements, Bemerkungen, von witzigen und scharfsinnigen Gedanken, von Bildern der Einbildungskraft, von Naturgemälden usw. an den Faden irgendeiner Geschichte als ihr Thema anreihet denken, in welchem unter dem Scheine eines freien Spiels alle Kräfte des Geistes harmonisch und gleichzeitig beschäftigt, belebt und eben dadurch gereinigt und gebildet würden.⁵⁶

Die Erläuterung des vom Autor vorgeschlagenen Begriffs »Geistes-Konzerte« enthält deutliche Reminiszenzen an die Körnersche Lehre von den Charakteren in der Musik (1795) und an Kants Definition der Kunst als Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Der Terminus »Geistes-Konzerte«, Signatur des heterogenen Stils, der Jean Paul zum Angriffspunkt für die an Goethe geschulte Kritik machte, meint jene für Jean Paul so charakteristische Mischung des Komischen mit dem Tragischen, den Dualismus, der in prägnanter Weise auch die Struktur des Singspiels

⁵⁵ »Gerade weil Jean Paul Situationen, Charaktere, Landschaften von der Phantasie her und nicht vom Gegenständlichen aus gestaltet, muß sein Werk in Schillers Terminologie musikalisch sein.« Ebd., 328. Das hatte schon Stefan George geäußert: »Wenn es seiner hohen zeitgenossen befriedigung war empfundene und geschauten wirklichkeiten deutlich wiederzugeben so war es Sein heiliges streben den zauber der träume und gesichte zu verbildlichen...« *Jean Paul* (Lobrede), a.a.O., S. 511.

⁵⁶ Zitiert nach Sprengel: *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*, a.a.O., S. 11.

bestimmte.⁵⁷ Er benennt auch die Gelehrsamkeit dieses Schreibens.⁵⁸ Etwa zum selben literarhistorischen Zeitpunkt begann man, die Dualität des Komischen und des Empfindsamen bei Jean Paul mit dem der musikalischen Mikrostruktur entstammenden Begriff »Dissonanzen« zu belegen. Er impliziert ein Werturteil, nämlich die Vorstellung einer natürlichen Unterlegenheit der Dissonanz gegenüber der Konsonanz als Signatur »guten«, regelgemäßen Stils.⁵⁹ Erst mit Wolf Dietrich Raschs Aufsatz über *Metaphernspiele und dissonante Strukturen* von 1961 wird eine neue Ebene der Analyse erreicht. Rasch betreibt moderne Erzählforschung und gelangt damit zu präzisen Ergebnissen.⁶⁰ Die Jean-Paul-typischen Digressionen werden als Ausdruck einer gespaltenen Welt und als wesentlich für sein *Œuvre* begriffen. Die moderne Strukturanalyse rehabilitiert dissonantes Erzählen und begreift es als Signatur des Modernen. Die »Vielfalt der Redeweisen und Stimmen«,⁶¹ die »Sprachsym- und kakophonien«,⁶² die in Jean Pauls Werk diagnostiziert werden, sind späte Nachklänge dieser frühen Rezeptionsrichtung.

Versuche, die Heterogenität von Jean Pauls »musikalischem« Dichten interpretatorisch zu nivellieren, gab es schon immer. Insbesondere die Kritiker des frühen 20. Jahrhunderts deuten einheitsstiftende Momente in sein Schaffen hinein, deutlich unter dem Einfluß des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes. Harich spricht von einer »unendlichen Melodie«,⁶³ Bach benutzt in seiner *Hesperus*-Analyse den verschwommenen Begriff »Leitsymbole«. ⁶⁴ Noch Maurer greift 1981 in seiner

⁵⁷ »Ein Begriff, der zugleich vorwärts und rückwärts weist: vorwärts in Richtung auf die romantische Amalgamierung von Literatur und Musik, rückwärts auf die rhetorische Lehre von den verschiedenen ›Tönen‹, dem erhabenen und dem niedrigen *genus dicendi*, die bei Jean Paul sozusagen um die Oberherrschaft ringen (*certare*).« Ebd., S. XVII. Vgl. den Exkurs über Jean Pauls musikalische Metaphorologie.

⁵⁸ Im *Siebenkäs* dient »Konzert« als Metapher für das Gespräch unter Männern. I, 2, S. 517.

⁵⁹ Daher auch Gerhart Baumanns Frage: »(...) ergibt sich aber eine Möglichkeit, die Dissonanzen dieser Dichtung als etwas Zusammenstimmendes wahrzunehmen, als Ordnung und Einheit zu verstehen, die derjenigen der Konsonanz in nichts nachzustehen braucht.« *Jean Paul. Zum Verstehensprozeß der Dichtung*. Göttingen 1967, S. 12.

⁶⁰ A. a. O. »Die moderne Strukturanalyse – von Kommerell bis Höllerer und Rasch – hat viel verschüttete Zugänge zur musikalischen Prosa dieses genialen Improvisators auf dem Klavier freilegen können.« Robert Minder: *Die Verlassenheit eines Genius. Jean Paul, geboren am 21. März 1763*. Zitiert nach Sprengel: *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*, a. a. O., S. 290.

⁶¹ Vgl. den Titel von Esselborns Aufsatz: *Die Vielfalt der Redeweisen und Stimmen*, a. a. O.

⁶² Kurt Wölfel spricht von einem »Reichtum der unterschiedlichsten und gegensätzlichsten Töne, wie sie zuvor in einem Werk deutscher Sprache, ja einem Werk der Erzählkunst überhaupt, noch nie zusammen waren. Ihr Wechsel, ihre Mischung zu Kon- und Dissonanzen, Sprachsym- und kakophonien von einer Expressivität, die bis dahin noch von keiner poetischen Stillehre bedacht oder auch nur erahnt worden war (...)« *Antiklassizismus und Empfindsamkeit. Der Romancier Jean Paul und die Weimarer Kunstdoktrin*. In: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Hg. von Karl Otto Conrady. Stuttgart 1977, S. 367.

⁶³ Walther Harich: *Jean Paul*, a. a. O., S. 214.

⁶⁴ Hans Bach: *Jean Pauls ›Hesperus‹*, a. a. O., S. 181.

Studie einen philosophischen Gedanken des späten 19. Jahrhunderts auf, wenn er schreibt, Musik biete die Möglichkeit, die Vereinzelung der Menschen aufzuheben.

Wird das Unbestimmte, vage Verschwebende als konstitutiv für eine Prosa angesehen, die mit dem Terminus »musikalisch« belegt werden kann, so neigen Jean Pauls Interpreten selbst zu nachdichtender musikalischer Prosa. Genuin musikästhetische Begriffe, vor allem solche aus der musikalischen Formenlehre, werden durchgängig unscharf oder falsch gebraucht – von der grundsätzlichen Berechtigung solcher Vergleiche ganz zu schweigen. Mit dem Verweis auf die literaturwissenschaftliche Stillage in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf die Neigung zum blumig Verschnörkelten, ist dies nicht allein zu begründen. Das frei fantasierende Herumdichten um den Gegenstand zeugt auch von der Schwierigkeit, sprachmagische Erscheinungen adäquat zu beurteilen. So gerät auch August Langen, der Autor mehrerer umfassender Wortschatz-Analysen, bei der Betrachtung Jean Paulscher Prosa ins Schwingen: Er spricht von »musikalischer Struktur« und »rhythmischer Kraft«, »Schlußklauseln« und einer »Vorhaltstechnik«, die an Bruckner gemahne,⁶⁵ bleibt die Begründung für derartige Eindrücke jedoch weitgehend schuldig. Er erwähnt lediglich Jean Pauls Übernahme der Wenn-Periode aus der Empfindsamkeit und seine – eigentlich unspezifische – Vorliebe für »Doppel-«, also zusammengesetzte Wörter.

Zuletzt sei ein Blick auf die Jean-Paul-Forschung der letzten 20 Jahre geworfen. Der Rezeptionstopos »Jean Paul als musikalischer Dichter« spielt auch in der neueren Forschung noch eine tragende Rolle, wenn er auch aus den Aufsatz- und Buchtiteln verbannt ist. Kaum verwunderlich, daß er immer dort auftaucht, wo Ratlosigkeit gegenüber den erzähltechnischen Erscheinungen Jean Paulscher Prosa vorherrscht. Als Beispiel sei Peter Maurers Studie von 1981 herausgegriffen:

Das Nicht-mehr des Humors, sein Anderes, nie Ausgedrücktes, aber doch zu ihm Gehörendes, ist die Musik. (...) Sie beginnt dort, wo auch die kühnste Metapher nicht mehr an den Seelenraum heranreicht.⁶⁶

Die folgenden acht Seiten von Maurers Arbeit lesen sich wie eine Nachdichtung der Monographie von Kommerell. Als »Strukturmoment, nicht als real Ausgefülltes oder konkret Faßbares« wirke die Musik.⁶⁷ Dies sei darauf zurückzuführen, daß Jean Paul nirgends bestimmte Musik erwähne. Diese Beobachtung entspricht zum einen – wie unsere Studie ergeben wird – nicht den Tatsachen, zumindest nicht für Jean Pauls Konzertszenen, zum anderen wäre es Maurer ja

⁶⁵ August Langen: *Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*. In: *Deutsche Philologie im Aufriß*. Hg. von W. Stammeler. Berlin ²1957, Sp. 1363 f.

⁶⁶ Peter Maurer: *Wunsch und Maske. Eine Untersuchung der Bild- und Motivstruktur von Jean Pauls »Flegeljahren«*. Göttingen 1981, S. 121.

⁶⁷ Ebd.