

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 162

Herausgegeben von Wilfried Barner, Georg Braungart,
Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann

Ralf Berhorst

Anamorphosen der Zeit

Jean Pauls Romanästhetik
und Geschichtsphilosophie



Max Niemeyer Verlag Tübingen 2002

Die Arbeit wurde gefördert durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung
des deutschen Volkes.
Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der
VG Wort.

Für Annette Vogler

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Berhorst, Ralf:

Anamorphosen der Zeit : Jean Pauls Romanästhetik und Geschichtsphilosophie /

Ralf Berhorst. – Tübingen: Niemeyer, 2002

(Studien zur deutschen Literatur; Bd. 162)

Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1999

ISBN 3-484-18162-1 ISSN 0081-7236

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das 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. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz und Druck: Gulde-Druck, Tübingen

Einband: Geiger, Ammerbuch

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	I
I. Fortsetzen oder Vollenden	4
1. Der Roman als »geborne Ruine«: Divergenzen von Leben und Werk	4
2. <i>Alter deus</i> : Prometheische Autorschaft	18
3. Fortdauer oder Vervollkommnung: Das Leben als fragmentarisches »moralisches Kunstwerk«	25
4. Auflösungsversuche: Der Übergang »aus der Zeitlichkeit in die Ewigkeit«	38
5. »Etwas, dessen Lücken unser Denken und unser Anschauen entzweit und trennt«: Die Anschauung des Ganzen	41
II. »Vorgespiegelte Unendlichkeit«: Ästhetische Totalität	52
1. Doppelte Mimesis	52
2. Einbildungskraft anthropologisch und transzendental	61
3. »Das unendliche Bild«: Die Anschaulichkeit des Unendlichen	68
4. Die »Schöpfung-Ewigkeiten« Vergangenheit und Zukunft: Temporalisierung der Einbildungskraft	73
III. »Die alte Geschichte ist mehr episch, wie die neuere mehr dramatisch«: Gattungsgeschichte	81
1. »Epopoe in einem höheren Sinn«: Die Geschichte als Kunstwerk Gottes	81
2. »Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön«: Die Unmöglichkeit eines modernen Epos	95
3. Das Epos der Geschichte	105
4. Das Epos <i>vor</i> und <i>nach</i> der Geschichte	109
5. Intensive und extensive Totalität	111
6. Friedrich Schlegel: Das Epos als »poetischer Polyp«	114
7. Goethe und Schiller: Epische Substantialität	118

8. Das Epos als Plastik	121
9. Friedrich Wilhelm von Schelling: Das Epos als Bild der Geschichte im Absoluten	131
IV. Jean Pauls Gattungsbegriffe	133
1. Gattungstheorie	133
2. Epos und Drama: »Das ungeheure Ganze« und »dürftige Augenblickswesen«	140
3. Phantasie und Schriftlichkeit	143
4. »Ruhe der Vollendung«: Plastische <i>versus</i> musikalische Dichtkunst	155
5. Roman: Epischer und dramatischer Roman	164
6. Roman und Geschichte im 18. Jahrhundert	170
V. Freiheit und Notwendigkeit: Die »Bewegmittel« der Geschichte	183
1. Charakter oder Verhängnis. Das Fundament der Geschichte	183
2. Die »Schutzgöttin aller Menschen-Geschichte«: Herders Nemesis	194
3. Homer, der erste Philosoph der Geschichte	198
4. »Ist indessen ein Gott in der Natur: so ist er auch in der Geschichte«: Identität von Natur- und Menschengeschichte bei Herder	200
5. Jean Pauls Herder-Kritik	203
6. Das Epos »schafft die wahre, die vollkommene, die ewig- daurende Geschichte«: Herders Geschichtspoesie	208
7. Jean Paul über Charaktere	212
8. »Gott ist das wahreste und einzige Subjekt«: Jean Pauls Gottes-Begriff	220
9. Herders »Gott«	231
10. Jean Paul »Über den Gott in der Geschichte und im Leben«	233
VI. »Hesperus«: Der Roman aus dem »Zeit-Stundenglase«	240
1. Der fortgesetzte Roman	240
2. Der Roman als Geschichte: Kontrafaktur des Staatsromans	251
3. Roman <i>versus</i> Geschichte	265
4. Romangeschichte: Das Telos der Ruhe	268
5. Die Ruhe des Todes	276
6. Das Ende als Anfang: Der Tod Emanuels	288
7. Die Ruhe der Tugend	294
8. Finalität: Das Ende des Romans	300

VII. »Titan«: Im »elliptischen Gewölbe der Zeit«	304
1. Entstehungsgeschichte	304
2. »Zwei Welten zugleich«: Albano zwischen Vergangenheit und Zukunft	307
3. Präfigurationen	312
4. Das »elliptische Gewölbe der Zeit«: Anamorphosen der Zeit	318
5. »Spuren der Gegenwart«	324
6. Albano als »Gast der Gegenwart«	332
7. Nemesis-Tragödie	336
8. Archäologie der Zeit	340
9. Roquairol: »Schuldner der Vergangenheit«	342
10. Albano in der »schönsten Ruine der Zeit«	353
11. »Stereographische Projektionen der Vergangenheit«: Die Überblendung der Zeiten	361
VIII. »Flegeljahre«: In der »Lettern-Zeit«	368
1. Der Roman als vollendetes Fragment	368
2. Das Leben im »poetischen Spiegel«: Roman-Autorschaft . .	375
3. Dichterische Geschichtsphilosophie	383
4. Poetische Freundschaft	388
5. Poetische Liebe	392
6. Kritik der »natürlichen« Poesie von Erinnerung und Antizipation	398
7. »Lettern-Zeit«	400
Schluss	405
Literaturverzeichnis	409
1. Quellen	409
2. Forschung	412
Personenregister	428

Einleitung

In auffälliger Weise betonen Jean Pauls Romane immer wieder die Nähe zur Geschichte und zur Geschichtsschreibung. Stets insistiert in ihnen ein Erzähler darauf, Geschichte und keine Romane zu schreiben. Auch in Jean Pauls ›Vorschule der Ästhetik‹ findet sich häufig der Konnex zwischen Poesie und Historiographie, in affirmativen Wendungen, aber auch in der ironischen Abkehr. Während der Roman eine ›höhere‹, d. h. ideale Geschichte darstellen soll, wird die Geschichte ihrerseits mit den Kategorien eines literarischen Kunstwerkes gemessen und mit einem Epos, Drama oder Roman verglichen.

Diese Arbeit geht den Analogien nach, die Jean Paul zwischen Dichtkunst und Geschichte knüpft. Sie möchte aus der wechselseitigen Beziehung beider Vergleichsobjekte sein Verständnis des Romans und der Historie gewinnen und zielt auf eine Untersuchung der komplizierten und gelegentlich als formlos missverstandenen Struktur seiner großen Erzählwerke. Sie nimmt Jean Paul als Theoretiker ernst und will an drei Beispielen – ›Hesperus‹, ›Titan‹, ›Flegeljahre‹ – zeigen, wie seine elaborierten poetologischen und geschichtsphilosophischen Überlegungen in die konkrete Form seiner Romane eingehen.

Das Enden und Beenden von Welt- und Romangeschichte(n) bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung. Fragen des Fortsetzens und Vollendens rücken hierbei in den Mittelpunkt, sie berühren zugleich Jean Pauls Konzept von Autorschaft (Kap. I). Die Unabgeschlossenheit seines literarischen Œuvres hat Jean Paul mit dem Verweis auf die grundsätzlich fragmentarische Signatur alles Endlichen zu entschuldigen gesucht. Der Diskurs über die Unsterblichkeit der Seele und die Fortsetzung des Lebens nach dem Tode verdeutlicht seine Vorstellung einer unaufhebbaren Grenze zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Diese ist gleichbedeutend mit der Differenz zwischen Zeit und Geschichte einerseits und dem ersehnten Ideal der Zeitlosigkeit oder Ewigkeit andererseits.

Daraus ergibt sich die Frage nach dem kompensatorischen Charakter der Kunst und ihrem Anspruch auf Totalität (Kap. II). Von besonderer Bedeutung erweist sich in diesem Zusammenhang Jean Pauls anthropologisches Verständnis von der totalisierenden Rolle der Einbildungskraft und ihrem Verhältnis zu den Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Phantasie leistet jene »Anamorphosen« der Zeit, die den verzerrten Bildern der irdischen Endlichkeit den Anschein poetischer Idealität und Ganzheit verleihen.

Die Literatur ist eine zeitliche Kunst, ihre in den historischen Gattungsbe-
griffen enthaltenen Grenzbestimmungen organisieren zugleich eine Semantik
von Zeitbegriffen. Im Kontext der Gattungsdiskussion um 1800 (Friedrich und
August Wilhelm Schlegel, Goethe/Schiller, Herder, Schelling) sammelt die Ar-
beit die zeittheoretischen und geschichtstypologischen Implikationen des Epi-
schen und des Dramatischen (Kap. III) und analysiert die im 18. Jahrhundert
häufige Applizierung von Gattungsbegriffen auf die Geschichte. Die Gattun-
gen werden zu dieser Zeit selbst Gegenstand historisierender, geschichts- und
stiltypologischer Betrachtungen. Mit der vorherrschenden Gattungsdyade von
Epos und Drama verbinden sich zwei gegensätzliche Konzepte von Totalität,
die mit der Antithese von Zeit und Zeitlosigkeit zusammenfallen.

Intensiver als gewöhnlich angenommen wird hat Jean Paul an diesen Fragen
Anteil genommen (Kap. IV). Seine Grenzziehungen zwischen den Gattungen
befinden sich weitgehend im Konsens mit den zuvor dargestellten gattungs-
theoretischen Beiträgen, sie bestätigen deren Semantik von Zeit- und Ge-
schichtsbegriffen. Jean Pauls Überlegungen schließen in besonderer Weise im-
mer die Schriftlichkeit der Literatur und damit die Rolle der (temporalisierten)
Einbildungskraft mit ein. Die ›plastische‹ Ruhe des antiken Epos beschreibt
modellhaft das utopische Telos seiner geschichtsphilosophischen Vorstel-
lungen.

Von besonderem Einfluss auf Jean Pauls Poetologie erweist sich die Ge-
schichtsphilosophie Herders, Jacobis epistemologische Kritik an Kant, aber
auch die polemische Abgrenzung gegen Fichte (Kap. V). Herders Geschichts-
teleologie hat Eingang gefunden in dessen späte und weitgehend unbeachtete
gattungstheoretische Beiträge in der ›Adrastea‹. Die Nemesis als emblematis-
che Sinnfigur des Herderschen Denkens ist auch für Jean Paul von großer
Relevanz. Doch über das Verhältnis von Verhängnis und Charakter, von Na-
tur- und Menschengeschichte kommt es zum Dissens zwischen Jean Paul und
Herder.

Im zweiten Teil der Arbeit sollen die Erträge der theoretischen Diskussion
für die Romaninterpretation fruchtbar gemacht werden. Die Wahl fiel hier auf
zwei Romane, die eine besonders geschlossene (und abgeschlossene) Form auf-
weisen (›Hesperus‹ und ›Titan‹), sowie auf ein unvollendetes Fragment (›Fle-
geljahre‹).

Für den ›Hesperus‹ (Kap. VI) wird das Auseinandertreten von moderner,
d.h. offener Romanform und einer Geschichtsphilosophie der Endursachen
zur ästhetischen Kalamität. Jean Paul hat sie durch großen formalen Aufwand
zu lösen gesucht. Zugleich imitiert der Roman mit seiner Erzählstruktur den
Gang der ›prosaischen‹ Geschichte.

Am ›Titan‹ (Kap. VII) soll gezeigt werden, wie Jean Paul das Ideal einer in
sich totalen und nicht-defizitären Zeit in die Wirklichkeit hinüberzuretten ver-
sucht. Albanos Lebensbahn ist zugleich der Weg durch die Zeitformen Vergan-

genheit, Gegenwart und Zukunft. Erinnerung und Gegenwart werden am Schluss in einer aufwendigen Gesamtkonstruktion überblendet.

In den ›Flegeljahren‹ (Kap. VIII) schließlich bezieht sich die Poesie als ein Medium der Totalisierung von Zeit und Geschichte auf sich selbst. Damit wird das Erzählen einer Romangeschichte problematisch. Im Selbstzitat rückt Jean Paul ironisch von den großen Entwürfen seiner früheren Romane ab, ohne doch sein poetisches Verfahren grundsätzlich zu revidieren.

I. Fortsetzen oder Vollenden

1. Der Roman als »geborne Ruine«: Divergenzen von Leben und Werk

In der letzten seiner zahlreichen Romanvorreden,¹ die der nahezu erblindete Autor seinem Neffen und späteren Biographen Richard Otto Spazier im Oktober 1825, einen Monat vor seinem Tod, nur noch diktieren kann, entschuldigt sich Jean Paul »bei den Lesern der sämtlichen Werke in Beziehung auf die unsichtbare Loge« dafür, dass sein 1793 in zwei Bänden erschienener erster Roman eine »geborne Ruine«² bleiben müsse. Der befreundeten Schriftstellerin

¹ Vgl. zu dieser von Jean Paul bevorzugten Textgattung Hans Ehrenzeller: Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul. Bern 1955, S. 151–158 u. 178–184, der zutreffend von »Jean Pauls Verliebtheit in die Vorrede« (S. 153) spricht.

² I 1, S. 13. – Jean Paul wird zitiert nach der Ausgabe: Sämtliche Werke, Abteilung I, 6 Bde., hg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann. München 1959ff.; Abteilung II, 4 Bde., hg. von Norbert Miller unter Mitwirkung v. Wilhelm Schmidt-Biggemann. München 1976 [Abteilung + Band + Seitenzahl] oder: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften (ab 1952 hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften). Abteilung I: Zu Lebzeiten des Dichters erschienene Werke, Bd. 1–19; Abteilung II: Nachlaß, Bd. 1–5; Abteilung III: Briefe, Bd. 1–9. Weimar (Abteilung III: Berlin) 1927–1964; neuerdings ergänzt um den 6. Nachlass-Band (in zwei Teilbänden): Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi, hg. von Götz Müller, Janina Knab u. Winfried Feifel. Weimar 1996 und den 7. Nachlass-Band: Philosophische, ästhetische und politische Untersuchungen, hg. von Götz Müller unter Mitarbeit v. Janina Knab. Weimar 1999 [Sigle SW + Abteilung + Band + Seitenzahl]. – Hans Bach: Jean Pauls »Hesperus«. Leipzig 1929 weist darauf hin, dass Jean Paul bereits bei der Übersendung der ersten Manuskriptfassung an Christian Otto im Februar 1792 davon spricht, den Roman nicht mehr beenden zu wollen, weil sich die zu ausführlich geratene Jugendgeschichte Gustavs nicht mehr mit dem intendierten politischen Gehalt verbinden lasse. Adolph Freiherr von Knigge, der als Illuminat und Verfasser von Geheimbundromanen durch den Titel auf Jean Pauls ersten Roman aufmerksam geworden sein mag, schließt seine überwiegend ablehnende Besprechung des Buches in Nicolais »Neuer allgemeinen deutschen Bibliothek« mit dem ironischen Resümee: »Übrigens achtet der Verf. das Urteil der Rezensenten zu wenig, als daß ihn diese freimütige Äußerungen (wie wir das auch in der Tat nicht wünschen) abschrecken sollten, sein Werk fortzusetzen und zu vollenden.« (Zit. n.: Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland, hg.,

Therese Huber erscheint Jean Paul zu diesem Zeitpunkt bereits selbst »ganz herabgeglommen, leiblich zerstört und geistig verstumpft«, als die »widrige Ruine eines form- und regellosen, wenngleich genialen, zuweilen riesenhaften Gebäudes«.³

Spazier, der bei der Einrichtung der geplanten Gesamtausgabe als Vorleser und Schreiber – als »litterarischer Adjunkt und mechanischer Arbeiter«⁴ – behilflich ist, hat überliefert, wie dem gealterten und kranken Autor die gemeinsame Durchsicht seines Œuvres noch einmal zu einer gedrängten Rekapitulation seiner Vita, zu einem »gleichsam geistige[n] Wiederholen seines ganzen Lebens«⁵ wird. So haben sich anstelle der abgebrochenen »Selberlebensbeschreibung«⁶ die Entstehungsgeschichten der einzelnen Werke rückblickend zur Lebensgeschichte ihres Verfassers summiert, und dieser kann sie nun nachlesend wiedererinnern. Es sind jedoch nicht die fiktiven biographischen Versatzstücke der in den Romanen allgegenwärtigen Autorfigur »Jean Paul«, die sich nun zu einem ganzen Leben zusammensetzten und die Existenz des wirklichen Jean Paul Friedrich Richter verdrängen.⁷ Vielmehr sind die Bausteine zu

eingeleitet und kommentiert von Peter Sprengel. München 1980, S. 4. Der Erstdruck der Rezension ist erschienen in: Neue allgemeine deutsche Bibliothek 11 [1794], S. 316–318.)

³ So Therese Huber in einem Brief vom 22. Juli 1824, zit. n.: Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen, hg. von Eduard Berend. Berlin u. Weimar 1956, S. 342.

⁴ So Jean Paul im Brief an den Leipziger Verleger Georg Reimer vom 7. Oktober 1825, SW III 8, S. 291.

⁵ Richard Otto Spazier: Jean Paul Friedrich Richter, ein biographischer Kommentar zu dessen Werken. Leipzig 1833, zit. n.: Jean Pauls Persönlichkeit, S. 355.

⁶ Vgl. zur »Selberlebensbeschreibung« Jürgen Lehmann: Bekennen, erzählen, berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. Tübingen 1988, der das Scheitern dieses Werkplans in der »hinlänglich bekannten Abneigung Jean Pauls gegenüber dem Erzählen im Sinne der Narration« (S. 168) begründet sieht, sowie insgesamt zu den autobiographischen Prosafragmenten Jean Pauls Helmut Pfoth: Antiklassizismus und Bedenken vor dem Ich. Jean Pauls Autobiographik. In: Ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen 1991, S. 221–257, S. 223ff.

⁷ Die Substitution des Lebens durch die Schrift ist zu einem beliebten Modell der Jean-Paul-Forschung geworden. So hat Gerhard Neumann: Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im »Siebenkäs«. In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1996, S. 476–494 für den »Siebenkäs« einen konstitutiven Zusammenhang zwischen dem Tod des Titelhelden und der Autorschaft Jean Pauls behauptet. Die »Destruction des Roman-Ichs« betreibe die »komplementäre Konstruktion des Erzähler-Ichs« (S. 480). Der »Siebenkäs« werde so zu einem »Ich-Roman der Autorschaft« (S. 480), in dem die Bedingungen des Schreibens allegorisch inszeniert würden. Insofern die Selbstreflexionen des Erzählers die Lebensgeschichte des Helden verdrängten, sei dessen Ende der »Anfang der Literatur« (S. 488), der Roman ein »Schreib-Theater« (S. 488) über die »Poetologie der letzten Dinge« (S. 494). Nimmt man Jean Pauls Poetologie ernst, so sind es allerdings gerade die Charaktere, welche die Substanz der Literatur ausmachen. Noch in

diesen Werken – Jean Pauls Lektüre-Exzerpte, die er immer in einem Repositium zur Rechten seines Schreibtisches griffbereit liegen hat – zu den Memorabilien seiner Vita geworden. So kann Jean Paul einmal notieren, um seine »Lebensgeschichte zu haben«, brauche er »bloß die Bände der Exzerpte vor mir aufzuschlagen: an jedem extrahierten Buche hängt ein glimmendes Stük meiner Geschichte«.⁸

Spazier wird dieser Vorstellung folgend Jean Pauls Leben als »biographische[n] Kommentar zu dessen Werken« abfassen, und nicht selten ist der Autor seinen Besuchern ja auch als die vollkommene Inkarnation seiner Schriften, »genau wie seine sämtlichen Werke in Fleisch und Blut übersetzt«,⁹ erschienen.

Jean Paul sei gewiss alles andere als ein »Erlebnisdichter« gewesen, und doch hieße es den Charakter dieser Autorenexistenz zu verfehlen, wenn man ihre offensichtliche Dürftigkeit an äußeren Ereignissen als Mangel verstünde. Jean Pauls Vita war in besonderer Intensität vom Lesen, Schreiben und Exzerpieren bestimmt.¹⁰ Aber seine Lebenszeit geht nicht ohne Rest in die Entstehungszeit der Werke ein, der leibhaftige Autor »verschwindet« nicht in oder zwischen den Zeilen seiner Romane, wo er erst durch die Lektüre wiederzuerwecken wäre, um in der unverwüstlichen Materialität der Lettern einer medialen Unsterblichkeit teilhaftig zu werden¹¹ – auch wenn Jean Paul die Vorstellung literari-

der »Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule« (I 5, S. 474 f.) moniert Jean Paul die »Seltenheit« poetischer Charaktere in der neueren Literatur.

⁸ SW II 6/1, S. 35.

⁹ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 351. – Christian-Hartwig Wilke: Der Romanautor Jean Paul Friedrich Richter und sein »Biograph« Jean Paul. In: JbJPG 5 (1970), S. 85–104 hat, einer verwandten Überlegung folgend, das doch eher skurrile Desiderat einer »wissenschaftliche[n] Biographie des fast durch das ganze Werk hindurch erzählten Jean Paul« (S. 92, Anm.) formuliert.

¹⁰ Detaillierte Beschreibungen der Bibliophilie Jean Pauls geben Günther Soffke: Jean Pauls Verhältnis zum Buch. Bonn 1969 und Monika Schmitz-Emans: Vom Leben und Scheinleben der Bücher. Das Buch als Objekt bei Jean Paul. In: JbJPG 28 (1993), S. 17–46. – Im »Vita-Buch« hält Jean Paul fest: »Oft weiß ich kaum, was ich eigentlich aus mir machen soll als Bücher.« (SW II 6/1, S. 746)

¹¹ In diesem Sinne etwa hat zuletzt Stephen Fennell: Gleich und Gleich. Die Messianik bei Jean Paul. Würzburg 1996 das »Ineinander der Buch- und Messias-Metaphern« (S. 134) in der Idylle vom »Leben Fibels« gedeutet. Deren Held sei als Inkarnation des Wortes und der Letter eine depotenzierte »Unsterblichkeits-Chiffre«, die nur mehr auf die »Verklärung durch die Magie der Sprache« (S. 141) und das Fortleben eines Autors in seinem Werk verweise. – Vgl. zur »Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod« (S. 11) im Sinne eines Opfers der Individualität Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main 1988, S. 7–31: »Dieses Thema: Erzählen und Schreiben, um den Tod abzuwenden, hat in unserer Kultur eine Metamorphose erfahren; das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, selbst an das Opfer des Lebens; an das freiwillige Auslösen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers selbst sich vollzieht. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor

schen Nachruhms gelegentlich als Kompensation der eigenen Vergänglichkeit empfunden hat.¹²

Poststrukturalistische Theoretiker, allen voran Derrida, haben mit Recht immer wieder darauf hingewiesen, dass dem Medium der Schrift die Abwesenheit seines Autors, ja dessen Tod als Möglichkeit immanent ist.¹³ Zugleich darf vielleicht an den trivialen Umstand erinnert werden, dass die Lebendigkeit des Autors ebenso eine Entstehungsbedingung der Literatur ist. Die biographische Zeit folgt ihrer eigenen Gesetzlichkeit, der des Alterns. Sie selbst hinterläßt Spuren in den Werken, die aus ihnen nicht mehr zu tilgen sind, läßt sie geschichtlich werden und versieht sie entgegen der ersehnten Zeitabsolutheit eines in sich vollendeten Werkes mit den wiedererkennbaren Markierungen der Literarhistorie. Von diesem Prozess der Historisierung war Jean Paul in besonderem Maße überzeugt, und dies so sehr, dass er sich vorstellen konnte, einer zukünftigen Leserschaft werde der subjektiv-manierierte Stil seiner Werke einmal so nüchtern vorkommen wie seinen Zeitgenossen derjenige eines Gellert.¹⁴

umzubringen.« (S. 12) – Vgl. zum Nachleben des Autors in der Schrift auch Helmut Pfotenhauer: Bilderflucht und Bilderflut. Zu Jean Pauls ›Hesperus‹. In: JbJPG 31 (1996), S. 9–21: »Aber unversehends wird das Papierne, das Äquivalent des nur Abbildlichen, bloß Zeichenhaften, seinerseits zum Versprechen von Unsterblichkeit. Die Rede ist von einem besonderen Nachleben, es ist das Nachleben, die Aktualität einer Autorschaft in der Moderne, die gerade da, wo sie in scheinbar alter Weise die Signaturen der Welt als Schöpfung Gottes lesbar machen wollte, signifikant wird als in sich selbst eingeschlossene Bilderwelt, als papierne, weil selbstreferentielle Zeichensetzung und Zeichendeuterei.« (S. 21) Vgl. vom selben Autor: Das Leben schreiben – Das Schreiben leben. Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit. In: JbJPG 35/36 (2000/2001), S. 46–58.

¹² Vgl. dazu zwei Eintragungen aus dem ›Vita-Buch‹: »Jeden Tag sterb ich leichter; denn jeden hab ich mehr drucken lassen.« – »Meine Angst, daß meine Dinte eher bleich werde als ich.« (SW II 6/1, S. 688 u. 690) – Im ›Jubelseniör‹ (1797) dagegen relativiert Jean Paul die Vorstellung literarischer Unsterblichkeit: »Man rennt jetzt so schnell durch die kurzen Jahre, daß man kaum Zeit hat, im Laufe seinen Namen an eine Buchhändler-türe oder auf einen Leichenstein anzuschreiben: vom Autor und der Tugend bleibt selten mehr übrig als der Name.« (I 4, S. 502f.)

¹³ Insofern nämlich ein schriftliches Zeichen (Graphem) dadurch charakterisiert ist, dass es »bestehen bleibt [...] sich nicht in der Gegenwart seiner Einschreibung erschöpft [...] und auch in Abwesenheit des empirisch festlegbaren Subjekts, das es in einem gegebenen Kontext hervorgebracht oder produziert hat«, funktioniert. (Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie, hg. von Peter Engelmann. Wien 1988, S. 300)

¹⁴ So in der durchaus zeitkritischen Zukunftsvision aus ›Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht‹ (1801): »Wie bisher, so muß künftig mit der Ausdehnung und Durchkreuzung der Wissenschaften, mit dem Veralten der Schönheiten und mit der Übung des geistigen Auges die Kürze des Stils, die Verwandlung alter *Bilder* in neue *Farben* und kurz der ästhetische Luxus höher steigen; mithin wird ein zeitiger Schreiber wie ich zwar anfangs noch eine Zeitlang als korrekt mitlaufen, aber endlich werd' ich als gar zu nüchtern, als ein zu französischer ha- und magrer zweiter Gellert, der

In diesem Geschichtlichen werden der Literatur, dem als ein paralleler, aber unabhängiger Verlauf das Altern des Autors korrespondiert,¹⁵ liegt der Grund, warum Jean Paul am Ende seiner Autorenlaufbahn den Roman des Anfangs nicht mehr zu Ende schreiben will und kann. Denn seinen »romantischen Erstling«¹⁶ könnte er nun, wie er in der »Entschuldigung« mit einem Hinweis auf die unterbrochene Genese von Schillers »Don Karlos« deutlich zu machen versucht, nicht mehr vollenden, allenfalls als ein anderer fortsetzen. Dann aber trüge die »Unsichtbare Loge« eine innere Zäsur durch die dissonante Polyphonie zweier Erzählerstimmen.¹⁷ Jean Paul, das wird hier deutlich, läßt sich nicht auf die einfache Figur eines »Generalautors«¹⁸ reduzieren, der gleichsam immer nur an einem Werk fortgeschrieben hat, auch wenn er selbst einmal die Idee festgehalten hat, seine Romane zu *einem* großen Werk zusammenzufassen.¹⁹

Vor dreißig Jahren hätte ich das Ende mit allem Feuer des Anfangs geben können, aber das Alter kann nicht ausbauen, nur ausflicken, was die kühne Jugend aufgeführt. Ja man setze sogar alle Kräfte des Schaffens ungeschwächt, so erscheinen ihnen doch nicht mehr die vorigen Begebenheiten, Verwicklungen und Empfindungen des Fortsetzens wert. Sogar in Schillers Don Carlos hört man daher zwei Zeiten und zwei Stimmen.²⁰

bloß glatt- und matten Leipzignern gefallen will, beiseite geschoben. Niemand ist wohl von diesem Unglück mehr fester überzeugt als ich selber.« (I 4, S. 1128)

¹⁵ Zu den grundsätzlichen Schwierigkeiten, objektive Beziehungen zwischen einem literarischen Werk, seinem historischen Kontext und der Biographie seines Autors herzustellen äußert sich Roland Barthes: Literatur oder Geschichte. In: Ders.: Literatur oder Geschichte. Frankfurt am Main 1987 [die dt. Übersetzung erschien zuerst 1969], S. 11–35: »[...] es gibt ein besonderes Statut der literarischen Schöpfung, nicht nur kann man die Literatur nicht wie irgendein anderes historisches Produkt behandeln (was niemand vernünftigerweise annimmt), die Besonderheit des Werkes widerspricht außerdem in gewissem Maße der Geschichte; das Werk ist wesentlich paradoxer Natur, es ist Zeichen für die Geschichte und zugleich Widerstand gegen sie« (S. 13).

¹⁶ So nennt Jean Paul die »Unsichtbare Loge« in der »Vorrede zur zweiten Auflage« des Romans, die 1822 erschienen war; vgl. I 1, S. 14.

¹⁷ Polyphonie meint hier nicht die »Dialogisierung« oder »Stimmenvielfalt« (S. 157), welche Michail M. Bachtin im positiven Sinne als spezifische Abbildungsleistung der »sozialen Redevielfalt« durch die Gattung Roman ausgezeichnet hat. Vgl. hierzu Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman [1934/35]. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes, hg. von Rainer Gröbel. Frankfurt am Main 1979, S. 154–300.

¹⁸ Dies die These von Burkhardt Lindner: Scheiternde Aufklärung und Autorrolle. Darmstadt 1976. Den Ausdruck »Generalautor« übernimmt Lindner von Walther Rehm: Jean Pauls vergnügtes Notenleben. In: Ders.: Späte Studien. Bern 1964, S. 122–214.

¹⁹ »Ich möchte aus allen meinen Romanen 1 grossen Roman machen.« (Jean Paul: Ideen-gewimmel. Texte & Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß, hg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel. Frankfurt am Main 1996, S. 28)

²⁰ I 1, S. 13. – Bereits in der Vorrede zur 1819 erschienenen dritten Auflage des »Hesperus« rechtfertigt Jean Paul den Verzicht auf weitreichende Änderungen an seinem sentimentalen Erfolgsroman aus der Perspektive eines Autors, der sich selbst längst his-

Jean Paul will sich nun nicht als den jugendlich-empfindsamen Dichter einer längst vergangenen literarhistorischen Epoche selbst imitieren müssen. Schon in der Vorrede zur 1822 erschienenen zweiten Auflage der ›Unsichtbaren Loge‹ hatte er die ironische Hoffnung geäußert, »irgendein anderer Nachahmer von mir als ich selber«²¹ möge den fehlenden dritten Band des Romans schreiben, oder – mit Anspielung auf dessen Untertitel ›Mumien‹ – spekuliert, das Schicksal könne ihn als den Autor oder »Mumien-Vater« durch sein Ableben selbst zur »dritten Schlußmumie«²² machen. Die Pointe dieses Wortspiels macht sich gerade die offenkundige Diskrepanz zwischen Romanwerk und Leben zu eigen, denn natürlich wäre der mumifizierte Leib ihres Autors keine befriedigende Ergänzung oder Vervollständigung des fragmentarischen Text-Korpus der ›Unsichtbaren Loge‹. Die Vollendung des Lebens ist nicht zugleich eine des Œuvres, sie verhindert vielmehr dessen weitere Fortsetzung und läßt es endgültig als ›Ruine‹ zurück.

Ungeachtet der Aura, die unvollendete, verschollene oder nie geschriebene (Spät-)Werke umgeben kann, gehört es zu unserer Vorstellung von Autorschaft, dass nicht allzuvieler Werke als »geborne Ruinen« zurückbleiben. Daher sind alternde Dichter vor allem mit dem Fortsetzen und Vollenden von bereits früher Begonnenem beschäftigt, wie etwa die imperativische Formel »Ist fortzusetzen«²³ am Schluss von Goethes ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹ in der »Ausgabe letzter Hand« zeigt.

Hierin ist die Idee lebendig, dass nur vollendete Werke auch vollkommen sein können²⁴ und allem Unvollendeten der Mangel des Unfertigen anhaftet.

torisch geworden ist: »Übrigens hab' ich jetzo, um ein Viertel-Jahrhundert älter und gealtert, nicht den Mut, dem ersten jugendlichen Ausströmen des Herzens ein anderes Bette und einen schwächern Fall und Zug zu geben. Der spätere Mensch hält zu leicht das Ändern am jüngern für ein Bessern desselben; aber wie kein Mensch den andern ersetzen kann, so kann auch nicht einmal derselbe Mensch sich in seinen verschiedenen Alterstufen vertreten, am wenigsten der Dichter.« (I 1, S. 478) Auch in der ›Vierten Vorrede‹ (1797) zum ›Vierten Heftlein‹ des Romans verteidigt Jean Paul seine »jugendlich-empfindsame ›Manier‹ vorausseilend gegen mögliche Kritiker, denn ihre spätere Glättung könnte, »da der *Grad* und das *Verhältnis* unserer Kräfte sich von Jahr zu Jahr verwandelt«, nur ein kunstwidriges »Simultan-Hysteronproteron« zur Folge haben: »Gesetzt auch, ich würde künftig klüger und anders, niemals würd' ich den Greis auf den Jüngling propfen.« (I 1, S. 1096)

²¹ I 1, S. 14f.

²² I 1, S. 22.

²³ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bde. Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz. München 1988 [künftig: HA], Bd. 8, S. 691.

²⁴ Den Gegensatz von zeitloser Vollkommenheit und prozessualer Vollendung profiliert Rainer Gröbel: Vollendung ohne Ende? Genuine Ambivalenz der Teleologie oder: Wider tyrannische Perfektion. In: Poetica 27 (1995), S. 58–100; hier auch Ansätze zu einer Begriffsgeschichte von ›Vollendung‹, vgl. S. 68ff.

Der zeitliche Begriff der Vollendung ist eng verwandt mit dem zeitlosen der Perfektion, des schlechthin Vollkommenen.²⁵ Das Vollendete erhebt den Anspruch auf Geschichtslosigkeit, einer im ursprünglichen Wortsinne des ›Klassischen‹ gemeinten zeitlosen Gültigkeit und einer fortan und für alle Zeiten beispielgebenden Funktion.²⁶ Der modernen Ästhetik indes ist diese klassische Vorstellung von Vollendung zum Kainsmal des Leblosen und Toten geworden, wiedererkennbar noch in Walter Benjamins These, »das Werk« sei »die Totenmaske der Konzeption«,²⁷ oder Theodor W. Adornos Überzeugung, der enigmatische Zauber von Kunstwerken sei ihrem Unvollendetsein geschuldet.²⁸ Umberto Eco, um ein drittes und letztes Beispiel zu nennen, hat eine rezept-

²⁵ Indessen ist bekanntlich in der kantischen Ästhetik das Vollkommene aufgrund der Begrifflosigkeit des Geschmacksurteils vom Schönen geschieden. Denn Vollkommenheit versteht Kant als objektive Zweckmäßigkeit, die wiederum nur mit einem Begriff gedacht werden kann, das Schöne jedoch ist eine bloß formale Zweckmäßigkeit, d. h. »eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck« (Kritik der Urteilkraft, hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1990 [künftig: KdU], S. 66). Vgl. auch KdU § 15 »Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig«, S. 66ff. – Gegen die Begrifflosigkeit des Schönen protestiert vehement Herder in seiner »Kalligone« (1800): »Jedem ist das Seine aus Begriffen schön, so weit diese auch von einander abweichen mögen; und jeder dieser Begriffe enthält etwas Zweckhaftes, zur vermeinten Vortreflichkeit oder Vollkommenheit der Sache in harmonischer Beziehung auf den Wahrnehmenden gehörig.« (Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877–1913 [künftig: SWS], Bd. 22, S. 76f.) Schönheit ist für Herder der Ausdruck einer den Sinnen harmonischen Vollkommenheit, vgl. SWS, Bd. 22, S. 104.

²⁶ Jean Paul selbst definiert Klassizität als organische Durchdringung von Stoff und Form und läßt den Begriff mit dem der »poetische[n] Genialität« (I 5, S. 353) zusammenfallen. – Vgl. zur Stellung Jean Pauls zum »klassischen Werkmodell« autonomer Kunst Burkhardt Lindner: Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise. In: JbJPG 10 (1975), S. 85–107. Lindner spricht davon, dass sich Jean Paul einerseits von der Autonomieästhetik durch die Tendenz zur Subjektivierung und Verinnerlichung distanzieren, andererseits ihre Grundpositionen übernehmen. Jean Paul habe »an der Klassik das Leitbild der ästhetischen Autonomie nachdrücklich erfahren und [...] sich trotz aller Abstoßung dem in Theorie und Werk verkörpert kulturellen Repräsentations- und Führungsanspruch der Klassiker, insbesondere Goethes, nicht entziehen können« (S. 94). – Vgl. hierzu auch Bernhard Buschendorf: »Um Ernst, nicht um Spiel wird gespielt.« Zur relativen Autonomie des Ästhetischen bei Jean Paul. In: JbJPG 35/36 (2000/2001), S. 218–237.

²⁷ So die 13. These aus: Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen. (Einbahnstraße [Ankleben verboten!]. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bde. Frankfurt am Main 1991 [künftig: GS], Bd. IV, 1, S. 106f.)

²⁸ »Das Rätselhafte der Kunstwerke ist ihr Abgebrochensein.« (Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1992, S. 191)

tionsästhetische »Poetik des offenen Kunstwerks« formuliert, die unabhängig von der formalen Abgeschlossenheit eines Werkes dessen virtuell unendliche Interpretierbarkeit als Signum seiner Qualität betont.²⁹

Bereits die Frühromantiker haben den Begriff des Unvollendeten oder Unfertigen ins Positive gewendet und das literarische Kunstwerk als »progressive Universalpoesie« verstanden, die in der aufgegebenen Synthese von Poesie, Philosophie und Rhetorik notwendig fragmentarisch bleiben müsse, sich unabsehblich reflektiere und potenziere »wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln« und noch im Akt ihrer kritischen Aufnahme fortgesetzt werde.³⁰ »Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen«,³¹ so Friedrich Schlegel im berühmten 116. »Athenäums«-Fragment, dem Gründungstext der Transzendentalpoesie. Daher sind fragmentarische Romane³² und das aphoristische Fragment zur genuin romantischen Kunstform geworden – obwohl dieses paradoxerweise in sich wieder den Charakter des Abgeschlossenen und Vollendeten haben kann³³ – und die Ruine zum Symbol der Romantik.³⁴ Die Präferenz für ein unendliches *Werden*

²⁹ Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1990, bes. S. 27–59.

³⁰ Vgl. hierzu die Berner Dissertation Walter Benjamins: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (1920). In: GS, Bd. I 1, S. 7–122, bes. S. 62–109: »[...] für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung. In diesem Sinne haben sie die poetische Kritik gefordert, den Unterschied zwischen Kritik und Poesie aufgehoben.« (S. 69) »Kritik ist also, ganz im Gegenteil zur heutigen Auffassung ihres Wesens, in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten.« (S. 78)

³¹ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente, hg. von Ernst Behler u. Hans Eichner. 6 Bde. Paderborn, Wien, München, Zürich 1988 [künftig: KSF], Bd. 2, S. 114f.

³² Zu denken ist hier vor allem an Schlegels »Lucinde« (1799), Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« (1802 erschienen) und Clemens Brentanos »Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter« (1801/02). Wenn Brentano sein »verwildertes« Romanfragment um eine »fragmentarische Fortsetzung« (Werke, hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. München 1980, Bd. 2, S. 389) ergänzt, so ist damit der Gegensatz von Fortsetzen und Vollenden deutlich pointiert. Jede Fortsetzung ist an sich fragmentarisch, erst das Vollendete kann nicht mehr fortgesetzt werden.

³³ »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.« (»Athenäums«-Fragment Nr. 206, KSF, Bd. 2, S. 123)

³⁴ Vgl. zur fragmentarischen Form des romantischen Romans Marianne Schuller: Romanschlüsse in der Romantik. Zum frühromantischen Problem von Universalität und Fragment. München 1974. Der romantische Roman weise »zwei Formen poetischer Unendlichkeit auf: die der progressiven Universalpoesie, die im Prinzip der Perfektibilität gründet, und die der Antizipation unendlicher Vollendung, die durch die heilsgeschichtlichen Implikationen des Zeitalter-Begriffs motiviert« (S. 32f.) sei.

soll zugleich den mortifizierenden Charakter des Vollendeten und Vollkommenen von der Poesie abweisen, denn »absolute Vollendung«, so heißt es in Schlegels »Gespräch über die Poesie«, »ist nur im Tode«.³⁵

Georg Lukács hat in seiner 1914/15 geschriebenen und zuerst 1920 als Buch publizierten »Theorie des Romans« die Opposition von antiker, »von uns aus undenkbarer Vollendung«³⁶ und moderner, »schlechte[r] Unendlichkeit«³⁷ mit der gattungstypologischen Antithese von Epos und Roman identifiziert. Das Epos repräsentiert für Lukács das Weltzeitalter der »Geschlossenheit«,³⁸ der Roman mit seiner »Gesinnung zur Totalität«³⁹ nur mehr das »Unabgeschlossene, Brüchige und Übersichhinausweisende der Welt«.⁴⁰ Vollendung sei für den Roman ein »immanent-utopische[s]«⁴¹ Ziel, seine Gattung erscheine »als etwas Werdenendes, als ein Prozeß«,⁴² das »Abschließen seiner Welt« bedeute »objektiv gesehen etwas Unvollkommenes, subjektiv erlebt eine Resignation«.⁴³

Fritz Strich hat den Gegensatz von Vollendung und fortgesetzter Unendlichkeit oder geschlossener und offener Form zum Kriterium seiner stilgeschichtlichen Unterscheidung von Klassik und Romantik gemacht und ihn im identischen Wunsch nach Dauer und Ewigkeit verortet:

Ewigkeit also heißt der oberste Begriff menschlicher Kultur. Es gibt nun aber, so seltsam dies zunächst auch klingen mag, eine zweifache Ewigkeit, zwei Möglichkeiten der Dauer. Die Idee der Ewigkeit trägt in sich selbst den Widerspruch und die Not-

³⁵ »Darum darf es auch dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck seiner eigentümlichen Poesie, wie sie ihm angeboren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlassen. Er muß streben, seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich ist [...].« (Fr. Schlegel: KSF, Bd. 2, S. 187) – Walther Rehm hat in seiner geistesgeschichtlichen Studie »Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik« (Darmstadt 1967) auf den (romantischen) Zusammenhang von Tod und Vollendung hingewiesen: »Schleiermacher spricht die tiefste Tragik der Romantik aus: daß Vollendung und Vollkommenheit zugleich Selbstaufhebung und also Tod sei und das innerste Wesen zerstöre, daß der Gedanke, in einem Werke der Kunst das innerste Wesen und die ganze Weltansicht zurückzulassen, schon Ahndung des Todes sei.« (S. 399) – Vgl. zu dieser Gedankenfigur auch die kunstgeschichtliche Monographie von Beat Wyss: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*. Köln 1997.

³⁶ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994 [zuerst 1920], S. 22. Der Text ist bereits 1916 in Max Dessoirs »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft« erschienen.

³⁷ G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 70.

³⁸ G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 25.

³⁹ G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 47.

⁴⁰ G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 61.

⁴¹ G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 66.

⁴² G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 62.

⁴³ G. Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 61.

wendigkeit der inneren Spannung. Diese beiden Möglichkeiten heißen: Vollendung und Unendlichkeit. Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Vollendung hat das *Ende* ihrer eigenen Möglichkeiten *voll* erreicht und ist darum erhaben über alles Ende. Sie ist ein Sein, das von der Zeit nicht mehr berührbar ist. Sie dauert selber zeitlos durch die Zeit. Aber ewig ist auch, was unendlich ist. Was niemals enden kann, weil es niemals vollendet sein kann, was niemals in sich selber selig ist, sondern immer über sich selbst und aus sich selbst heraus treibt: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, der schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt, des unendlichen Werdens. Die eine Grundidee der Ewigkeit zerteilt sich also in die beiden Grundideen der Vollendung und Unendlichkeit und diese sind die Grundideen aller menschlichen Kultur und Kunst.⁴⁴

Jean Paul, der in Strichs Darstellung als »Gegenpol«⁴⁵ der Weimarer Klassik figuriert und zum Romantiker *par excellence* aufgebaut wird, war die klassische Vorstellung, ein poetisches Werk könne in sich von zeittranszendierender Vollendung und Vollkommenheit sein, gleichermaßen fremd wie das romantische Konzept eines auf unendlich gestellten Reflexionsprozesses von Setzung und Aufhebung oder gar das der Fortschreibung eines Kunstwerkes durch kritische Rezensenten.⁴⁶ Allerdings hat er in dieser Frage nach Kunstformen differen-

⁴⁴ Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Bern 1949 [zuerst 1922], S. 22.

⁴⁵ Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, S. 327.

⁴⁶ Den »klassischen« Begriff des vollkommenen Kunstwerks satirisiert Jean Paul in seiner »Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein« (1796) mit polemischer Verve gegen Schiller und dessen Spiel-Begriff sowie zur Verteidigung der eigenen humoristischen Manier. Er läßt den Kunstrat Fraischdörfer eine bizarre Karikatur des Vollkommenen formulieren: »Überhaupt müsse man aus der Form immer mehr alle Fülle auskernern und ausspelzen, wenn anders ein Kunstwerk jene Vollkommenheit erreichen solle, die Schiller fordere, daß es nämlich den Menschen zum Spiele und zum Ernste gleich frei und tauglich nachlasse (welchen hohen Grad die erhabenen Gattungen der Dichtung z.B. die Epopöe, die Ode, wegen der Einrichtung der menschlichen Natur unmöglich anders ersteigen als entweder durch einen unbedeutenden leeren Stoff oder durch die leere unbedeutende Behandlung eines wichtigen. Da aber gerade diese nur bei platten Kunstwerken anzutreffen ist: so haben die schlechten demnach mit den vollkommensten das Unterscheidungszeichen von mittelmäßigen gemein)«. – »Vollends Humor, dieser sei ebenso verwerflich als ungenießbar, da er bei keinem Alten eigentlich anzutreffen sei...« (I 4, S. 26f.) – Franz Robert Mennemeier: Friedrich Schlegels Poesiebegriff. Dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. München 1971 weist auf die »negative Bewertung der typisch dualistischen Struktur [...], auf der Jean Pauls Humor basiert« (S. 280), durch Friedrich Schlegel hin. In diesen Kontext gehöre auch die Kritik Schlegels an einem Begriff des Unendlichen, der das »Gegenteil einer wirklichen Vermittlung zwischen Endlichem und Unendlichem« (S. 280) meine. – Vgl. zu Jean Pauls Ablehnung der romantischen Reflexionspoesie auch SW II 7, S. 359f., Nr. 1013 sowie zu seiner gleichermaßen dezierten Kritik an Weimarer Klassik und Jenaer Romantik Peter Sprengel: Innerlichkeit. Jean Paul oder das Leiden an der Gesellschaft. München 1977, S. 93–104.

ziert. Während er der äußerlich gestaltenden plastischen Kunst der Griechen zubilligte, »Grenzen der Vollendung« ausgemessen zu haben, »die keine Zeit weiterrücken« könne, seien Malerei und Poesie jedoch »weit mehr der romantischen Endlosigkeit verwandt«⁴⁷ und einem Prozess stetiger Komplexitätssteigerung unterworfen, der den Autor an unablässige Perfektionierung denken läßt: »Sobald d. h., den Tag darauf ich ein Werk vollendet habe, sehn' ich mich ordentlich, noch etwas daran zu bessern [...]«⁴⁸

⁴⁷ I 5, S. 83. – Im Brief an Karoline Herder vom 31. Juli 1797 schreibt Jean Paul: »Eine Apollos Gestalt ist für die Erde vollendet; aber kein Gedicht kann es sein, da unsere mit den Jahrhunderten wachsende Rezeptivität wenigstens an den Stoff höhere Forderungen macht: unsere Augen bleiben für die Statuen, aber unsere Geister wachsen höhern Gedichten entgegen.« (SW III 2, S. 358) Vgl. dazu Bernhard Böschstein: Antikes im ›Titan‹. In: Ders.: Studien zur Dichtung des Absoluten. Zürich, Freiburg 1968, S. 51–58, S. 51 und Martin Machatzke: Jean Paul und der Klassizismus. In: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Hg. von Jürgen Drummer und Max Kunze. Bd. 2: Von Winckelmann zum Klassizismus. Stendal 1983, S. 485–527, S. 518. – Vgl. zum Stellenwert der einzelnen Künste für Jean Paul die ›Ästhetischen Untersuchungen‹: »Die Plastik ist eine leichtere Nachahmung als die Malerei, daher Kinder und Völker mit jener anfangen.« (Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preussischen Akademie der Wissenschaften begründet von Eduard Berend. Zweite Abteilung: Nachlaß, 7. Bd.: Philosophische, ästhetische und politische Untersuchungen, hg. von Götz Müller unter Mitarbeit v. Janina Knab. Weimar 1999 [künftig: SW II 7], S. 246, Nr. 46)

⁴⁸ ›Vita-Buch‹, SW II 6/1, S. 702; vgl. auch SW II 7, S. 303, Nr. 445. – Ähnlich hatte Schiller in ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ (1795/96) zwischen antiker (plastischer) und moderner Poesie unterschieden: »Ebensowenig aber wird irgendein alter Dichter und am wenigsten Homer in demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können. Jener, möchte ich es ausdrücken, ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung; dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen.« (Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde. Darmstadt 1993 [künftig: Sämtliche Werke], Bd. 5, S. 719). – Friedrich Schlegel bezeichnet innerhalb des Bildungskonzepts seines ›Studiums‹-Aufsatzes die ›natürliche‹ griechische Kunst als ein »in sich vollendetes Ganzes« (KSF, Bd. 1, S. 109) und als »ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie« (S. 111). Als Gipfelpunkt des Vollendeten und Vollkommenen gilt nicht Homer, sondern die attische Tragödie des Sophokles (S. 108). Dagegen habe bisher »auch nicht ein einziges modernes Kunstwerk, geschweige denn ein ganzes Zeitalter der Poesie den Gipfel ästhetischer Vollendung erreicht« (S. 92). Die »ganze Masse der modernen Poesie« sei »ein unvollendeter Anfang, dessen Zusammenhang nur in Gedanken zur Vollständigkeit ergänzt werden« könne (S. 110). Ein zyklisches und ein auf die »Theorie der Perfektibilität« (S. 89) gegründetes Geschichtsmodell liegen in Schlegels Aufsatz im Widerstreit. Die ›natürliche‹ Bildung der Griechen ist vollendet, aber unwiederholbar, letztlich ist ihr die moderne ›künstliche‹ und ewig fortschreitende Bildung überlegen. »Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich; aber doch ein bedingtes *relatives Maximum*, ein unübersteigliches *fixes Proximum*.« (S. 102) »Goethens Poesie« wird als verheißungsvolle »Morgenröte echter Kunst« (S. 87) und als das bereits erreichte Ziel neuer Objektivität gepriesen. Vgl. Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphiloso-

Zur frühromantischen Theorie des Fragments und ihrem hochgespannten Anspruch hat sich Jean Paul aus der historischen Rückschau, nämlich in der 1825 erschienenen ›Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule‹, ironisch-kritisch geäußert. Hier heißt es unter der Überschrift ›Wert des literarischen Schnitthandels oder Feilstaubes oder Blumenstaubs oder der Gedankenspäne oder Papierspäne u.s.w.‹:

Wer kein großes Ganze, kein System, kein Fertiges hat, der muß diese haben und geben. So gab Novalis Blumenstaub, Friedr. Schlegel Feilstaub oder Fragmente oder Sentenzen, andere taten Aussprüche von Gehalt, tiefe Blicke und so fort. Man nahm sich hier mit Recht die Käsemade zum Muster, welche, da sie nicht gehen kann, dafür außerordentlich springt, und zwar dreißigmal höher, als sie lang ist.⁴⁹

Jean Paul, der im Feld der Philosophie als prinzipieller Gegner von Systemen aufgetreten ist, war an der formalen Abschließung seiner Romane gelegen,⁵⁰ auch wenn diese mit ihrer nahezu unüberschaubaren Vielfalt von Textformen und Stilebenen, ihrer sämtlichen Wissensgebiete zusammenziehenden witzigen Kombinatorik in sich zunächst den Eindruck denkbar größter Heterogenität erwecken und dem Gattungsklischee vom ›Bildungsroman‹ und dem von ihm »geforderte[n] harmonische[n] Ende«⁵¹ offensichtlich nicht zu subsumieren

phie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, hg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1991 [zuerst 1974], S. 116–148 sowie Annelen Grosse-Brockhoff: Das Konzept des Klassischen bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Köln u. Wien 1981, S. 53–60.

⁴⁹ I 5, S. 491. – In den ›Ästhetischen Untersuchungen‹ heißt es über Novalis und Schlegel: »beide konnten nie ein Kunstwerk liefern, nur lyrische Ergießungen und Worte über fremde« (SW II 7, S. 384, Nr. 1132).

⁵⁰ Im ›Vita-Buch‹ etwa schreibt Jean Paul: »Kurz vor Ende eines Buchs liegt die meiste Unordnung um mich her, weil ich vollenden will – bei Anfang eines Buchs die größte Ordnung, weil ich vollendet hatte.« (SW II 6/I, S. 706)

⁵¹ So Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972, S. 109. Jacobs kommt zu dem Schluss, dass Jean Pauls Romane allesamt keine ›Bildungsromane‹ seien, unterläßt es aber nicht, seine Schablone auf die ›Unsichtbare Loge‹, den ›Hesperus‹, ›Titan‹ und die ›Flegeljahre‹ zu applizieren, ohne nach der Verträglichkeit dieses Konzepts mit Jean Pauls Intentionen zu fragen. Zwar konstatiert er, dass die Antithese von Subjekt und Welt im Denken Jean Pauls »eigentlich nur Werke vom Typ des Desillusionsromans« (S. 115) erlaube und dass die vermeintliche »Abwendung von der Realität [...] den Bildungsroman unmöglich werden« (S. 117) lasse, misst den Autor aber unverdrossen an den »Ansprüchen des Bildungsromans« (S. 116), an denen Jean Paul letztlich gescheitert sei. Die »Übersteigerung empfindsamer Haltungen« mache »die Bewältigung von Welt durch Erfahrung und darauf gegründete Entwicklung der Figuren unmöglich.« (S. 119) – Bekanntlich stammt der Terminus »Bildungsroman« von dem Dorpater Professor Karl Morgenstern, der ihn zuerst in seiner Schrift ›Ueber das Wesen des Bildungsromans‹ (1819) (wiederabgedruckt in: Romantheorie 1620–1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland, hg. von Eberhardt Lämmert u.a. Frankfurt am Main 1988 [künftig: Romantheorie], S. 253–258) verwendet. Schon die-

sind. Er weiß zudem, dass der Anteil, den Romanleser an einer Geschichte nehmen, mit dem paradoxen Interesse an deren Beendigung wächst:

Die Leser streben nach Handlung d. h. nach deren höchstem Ziel, nämlich Ende – dann aber ist das Buch aus. Wie das Leben, wollen sie ein Buch zugleich kurz und lang, Befriedigung ihrer unmässigen Begier und dan doch noch neue Reizung derselben.⁵²

Im Februar und im April 1823 verfasst er seinen letzten größeren Aufsatz unter dem Titel ›Ausschweife für künftige Fortsetzungen von vier Werken‹,⁵³ der Text erscheint vom 20. Dezember 1823 bis zum 1. Januar 1824 in sieben Nummern des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹. Jean Paul versammelt hier vier Digressionen für noch unvollendete Werke (›Flegeljahre‹, ›Biographische Belustigungen‹, ›Komet‹ und ›Unsichtbare Loge‹) und skizziert sein Arbeitspensum für die kommenden Jahre. »Man muß aber nur bedenken, was ich erstlich noch anzufangen habe, und zweitens, was noch fortzusetzen – in der Tat zusammen gerade acht Sachen, vier neue, vier alte.«⁵⁴ Zu den neuen Werken zählen die ›Selina‹, eine geplante Arbeit gegen das ›Überchristentum‹, die Autobiographie sowie ein im Literalsinn letztes, ultimatives und abschließendes Werk, das noch einmal den ganzen Jean Paul enthalten soll und mit dem er sich aus schreiben und seine Autorschaft beschließen will. Ironischerweise macht die angestrebte Totalität dieses ›letzten Werkes‹ sein Ende wieder unabsehbar.

Viertens endlich muß durchaus mein ›letztes Werk‹ geschrieben werden, das eben unter diesem Titel selber und unter dem anderen, vom ›Kometen‹ angekündigten: ›Papierdrache‹ in der weiten Form einer Wochenschrift, wie etwa der englische Zuschauer, erscheinen und von einer gewissen fruchtbringenden Palmgenossenschaft, die sich künftig näher selber schildert, verfaßt sein soll, weil in das letzte Buch oder den Papierdrachen oder die fruchtbringende Wochenschrift alles hineingeschrieben werden muß – damit nur einmal ein Ende wird mit mir und von mir –, was ich nur von Einfällen, komischen Auftritten, Bemerkungen über Menschen und Sachen und von allem Satan und seiner Großmutter und von politischen und philosophischen Ansichten, ja von aufbewahrten Gefühlen und Rührungen nur im Pulte und Kopfe vorrätig beherberge – ein wahres umgestürztes Fruchthorn, bei welchem das unter dem Schreiben und Erleben noch nachkommende Fallobst gar nicht einmal für etwas angeschlagen wird, – woraus allein auf eine Länge des Werks zu schließen, von dem der letzte Bogen kaum abzusehen – –⁵⁵

Autorschaft erscheint hier als eine unendliche Aufgabe, die an sich selbst unvollendbar ist. Im ›Vita-Buch‹ phantasiert Jean Paul einmal in unbescheidener Weise von einer tatsächlich unmöglichen Totalität des Schreibens: »Wenn ich könnte, so möchte ich was noch kein Autor konnte und kann, alle meine Gedan-

ser Anachronismus macht seine Anwendbarkeit auf das Romanwerk Jean Pauls zweifelhaft.

⁵² ›Ästhetische Untersuchungen‹, SW II 7, S. 276, Nr. 331.

⁵³ SW II 3, S. 1065–1091.

⁵⁴ SW II 3, S. 1066.

⁵⁵ SW II 3, S. 1066f.

ken nach dem Tode der Welt gegeben wissen; kein Einfall sollte untergehen; aber wie ist dieß bei Reichthum zu machen.«⁵⁶

Doch noch in der eingangs zitierten ›Entschuldigung‹ von 1825 listet Jean Paul gleichsam schuldbewusst seine Werk-Ruinen auf, ohne allerdings jenen Roman zu erwähnen, den er bereits in der ›Vorschule der Ästhetik‹ für nahezu unabgeschlossen erklärt hatte.⁵⁷ Denn wie Spazier festhält, dachte Jean Paul bis zuletzt daran, die Arbeit an den ›Flegeljahren‹ wiederaufzunehmen:

Zu ihrer Fortsetzung hatte er noch so viele Materialien vorrätig, ihre Vollendung war ein schon lange bezwecktes, immer nur durch die Idee und Ausarbeitung neuer Werke, deren viele noch unausgeführte Pläne ihn oft sogar mit tiefem Unmut erfüllten, aufgeschobenes Vorhaben.⁵⁸

Jean Paul wird in dieser Schilderung noch einmal gegenwärtig als der Dichter des emphatischen Anfangens, der sich bei seinem ersten Besuch in Weimar im Sommer 1796 gegenüber Karl August Böttiger damit brüstete, er habe noch »Stoff zu 2000 Bänden«,⁵⁹ und der in seinen poetologischen Reflexionen immer wieder Schöpfungsanalogien für das Konzipieren seiner Romane gewählt hat.⁶⁰ Insbesondere behauptet Jean Paul einen besonderen poetologischen Nexus zwischen Anfang und Ende eines Romans, so, wenn er in den ›Flegeljahren‹ notiert, »daß unter allen Kapiteln keine seliger geschrieben werden (auch oft gelesen) als das erste und dann das letzte«, ⁶¹ oder in der ›Vorschule‹ fordert, »Zwei Kapitel müssen füreinander und zuerst gemacht werden, erstlich das letzte und dann das erste«, damit die »Auflösung« der »Verwicklung[en]« und »Knoten« durch ein »Schwert« geschieht, das schon im »ersten oder Allmacht-Kapitel«⁶² »geschliffen« worden ist.

⁵⁶ SW II 6/1, S. 722.

⁵⁷ Vgl. I 5, S. 255.

⁵⁸ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 356. – Das Fehlen der ›Flegeljahre‹ in dieser Aufzählung deutet Berend in seiner ›Einleitung‹ zu den ›Flegeljahren‹ als Indiz dafür, dass Jean Paul das Werk nicht für unvollendbar hielt und fortsetzen wollte, vgl. SW I 10, S. LXIX.

⁵⁹ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 15. – Karoline Herder schreibt in einem Brief an Gleim vom 24. Juni 1796: »Einen unerschöpflichen Vorrat zu vielen Büchern hat er noch; er ist eine unversiegbare Quelle.« (Jean Pauls Persönlichkeit, S. 17)

⁶⁰ Vgl. dazu zwei Stellen unter vielen aus der ›Vorschule‹: »Nein, wie der Dichter, gleich einem Gotte, vorn am ersten Tage der Schöpfung seine Welt setzt, ohne weitem Grund als den der Allmacht der Schönheit: so darf er auch mitten im Werke da, wo nichts Altes beantwortet oder aufgehoben wird, den freien Schöpfungs-Anfang wiederholen.« (I 5, S. 246) Das Erfinden einer Romanfabel vergleicht Jean Paul mit der göttlichen *creatio ex nihilo*, der »Schöpfung aus nichts« (I 5, S. 234).

⁶¹ I 2, S. 672.

⁶² I 5, S. 262f.

2. *Alter deus*: Prometheische Autorschaft

Nun aber droht Jean Paul wie ein ratloser *alter deus* (Scaliger) oder *second maker* (Shaftesbury) den Überblick über die Vielzahl der von ihm geschaffenen Roman-Welten zu verlieren. Die unfertigen Torsi, die zur Seite gelegten Pläne und neuen Ideen hindern sich jetzt gegenseitig an ihrer Realisierung,⁶³ verzögern die Fortsetzung oder Vollendung des bereits Begonnenen wie auch die Ausführung des Neuen und verschärfen so für den alternden Autor das Problem der Zeitökonomie. Jean Paul hat für den ›Siebenkäs‹ bereits eine Fortsetzung konzipiert,⁶⁴ er will im letzten Band des ›Titan‹ den besonders vom Freund Jacobi kritisierten »Fall der Linda«⁶⁵ überzeugender motivieren, am ›Hesperus‹ das kolportageartige, allerdings auch zentrale Fabelmoment der Kindesvertauschung ändern, da es den Leser »martern«⁶⁶ müsse, und er hofft bis zuletzt, so Christian Otto, wenngleich begleitet von einer »heimlich an ihm nagenden Todesahnung«, dass ihm »die ewige Vorsehung Zeit und Raum [...] zur Vollendung seiner begonnenen, entworfenen und vorbereiteten Werke vergönnen werde«.⁶⁷

Doch der sich nun stetig verkürzende Rest an Lebenszeit und die Vielzahl der noch zu vollendenden Werke verschärfen die Kollision zweier unterschiedlicher Endlichkeiten, deren begriffliche Ambiguität Jean Pauls ›Entschuldigung‹ alludiert, zwei Endlichkeitsvorstellungen, die das Verhältnis von Leben und Werk bestimmen sowie zugleich die Differenz zwischen Fortsetzen und Vollenden hervorbringen. Odo Marquard hat diesen Unterschied folgendermaßen benannt: »Es gibt das Ende als Ziel und das Ende als Endlichkeit, es gibt die Finalität und die Mortalität.«⁶⁸

⁶³ Im ›Vita-Buch‹ heißt es: »Wenigstens weiß ich, daß ich noch so viel zu sagen habe. An das andere darf ich ohnehin nicht denken, wie viel ich noch zu erfinden und darzustellen hätte; denn dieß wird durch se[ine] Vergröß[erung] immer größer und hat kein Ende.« (SW II 6/1, S. 762) – Vgl. hierzu auch die Klage gegenüber dem Breslauer Verleger Joseph Max im Brief vom 20. Mai 1825, zu einem Zeitpunkt als Jean Paul noch daran dachte, die ›Unsichtbare Loge‹ zu vollenden und parallel dazu seine ›Opera omnia‹ herauszugeben: »Aber wie vielerlei legt sich nicht noch in den Weg zum Ziel – Meine Beendigung wenigstens der ›unsichtbaren Loge‹ und so viele andere Bearbeitungen, z.B. der Auszug aus des Teufels Papieren. Und dann mein Schmachten und Jagen nach dem großen neuen Werke, das ich Ihnen versprochen [gemeint ist der ›Papierdrache‹, R. B.]. Indeß werden Sie doch noch machen, daß ich die Herausgabe der Opera und Schaffen neuer zu verbinden, Wege suche.« (SW III 8, S. 283)

⁶⁴ Nun im neuen Nachlass-Band der Historisch-kritischen Ausgabe nachzulesen: ›Siebenkäsens Ehe mit Natalie‹, SW II 6, S. 385–411.

⁶⁵ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 356.

⁶⁶ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 370.

⁶⁷ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 371.

⁶⁸ Odo Marquard: Finalisierung und Mortalität. In: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1996, S. 467–475, S. 467.

Das Ende als Ziel meint Vollendung im absoluten Sinn, das Ende als Finalität oder Mortalität ein bloßes Abbrechen oder Aufhören in einer Zeitfolge. In einer für ihn bezeichnenden Gedankenfigur schwenkt Jean Paul, um die »geborne Ruine« seines ersten Romans und damit zugleich seine übrigen fragmentarischen Werke zu »entschuldigen«, von der teleologischen Vollendung eines einzelnen literarischen Werkes auf die nichtteleologische Endlichkeit eines jeden, auch seines eigenen menschlichen Lebens um. Allein die als notwendig erachtete Rechtfertigung zeigt, dass der Roman nicht von Anfang an als Fragment oder »Ruine« intendiert war (so wie es etwa Friedrich Schlegel 1798 im »Athenäum« den modernen Dichtern unterstellt hatte⁶⁹):

Wenn man nun fragt, warum ein Werk nicht vollendet worden, so ist es noch gut, wenn man nur nicht fragt, warum es angefangen. Welches Leben in der Welt sehen wir denn nicht unterbrochen? Und wenn wir uns beklagen, daß ein unvollendet gebliebener Roman uns gar nicht berichtet, was aus Kunzens zweiter Liebschaft und Elsens Verzweiflung darüber geworden, und wie sich Hans aus den Klauen des Landrichters und Faust aus den Klauen des Mephistopheles gerettet hat – so tröste man sich damit, daß der Mensch rund herum in seiner Gegenwart nichts sieht als Knoten, – und erst hinter seinem Grabe liegen die Auflösungen; – und die ganze Weltgeschichte ist ihm ein unvollendeter Roman.⁷⁰

Die Rede von der »Unterbrechung« avisiert eine nur aufgeschobene spätere Fortsetzung und gibt die Möglichkeit der Vollendung nicht preis, die dann aber keine in einem ästhetischen Sinne wäre. Die Finalität des Romans wird (wie die der Geschichte) der göttlichen Providenz überantwortet. Jean Paul, so scheint es, tritt hier von seiner prometheischen, gottgleichen Autorschaft zurück,⁷¹ die von einem Romanschreiber fordert, das Ende seiner Geschichte selbst zu setzen. Auch in seinen »Regeln und Winken für Romanschreiber« aus der »Vorschule der Ästhetik« verwirft Jean Paul noch ausdrücklich die »Maschinen«, d. h. die *deus ex machina*-Auflösung von Romanfabeln:

Zum festern Schürzen des Knotens mögen so viele neue Personen und Maschinengötter, als wollen, herbeilaufen und Hand anlegen; aber die Auflösung kann nur alten ein-

⁶⁹ »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.« (»Athenäums«-Fragment Nr. 24, KSF, Bd. 2, S. 107)

⁷⁰ I 1, S. 13.

⁷¹ Vgl. zur Geschichte des Topos vom Künstler als Schöpfergott die ältere Arbeit von Oskar Walzel: Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. München 1932. Die oben zitierte Wendung vom *second maker* geht auf Shaftesburys »Soliloquy or advice to an author« (1771), die vom *alter deus* auf Julius Cäsar Scaligers »Poetik« von 1561 zurück (vgl. Walzel, S. 12 u. 45). Jean Paul spielt auf diesen Topos an, wenn er im »Titan« Homer und Sophokles als »Zwillings-Prometheus« (I 3, S. 131) charakterisiert oder die »Empfindung« als »die Mutter und der Zunderfunke aller Dichtung« als das »gestaltlose Prometheus-Feuer« bezeichnet, welches »allen Dichtformen voraus« (I 5, S. 272) gehe. – Herder nennt den Dichter in seiner Schrift »Vom Geist der Ebräischen Poesie« (1782) einen »sichtbaren Gott auf Erden« (SWS, Bd. 12, S. 7).

heimischen anvertraut werden. [...] Hingegen im letzten Bande mit einem regierenden Maschinisten nachzukommen, ohne daß ihn Maschinen in den vorhergehenden angemeldet, ist widrige Willkür.⁷²

Idealiter wäre jeder Roman eine vollendete Weltgeschichte (und nicht die Weltgeschichte ein unvollendeter Roman), so hat es Jean Paul selbst in seinen ›Philosophischen Untersuchungen‹ formuliert:

Wie der Romanschreiber die Szenen so verflucht, daß in die kleinste die größte greift und alle ein Ganzes machen: so ist die Welt so geordnet, daß das Leben jedes Individuums eine Weltgeschichte, der Hauptendzweck zu sein scheint und sich das Ganze nach ihm zu richten scheint, indem die Richtungen aller Individuen 1 Ganzes <Eine> machen.⁷³

Und zur zeitgenössischen Vorstellung poetischer Nachahmung zählt längst die Forderung, dass der menschliche Autor-Gott die von ihm geschürzten Knoten seines Kunstwerkes auch selbst aufzulösen habe.

Vergegenwärtigt man sich die Tradition dieses Gedankens, so musste das Mimesis-Konzept eine lange ideengeschichtliche Entwicklung durchlaufen, bis es für eine originäre schöpferische Potenz, für das »*authentische* Menschenwerk«,⁷⁴ überhaupt einen eigenen Spielraum eröffnete und endlich die Vorstellung vom Autor als *alter deus* und Schöpfergott zuließ. Solange Sein und Natur in ihrem Umfang als kongruent und damit als identisch galten, blieb die Möglichkeit verstellt, überhaupt Neues zu schaffen. Die Künste waren prinzipiell auf die Nachahmung des bereits Existierenden – zusammengefasst im Begriff der Natur – beschränkt. Im platonischen Verständnis der Mimesis bedeutete dies zunächst die derivative und defizitäre Abbildung urbildlicher Ideen über den Umweg der konkreten Dinge der Lebenswelt. Auch der göttliche Demiurg wird bei Platon nicht als Schöpfer und somit mögliches Vorbild der Künstler begriffen, er hat den Kosmos der Ideen lediglich in die konkreten Erscheinungen der phänomenalen Welt »übersetzt«, welche wiederum den Kreis der Ideen erschöpfend repräsentieren. Aristoteles subsumiert in der Konsequenz dieses Denkens dann auch alles Mögliche dem Wirklichen, d.h. hier dem absoluten Sein der Ideen. Natur wird damit zum »Inbegriff des überhaupt Möglichen«,⁷⁵ so dass jedes künstlerische Werk *per se* auf Nachahmung der Natur festgelegt bleibt, da es keine Entität gibt, die außerhalb dieses Begriffsumfanges läge.

⁷² I 5, S. 262.

⁷³ SW II 7, S. 42, Nr. 89.

⁷⁴ So Hans Blumenberg, auf dessen Aufführungen ich mich für das Folgende stütze, in: Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart 1996, S. 55–103 [zuerst in: Studium Generale 10 (1957), S. 266–283], S. 62.

⁷⁵ H. Blumenberg: »Nachahmung der Natur«, S. 71.

Erst als sich das platonische Konzept mit der theologischen Vorstellung vom Schöpfergott verbindet und die existierende Welt als die Schöpfungsauswahl eines allmächtigen und unendlichen Willens begriffen wird, stellt sich die Frage nach dem Nichtrealisierten und Nichtseienden auf neue Weise, denn »der als endlich gedachte Kosmos schöpft das unendliche Universum der Seinsmöglichkeiten – und das heißt: der Möglichkeiten der göttlichen Allmacht – nicht aus und kann es nicht ausschöpfen«.⁷⁶ Leibniz' physikoteleologisches Argument, die wirkliche Welt sei eben die beste aller möglichen, trägt nur, bis es von der Realität der Erfahrung widerlegt wird. Die Natur ist dann nicht mehr ein verbindliches Vorbild, sondern ein »faktische[s] Resultat mechanischer Konstellationen«,⁷⁷ eine realisierte mögliche Welt unter vielen, mit denen die möglichen Welten der Kunst konkurrieren können. Namentlich der poetische Künstler ist insofern ein Analogon Gottes, als er wie dieser aus dem unendlichen Spektrum möglicher Welten eine einzige aussucht und realisiert. Bodmer und Breitinger sprechen davon, ein »jedes wohlerrundenes Gedicht« sei »nicht anderst anzusehen, als eine Historie aus einer andern möglichen Welt«. Dem Dichter komme der Name eines »Schöpfers« zu, weil er »die Dinge, die nicht für die Sinne sind, gleichsam erschaffet, das ist, aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Würcklichkeit hinüberbringt, und ihnen also den Schein und den Nahmen des Würcklichen mittheilet«.⁷⁸

Jean Paul beklagt in diesem Zusammenhang die »Schöpfung-Mühe« eines Autors, der »über die ganze Unendlichkeit möglicher Welten von Ständen, Zeiten, Völkern, Ländern, Zufällen kombinierend zu gebieten«⁷⁹ habe. Da die sichtbare Welt weder die beste aller möglichen ist, noch das Wirkliche eigentlich ausschöpft, können die möglichen Welten der Dichtung gegenüber der Natur nun sogar beanspruchen, ein ideales Sein adäquater zu repräsentieren. Auf diese Vorstellung geht letztlich auch das notorische Jean Paulsche Theorem zurück, die Dichtung sei ein besseres Universum, die »einzige *zweite* Welt in der

⁷⁶ H. Blumenberg: »Nachahmung der Natur«, S. 82.

⁷⁷ H. Blumenberg: »Nachahmung der Natur«, S. 89.

⁷⁸ Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst* (1740). Der dritte Abschnitt. Von der Nachahmung der Natur. In: Dies.: *Schriften zur Literatur*. Stuttgart 1980, S. 83–100, S. 88. Damit gibt es »zwo Gattungen des Wahren in der Natur, eines hat alleine in der gegenwärtigen Welt Platz, das andere aber findet sich nur in der Welt der möglichen Dinge; jenes können wir das *historische*, und dieses das *poetische Wahre* nennen« (S. 89). – Hans Peter Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 und 1740*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, S. 250ff. macht darauf aufmerksam, dass die Schweizer den Begriff der möglichen Welten für die poetologische Diskussion vermutlich nicht direkt von Leibniz, sondern wohl eher in seiner Vermittlung durch Christian Wolff übernommen haben.

⁷⁹ I 5, S. 233f.

hiesigen«. ⁸⁰ Zugleich verbleibt Jean Paul, wie noch zu zeigen sein wird, in den Grenzen des aristotelischen Mimesis-Schemas, wonach jedes Produkt ästhetischer Nachahmung nur eine Möglichkeitswelt bedeutet, die in der Summe des Seienden unter dem Titel ›Natur‹ einbeschlossen ist. Deswegen hält er so hartnäckig gegen die Romantiker am Mimesis-Gebot fest, das er als ein Dechiffrieren des göttlichen Sinns der Natur versteht, und fordert, die Poesie solle die Wirklichkeit nicht »wiederholen, sondern entziffern«. ⁸¹

Dieser Anspruch der Kunst, eine Welt darzustellen, leitet sich also aus einem bestimmten Begriff vom Charakter der Wirklichkeit ab. Hans Blumenberg hat in einer Typologie von Wirklichkeitskonzepten einen neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff formuliert, der für den Roman – eine Gattung, die in besonderer Weise den Anspruch erhebt, eine eigenständige Welt zu begründen – transzendente Bedeutung habe. Denn diesen Wirklichkeitsbegriff kennzeichne, indem er »*Realität als Resultat einer Realisierung*, als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit, als niemals endgültig und absolut zugestandene Konsistenz, die immer noch auf jede Zukunft angewiesen ist, in der Elemente auftreten können, die die bisherige Konsistenz zersprengen und das bis dahin als wirklich Anerkannte in die Irrealität verweisen könnten«, selbst eine romanhafte, d. h. »gleichsam ›epische Struktur‹. Er sei »notwendig auf das nie vollendbare und nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer *Welt* bezogen [...], deren partielle Erfahrbarkeit niemals andere Erfahrungskontexte und damit andere *Welten* auszuschließen erlaubt«. ⁸² Heldengedicht, Fabel, Roman und Historie, so bereits Johann Jakob Bodmer in den ›Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter‹ (1741), seien »nicht weiter voneinander unterschieden, als daß die letztere mehr Grade der Wahrscheinlichkeit hat, indem sie mehr und bewährtere Zeugen hat, deren Aussage besser zusammenstimmet, und vollständiger ist«. ⁸³

⁸⁰ I 5, S. 30. – Vgl. zu den ontotheologischen Implikationen dieses Satzes die Studie Wolfgang Riedels: Die Macht der Metapher. Zur Modernität von Jean Pauls Ästhetik. In: JbJPG 34 (1999), S. 56–94, bes. S. 80ff. Riedel deutet die Anverwandlung theologischer, d. h. metaphysischer Denkfiguren durch die Poetik Jean Pauls als den Beginn ihrer unfreiwilligen Zersetzung: »Sein [=Jean Pauls, R.B.] Versuch, die Metaphysik zu retten, betreibt nur ihr Verschwinden. Denn just indem er sie, die Metaphysik und Theologie (als Ontotheologie), in die Obhut der Poetik gibt und ihre Hoffnungen der Dichtung anvertraut, wird die ›Vorschule der Ästhetik‹ – sehr anders als ihr Autor es wollte – zum prägnanten Vorspiel des kommenden, die philosophische Moderne beherrschenden Prozesses der Auflösung des Metaphysischen ins Metaphorische, der Rückstellung der Philosophie in die Rhetorik.« (S. 94)

⁸¹ I 5, S. 447.

⁸² Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Nachahmung und Illusion (=Poetik und Hermeneutik, Bd. I), hg. von Hans Robert Jauf. München 1969, S. 9–27 (Diskussion: S. 219–227), S. 13.

⁸³ Zit. n.: Romantheorie, S. 77.

Damit ist ein zeitlicher Bezug in das Nachahmungskonzept integriert. Wenn die möglichen Welten des Romans beanspruchen, die Wirklichkeit nachzuahmen, indem sie deren Struktur imitieren, dann wird die faktische Offenheit der Geschichte auch zum Merkmal des Romans. ›Ruinenhaftigkeit‹, so könnte man sagen, ist der Gattung immanent, da auch die ›Knoten‹ der Geschichte unauflöst sind. Die »potentielle Unendlichkeit des Romans«, so noch einmal Blumenberg, ist »das ästhetische Ärgernis, das er unaufhebbar gibt«. ⁸⁴ Zugleich aber erhebt der Roman den Anspruch auf Totalität der dargestellten Welt. Er darf der unvollendeten Geschichte vorgreifen, um eine vollendete Romangeschichte zu präsentieren.

Jean Paul gibt in seiner zitierten »Entschuldigung« von 1825 offensichtlich den ästhetischen Anspruch auf Vollendung und prometheische Autorschaft preis, indem er seine Leser auf den Lauf der wirklichen Geschichte verweist (und vertröstet). Auf diese Weise wird die Differenz zwischen Kunst und Leben wieder eingeebnet. Beide fallen vorläufig unter den Begriff einer nichtteleologischen Endlichkeit, sie können abbrechen und aufhören, nicht aber vollendet werden, so als müsse in der geschichtlichen Welt alles eine »geborne Ruine«, ein Fragment von Anfang an bleiben, das nur von Gottes Gnaden erlöst und aufgelöst werden kann. Das Fragmentarische, Nicht-Abgeschlossene und Unvollendete wird von Jean Paul zur universalen Signatur erklärt, und zugleich überspielt er so, dass die eigene Endlichkeit ja gerade der Antrieb sein könnte, der zum Abschließen der literarischen Werke drängt. ⁸⁵

Dieser Gedanke, auf ein Vollenden zu Lebzeiten zu verzichten, ist keine eindeutige, aber auch keine singuläre Position im Werk Jean Pauls. Auch sein letzter, ebenfalls fragmentarischer Roman ›Der Komet‹ endet auf eine erstaunliche Weise. Jean Paul beschließt ihn 1822 mit der ›Ankündigung der Herausgabe meiner sämtlichen Werke‹ und einer genau auf sein aktuelles Lebensalter abgestimmten, d. h. 59 Bände umfassenden chronologischen Liste der noch zu publizierenden Werke. Er verpflichtet sich hier – aus Zeitgründen – auf das »Vollenden der *ungedruckten* Hälfte« ⁸⁶ seiner Schriften. Es scheint so, als sollte paradoxerweise die angekündigte Vollendung der ›Opera omnia‹ das fehlende Romanende des ›Kometen‹ ersetzen. Aber der denkwürdige Romanschluss in Form einer editorischen Notiz verneint bereits, so wie dies dann in der späteren

⁸⁴ H. Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff, S. 22.

⁸⁵ In diesem Sinn hat Rita Wöbkemeier: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990 Tod und Grab als »Ausgangspunkt« und »unterirdischen Motor« (S. 185) des Jean Paulschen Erzählens bezeichnet, vgl. dort die Analysen des ›Quintus Fixlein‹, des ›Siebenkäs‹ und von ›Dr. Katzenbergers Bade-reise‹ (»Schreiben, um das Blut zu stillen, die offene Wunde im Werk Jean Pauls«, S. 183–231).

⁸⁶ I 6, S. 1034.

›Entschuldigung‹ für die ›Unsichtbare Loge‹ geschieht, die Möglichkeit einer Vollendung auch des Gesamtwerkes eines Autors in ganz prinzipieller Weise. Denn zu Lebzeiten sei dieses gar nicht zu vollenden, weil es eben noch fortgesetzt werden könne, und erst der Tod des Autors verleihe ihm eine Vollständigkeit, die mit der emphatischen Vorstellung von Vollendung nichts mehr gemein hat, sondern eine nichtteleologische Endlichkeit bedeutet: »Eine Herausgabe sämtlicher Werke kann eigentlich nur der Tod veranstalten, aber nicht ein Verfasser, der lebt und den sämtlichen Werken Operibus jährlich opera supererogationis nachschickt.«⁸⁷

Die außerästhetische Demarkationslinie zwischen Leben und Tod wird nun auch zur natürlichen Grenze des literarischen Lebenswerkes erklärt. Es wird sich zeigen, dass Jean Paul damit seine dezidierten Vorstellungen über ästhetische Totalität absichtlich in den Hintergrund drängt. Eigentlich ist es gerade die unausweichliche Fragmentarität des menschlichen Lebens, die für ihn ein anthropologisches Bedürfnis nach Ganzheit begründet. Der Kunst erwächst hierbei eine konsolatorische Funktion. In *nuce* markiert diese Öffnung der Kunst hin auf den transzendenten Bezugshorizont von Tod, Gott und Unsterblichkeit Jean Pauls Abstand zum Weimarer Klassizismus.⁸⁸ Durch dessen

⁸⁷ I 6, S. 1034. – Tatsächlich wird Jean Paul die Herausgabe seiner Werke bis zuletzt beschäftigen. Er verhandelt mit Verlegern über sein Honorar und die Ausstattung der Ausgabe und schreibt Ende Oktober 1825 an den Großherzog Ludwig von Baden, die Fürstin Pauline von Hohenzollern, an Metternich in Wien und König Wilhelm von Württemberg, um – wie Goethe – die Privilegien gegen den Nachdruck zu erhalten. In Österreich wurde seine Gesamtausgabe von der Zensur verboten, vgl. SW III 8, S. 293–296.

⁸⁸ Vgl. dazu die instruktiven Ausführungen von Jochen Golz: Jean Pauls »Poesie in Prose« und das klassische Kunstkonzept. Aspekte kontroverser Literaturauffassungen in den Jahren 1796/97. In: Debatten und Kontroversen, Bd. 2 (1989), S. 72–153. – P. Sprengel: Antiklassische Opposition. Herder – Jacobi – Jean Paul. In: Europäische Romantik I, hg. von Karl Robert Mandelkow, Wiesbaden 1982, S. 249–272 sieht in der »modernen« Subjektivität Jean Pauls, d. h. dem »humoristische[n] Grundzug seines Erzählens«, einen »scharfen Gegensatz zum klassischen Werkbegriff« (S. 264). – Kurt Wölfel: Antiklassizismus und Empfindsamkeit. Jean Paul und die Weimarer Kunstdoktrin. In: Ders.: Jean Paul-Studien, hg. von Bernhard Buschendorf. Frankfurt am Main 1989, S. 238–258 äußert sich zum Gegensatz, der zwischen der Überzeugung vom Fragmentcharakter des Lebens und der Sehnsucht nach Totalität bestehe. Er konstatiert bei Jean Paul das »wache Bewußtsein eines realiter defizienten Status menschlichen Daseins«, das sich mit einem »totalisierte[n] und universalisierten Glücksanspruch« verbinde, wobei zugleich »die totale und universale Glücksmöglichkeit als nicht realisiert oder nicht realisierbar gedacht« (S. 252) werde. – Helmut Pfotenhauer liest insbesondere Jean Pauls Spätwerk als »radikale Absage an einen Klassizismus der festumrissenen Gestalt, der ästhetisch gelungenen, ins schöne gerundete Gebilde oder der Rettung ins Erhabene als gesteigertes Schönes« (Antiklassizismus und Bedenken vor dem Ich, S. 222). – Vgl. zur eher marginalen Rolle, die der Begriff des Schönen in der ›Vorschule‹ spielt, Werner Jung: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie

in polemischer Absicht erdichtetes Sprachrohr Fraischdörfer läßt Jean Paul in der ›Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein‹ (1796) ja dann auch die von ihm bevorzugte »Wahl solcher zweideutiger Materien wie z.B. Gottheit, Unsterblichkeit der Seele, Verachtung des Lebens usw.«⁸⁹ kritisieren.

Vor der Rückwendung zur Ästhetik ist dieser Überzeugung vom ruinenhaften Charakter des irdischen Lebens nachzugehen. Sie manifestiert sich besonders deutlich im Diskurs über eine andere, über die biographische Art des Fortsetzens oder Vollendens: im Nachdenken über die Unsterblichkeit der menschlichen Seele.

3. Fortdauer oder Vervollkommnung: Das Leben als fragmentarisches »moralisches Kunstwerk«

Dieser Diskurs knüpft Analogien zwischen Leben, Kunst und Geschichte, er berührt noch einmal den erwähnten Gegensatz von Mortalität und Finalität. Der Ungewissheit über den Ausgang des »unvollendeten Romans« der Weltgeschichte entspricht die über das Ende oder die mögliche Fortsetzung und Vollendung des individuellen Lebens. Denn, so Jean Paul in dem 1815 verfassten Aufsatz ›Erinnerungen aus den schönsten Stunden für die letzten‹, die »Sterbewonnen« kennen wir nicht »in ihrer Vollendung«, sondern nur übermittelt durch die unvollständigen Erfahrungen »belebte[r] Scheintote[r] und also nur in ihrer Unterbrechung«. Auch der ›Lebens-Roman‹ eines jeden Menschen bleibt daher ein abbrechendes Fragment, dessen Ende von keinem Lebenden je ›gelesen‹ werden kann: »Es gibt eine wichtige ungeheure Weltgeschichte, die der Sterbenden, aber auf der Erde werden uns ihre Blätter nicht aufgeschlagen.«⁹⁰

im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 58–68 (=Kap. IV: Jean Paul und der Verzicht auf das Schöne).

⁸⁹ I 4, S. 28. – In einem Brief an Jacobi vom 13. August 1802 legt Jean Paul folgendes Bekenntnis ab: »Auf deine Frage: was denn der Ernst hinter der Dichtung ist? antwort' ich: deiner. [...] Mein Ernst ist das überirdische bedeckte Reich, das sogar der hiesigen Nichtigkeit noch sich unterbaut, das Reich der Gottheit und Unsterblichkeit und der Kraft. Ohne das giebt in der Lebens-Oede nur Seufzer und Tod. Mein ganzes Leben zog darauf zu, nie lies ich es, sogar im frühern Skeptizismus [...].« (SW III 4, S. 68)

⁹⁰ II 3, S. 351. – Auf diese Jean Pauls Denken über den Tod bestimmende »Paradoxie, daß wir nur als Lebende und Erlebende vom Tode wissen können, daß aber, wenn wir Tote sind, wir keine Lebenden und Erlebenden mehr sind« hat zuerst Käte Hamburger in ihrem grundlegenden Aufsatz: Das Todesproblem bei Jean Paul [zuerst in: DVjs 7 (1929) S. 446–474], wiederabgedruckt in dem hier zitierten Sammelband: Jean Paul, hg. von Uwe Schweikert. Darmstadt 1974 [künftig: Jean Paul], S. 74–105, S. 76 aufmerksam gemacht. – Vgl. zum geistesgeschichtlichen Hintergrund Rudolf Unger:

Jean Paul hat indessen immer wieder versucht, diese Blätter aufzuschlagen oder ihren Inhalt doch wenigstens zu phantasieren. Eine der vielen Jean Paulschen Werkrui­nen ist das 1797 erschienene ›Kampaner Tal‹, ein in eine dialogisch-narrative Form transponierter Traktat, so der Untertitel, ›Über die Unsterblichkeit der Seele‹. Bereits seit 1814 plante er eine Überarbeitung und Fortsetzung jener Schrift, die selbst wiederum den in der ›Entschuldigung‹ von 1825 als unauflösbares Rätsel bezeichneten Zusammenhang von Tod und Vollendung untersucht, um die Frage nach der postmortalen Fortsetzung oder Fortdauer des menschlichen Lebens zu beantworten. Vom September 1816 an sammelt Jean Paul in einem Heft ›Kampaner Tal‹ Notizen zur Frage der Unsterblichkeit. Am 25. September 1821, dem Todestag seines einzigen Sohnes Max, fasst er endgültig den Entschluss zur Niederschrift des Werkes, von der er aber bis zum 27. April 1823 abgehalten wird. Noch im Oktober 1825 arbeitet er unter großer Anstrengung, so berichtet Karoline Richter, »tätlich an der Vollendung seines Buches über die Unsterblichkeit«, ⁹¹ kann aber von den ursprünglich geplanten zwölf Kapiteln nur noch neun ausarbeiten, die Christian Otto dann 1827 unter dem Titel ›Selina oder Über die Unsterblichkeit der Seele‹ aus dem Nachlass ediert. So ist die Fortsetzung des Fragmentes selbst ein unvollendetes Fragment geblieben, und ein Buch über die postmortale Fortsetzung des Lebens wird ironischerweise durch den Tod seines Autors abgebrochen. ⁹²

Der Unsterblichkeitsgedanke im 18. Jahrhundert und bei unseren Klassikern. In: Ders.: Gesammelte Studien. Zur Dichtungs- und Geistesgeschichte der Goethezeit, 3 Bde., Berlin 1944 (Nachdruck Darmstadt 1966), Bd. 3, S. 9–36 [zuerst in: Zeitschrift für systematische Theologie 7 Heft 3 (1929/30)]. – Dieser Umstand wird natürlich besonders in autobiographischen Texten virulent. In der über einen Zeitraum von vierzig Jahren immer wieder fortgesetzten und ergänzten ›Lebensgeschichte‹ (1777–1817) Johann Heinrich Jung-Stillings wird die gattungsimmanente Unvollständigkeit dadurch überwunden, dass ein Enkel des Verfassers eine Beschreibung von dessen Tod (›Vater Stillings Lebensende‹) nachträgt.

⁹¹ Jean Pauls Persönlichkeit, S. 350.

⁹² Vgl. zum Problem der Unsterblichkeit im Werk Jean Pauls Dorothee Sölle: Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung. Darmstadt und Neuwied 1973, S. 266–276, die die Befassung mit dem Gesamtkomplex zu den »großen Verspätungen« im Werk Jean Pauls zählt und auf mögliche Schuldgefühle des Autors am Tod seines Sohnes als biographischen Hintergrund der ›Selina‹ hinweist, sowie die Monographie von Thomas Maier: Der Vernichtglaube. Die Diagnose der modernen Systemphilosophie in Jean Pauls ›Selina‹. Frankfurt am Main u. a. 1994. Maier liest die ›Selina‹ als einen Text, in dem Jean Paul »die Summe seines Gesamtwerkes« (S. VII) zu ziehen versuche. »In einer Situation, in der zum einen der apriorische und idealistische Zweig der Aufklärung vor allem im transzendentalen Idealismus kantischer und fichtescher Prägung einen vorläufigen Höhe- und Endpunkt erreicht und sich zum zweiten das Scheitern der Ideen der Französischen Revolution abzeichnet, gleichzeitig das Bürgertum und seine Lebensform eine politisch-soziale Wirklichkeit beansprucht, fragt Jean Paul nach den Grundlagen der Auf-

Jean Paul greift mit der Frage nach der Entstehung und dem Vergehen des menschlichen Lebens, die zugleich die nach Anfang und Ende einer jeder individuellen Existenz berührt, ein Problem auf, das ihn schon in seinen ersten philosophischen Gehversuchen, den ›Übungen im Denken‹ (November 1780 bis Mai 1781) beschäftigte und wohl gerade aufgrund seiner Unauflösbarkeit bis an sein Lebensende fasziniert hat. Das Nachdenken über den Anfang und Ursprung des Menschen, seiner Geschichte und Sprache und den Fortgang seiner Entwicklung erwächst in der Aufklärung aus der Kritik an der biblischen Offenbarung sowie aus der antiken Mythologie, es steht allerdings, man denke an Rousseau, in der Gefahr, selbst einen neuen Mythos des Anfangs zu kreieren,⁹³ oder, wie Kant in seinen Spekulationen über den ›Muthmaßlichen Anfang der Menschengeschichte‹ (1786) bemerkt, »zu einem Roman«, zu einer »bloßen *Erdichtung*«⁹⁴ zu geraten. Jean Paul dagegen schreibt bereits in der VII. Unter-

klärung, nach der anthropologischen Bestimmung des Menschen und den Bedingungen einer menschlichen Welt.« (S. IX) Maier, der zeigen will, dass Jean Paul gegen diese kritisierten Tendenzen an »Ganzheitlichkeit« als der Grundbedingung eines »humanen Ichs« festhalte, macht sich die Methode seines Lehrers Herbert Kaiser (s. Fn. 195) zu eigen, indem er wie dieser zunächst alle »literaturwissenschaftlichen Hauptformalisten« (S. XVI) von seiner Arbeit abwehrt. Er möchte stattdessen in einer quasi-poetischen Lektüre den Text Jean Pauls »beleben«, um nachschöpferisch ein »metaphorische[s] Lebensganze[s]« (S. XVII) zu konstituieren. Problematisch an dieser Methode ist zumindest, dass sie – unabhängig von der Frage nach ihrer Angemessenheit – immer schon ihr Gelingen unterstellen muss, denn die Erfassung eines ›Ganzen‹ ist diskursiv weder einzuholen noch zu überprüfen. – Davon abgesehen wäre die Jean Paul unterstellte, »in der Kunst begründete Erlösung als anthropologische Ganzheitsquelle der Humanität wie auch als Transzendierungsversuch der Voraussetzungen und Konsequenzen neuzeitlicher Subjektivität« (S. 209) in Frage zu stellen. Wie noch zu zeigen sein wird, betont Jean Paul den im Wortsinn imaginären Charakter der Literatur, der die Totalisierungsleistungen der Poesie grundsätzlich kennzeichnet. Diese lassen sich nicht einfach auf ›das Leben‹ übertragen, wie Maier behauptet: »Jean Paul denkt die Herstellung des humanen Ich als Wieder- oder Neugeburt im realen Leben.« (S. 213)

⁹³ Vgl. dazu Hans Robert Jauss: *Mythen des Anfangs. Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung*. In: Ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main 1989, S. 24–66. Jauss macht darauf aufmerksam, wie sehr die mythischen Vorstellungen eines verlorenen Zustands der Ganzheit am Anfang der Geschichte die »Sehnsucht nach einem Neubeginn der Geschichte, als Gründungsakt einer Gesellschaft der Freien und Gleichen« (S. 52) in Gang setzen und schließlich während der Französischen Revolution in der Einführung eines neuen kalendarischen Systems ihren symbolischen und realen Ausdruck finden.

⁹⁴ Immanuel Kant: *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*. In: *Kants Werke*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1902ff. (Reprint Berlin 1968), Bd. VIII, S. 107–124, S. 109. Dennoch hält es Kant für legitim, auf der Grundlage menschlicher Erfahrung über den Anfang der Geschichte (der als Übergang von der Notwendigkeit der Natur zur Freiheit der Vernunft gedeutet wird), nicht aber über ihren weiteren Fortgang zu mutmaßen: »Gleichwohl kann das, was im Fortgange der Geschichte menschlicher Handlungen nicht gewagt werden

suchung ›Wie sich der Mensch, das Tier, die Pflanz‹ und die noch geringern Wesen vervollkommen‹ aus dem November 1780 skeptisch resümierend:

Wir begreifen nichts vom Anfange des Menschen, nichts vom Ende desselben. Nur sein mittlers Dasein kennen wir ein wenig. Seine Dauer von Jartausenden vorher und seine Dauer von Ewigkeiten nachher kennen wir nicht – nur einen Augenblick kennen wir.⁹⁵

In der phantastischen Dichtung ›Was der Tod ist‹ aus dem Jahre 1788 hat Jean Paul aus philosophischer Neugierde diese Grenzüberschreitung umgekehrt, indem er einen Unsterblichen, den Engel Raziël, der sich sehnt, »einmal selbst den menschlichen Tod zu fühlen«,⁹⁶ in den Körper eines Hinsiehenden fahren läßt. Gerade die Schwellen und Grenzen der Zeit zur Ewigkeit *a parte ante* und *a parte post*, die das irdische Leben als ein infinitesimal kleines Intervall zwischen zwei Unendlichkeiten einfassen und asymptotisch zusammendrängen, sind im Werk Jean Pauls allgegenwärtig,⁹⁷ sie prägen das »Bewußtsein, als Episode zwischen Natalität und Mortalität in den Weltlauf eingelassen zu sein«.⁹⁸

darf, doch wohl über den *ersten Anfang* derselben, so fern ihn die *Natur* macht, durch Muthmaßung versucht werden. [...] Eine Geschichte der ersten Entwicklung der Freiheit aus ihrer ursprünglichen Anlage in der Natur des Menschen ist daher ganz etwas anderes, als die Geschichte der Freiheit in ihrem Fortgange, die nur auf Nachrichten gegründet werden kann.« (S. 109)

⁹⁵ II 1, S. 48, Fn. a.

⁹⁶ II, 1, S. 1167. – Vgl. hierzu Peter Horst Neumann: Vorgriffe auf die Unsterblichkeit. Über das Scheintod-Motiv bei Jean Paul. In: *Aurora* 50 (1990), S. 207–217, S. 210f.

⁹⁷ Vgl. dazu auch die Notiz ›Urvorwelt und Urnachwelt‹ aus ›Dichtungen 3. Mai 1819‹: »So macht der bloße Gedanke der *Zeit* uns das *Jetzt* so klein wie es der Raum des Himmels mit unserm *Erdenplatze* thut. Wir sind alle von unendlicher Größe wie von Gebirgen eingeschlossen und schauen in die dunkel-engen Thäler hinauf ›empor‹ und hinaus.« (SW II 6/1, S. 124) – Zuletzt hat Thomas Wirtz: »›Ich komme bald‹, sagt die Apokalypsis und ich.« Vorläufiges über den Zusammenhang von Weltende und Autorschaft bei Jean Paul. In: *JbJPG* 32/33 (1997/98), S. 47–84 die Virulenz apokalyptischer Motivik in der Vielzahl der »Jean Paulschen Endspieldichtungen« (S. 57) aufzeigt. Wirtz analysiert im ›Siebenkäs‹, der ›Wunderbaren Gesellschaft in der Neujahrsnacht‹ und im ›Leben Fibels‹ die »Konvergenz von Apokalypse und Literatur: das Ende als Bedingung des Verstehens, Eingedenken als Wiederlektüre und die Bedeutung der Schrift« (S. 54). Die Apokalypse, so Wirtz, verschiebt sich bei Jean Paul zu einem hermeneutischen Prozess. »Die Apokalypsen des Romans finden ihr Heilsversprechen in der Materialität des Buchstabens aufbewahrt. Er ist der Ort des erscheinenden Gerichts, dessen philologisches Gebot keinen abwägenden Aufschub duldet.« (S. 64) Gott werde zum »Produkt einer unendlichen Literatur« (S. 68), im ›Leben Fibels‹ dagegen sei der Autor-Gott nur noch ein *deus absconditus*: »Dem Text ist damit am Ende die Probe aufs Gegenexempel der Autorkonstitution gelungen, nämlich seine klammheimliche Auslöschung.« (S. 84) – Vgl. zur »anthropologischen These vom Menschen als Mängelwesen«, d.h. als »Zeitmangel-Wesen« Odo Marquard: *Zeit und Endlichkeit*. In: *Das Rätsel der Zeit. Philosophische Analysen*, hg. von Hans Michael Baumgartner. München 1993, S. 363–377, S. 375.

⁹⁸ So beschreibt Hans Blumenberg die »Öffnung der Zeitschere« zwischen Lebenszeit

Im Scheintod-Motiv und den Sterbevisionen erprobt Jean Paul immer wieder die Transgression dieser Zeitschwellen.⁹⁹

Quantitativ gewendet wird ihm das irdische Leben zu einer Annäherung ans Nichts, zum »Zähler zu einem noch unsichtbaren Nenner«¹⁰⁰ – so das der »Auswahl aus des Teufels Papieren« entnommene Selbstzitat als Motto des »Hesperus«. »Jede Zeit oder Endlichkeit«, so schreibt Jean Paul im zweiten Band der »Herbstblumine« (1815), »bleibt und wird doch nur eine Mitternacht zwischen den zwei sonnenhellen Ewigkeiten«.¹⁰¹ Als Limitationen der Erkenntnis, welche die unterstellte »Dauer« jenseits dieser »Mitternacht« oder dieses »mittlern Daseins« dem Wissen unzugänglich machen, regen Anfang und Ende der Zeit auch die zeitgenössischen philosophischen Spekulationen über die Unsterblichkeit an.

Denn diese gehen immer von der anscheinenden Unvollkommenheit und Fragmentarität des menschlichen Lebens aus und leiten gerade hieraus den Anspruch auf eine Fortsetzung oder Fortdauer ab, die eine spätere Vervollkommenheit ermöglichen soll. Dabei wird auf unterschwellige Weise der zitierte Gedanke instrumentalisiert, dass erst das Vollkommene und Vollendete auch wirklich an ein Ende seiner Entwicklung gelangt und »tot« sein könne.

So behauptet Jean Paul in der »Selina« einen »geistig-organischen Bildungstrieb«, der den Menschen dazu veranlasse, sich zu einem Wesen von »moralische[r] Schönheit« auszubilden, dessen unerreichbares Vorbild die *imitatio* gottesebenenbildlicher Vollkommenheit wäre. Der Tod aber zerstört das eben erst begonnene »moralische Kunstwerk«, das jeder Mensch idealiter sei. Er evoziert zugleich die Hoffnung zukünftiger Vollendung, ohne die es sinnlos erscheinen müsste, überhaupt dem Imperativ nach ethischer Perfektionierung nachzugeben, jemals »etwas Hohes anzufangen, das man nie ausbauen kann«, d. h. als sterbliches und unvollkommenes Individuum tatsächlich so etwas wie eine »geborne Ruine« zu sein:

Der höhere Mensch vertraut ja eben darauf, daß er doch wenigstens in einer spätern Zeit hinter der hiesigen sein moralisches Stückwerk zu einem Ganzen und Kunstwerk ausarbeiten könne; denn wahrlich die schönsten Seelen können im wilden Wetter des Lebens sich und ändern nur stückweise und zerrissen erscheinen; sie sind Feuerwerke im Regen abgebrannt, die schönste Zusammenreihung brennt mit zerrissenen Glied-

und Weltzeit, vgl. dessen gleichnamige Studie *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main 1986, S. 69ff., S. 73.

⁹⁹ Vgl. hierzu neben den Romanen auch die Erzählung »Meine lebendige Begrabung« (1790), in: II 2, S. 713ff.

¹⁰⁰ I 1, S. 474, vgl. auch die »Philosophischen Untersuchungen«: »Alle Vergleichung, alles überführt mich, daß es auf dieser Erde keine Ründung unsers Zustandes ohne Lücken giebt – wir sind ein ewiger Bruch und keine Einheit – unser Glück besteht darin, diesen Bruch ewig zu verkleinern, aus $\frac{100}{101}$ zu machen $\frac{1000}{1001}$ « (SW II 7, S. 15, Nr. 10)

¹⁰¹ SW II 3, S. 232.

dern ab, die hohen Namen verlieren Buchstaben und kein Ganzes leuchtet im Himmel.¹⁰²

Unter den Bedingungen des irdischen Lebens hält Jean Paul eine solche moralische Vollendung nahezu für ausgeschlossen. Er läßt Viktor, als dieser gegen Ende des ›Hesperus‹ den Entschluss fasst, sich zu töten, darüber rasonieren, dass der Mensch auch »im 90sten Jahr noch unvollendet wie im 20sten«¹⁰³ sei, um so den Anspruch auf Fortdauer der menschlichen Seele nach dem Tod zu legitimieren.

Jean Paul folgt mit diesen Überlegungen Herders historisch-anthropologischer Herleitung der verschiedenen Religionen der Welt aus jener »*Hoffnung der Unsterblichkeit*«,¹⁰⁴ zu welcher der Mensch gebildet sei. Den Menschen kennzeichnet Defizienz, denn er ist ein heteronomes Gattungswesen. Das »Unförmliche«¹⁰⁵ seiner Natur macht ihn zu einem »*Mittelgeschöpf*«, das zwar »ans Thier gränzt«,¹⁰⁶ aber zur »*Gottähnliche[n] Humanität*« als der noch »verschlossene[n] Knospe« seiner zukünftigen, »wahren Gestalt«¹⁰⁷ befähigt ist. Herders Erklärung läßt allerdings deutlich den kompensatorischen Charakter hervortreten, den die religiöse Vorstellung der Unsterblichkeit hat:

Alles auf der Erde ist Stückwerk, und so soll es ewig und ewig ein unvollkommenes Stückwerk, so wie das Menschengeschlecht eine bloße Schattenheerde, die sich mit Träumen jagt, bleiben? Hier knüpfte die Religion alle Mängel und Hoffnungen unsres

¹⁰² I 6, S. 1197f. – Ohne die Möglichkeit zur ›Ausarbeitung‹ dieses moralischen Kunstwerkes in der Unsterblichkeit wäre für Jean Paul auch die Kunst und die erwähnte ›mediale Unsterblichkeit‹ ohne Sinn, wie eine Bemerkung aus den ›Philosophischen Untersuchungen‹ zeigt: »*Zu Campaner Thal*. Ohne Glauben an Geister-Unsterblichkeit ist mir auch das Wirken eines Kunstwerks oder einer Menschen-Reihe in die Zukunft hinein nichts; denn auch dieses Fortwirken geht auf einem vergehenden Planeten vor und stirbt schon vor ihm.« (SW II 7, S. 164, Nr. 340)

¹⁰³ I 1, S. 1188.

¹⁰⁴ SWS, Bd. 13, S. 165.

¹⁰⁵ SWS, Bd. 13, 197.

¹⁰⁶ SWS, Bd. 13, S. 147.

¹⁰⁷ SWS, Bd. 13, S. 191. – Kant hat in seiner Rezension der ›Ideen‹ diese Übertragung des Vervollkommnungsgedankens von der Gattung auf das Individuum kritisiert: »Rezensent muß gestehen: daß er diese Schlußfolge aus der Analogie der Natur, wenn er gleich jene kontinuierliche Gradation ihrer Geschöpfe, samt der Regel derselben, nämlich der Annäherung zum Menschen, einräumen wollte, doch nicht einsehe. Denn es sind da *verschiedene* Wesen, welche die mancherlei Stufen der immer vollkommeneren Organisation besetzen. Also würde nach einer solchen Analogie nur geschlossen werden können: daß irgend *anderswo* etwa in einem andern Planeten wiederum Geschöpfe sein dürften, die die nächst höhere Stufe der Organisation über den Menschen behaupteten, nicht aber: daß *dasselbe Individuum* hierzu gelange.« (Immanuel Kant: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2 [=Werkausgabe, Bd. XII], hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1995, S. 790)

Geschlechts zum *Glauben* zusammen und wand der Humanität eine unsterbliche Krone.¹⁰⁸

Die innere Widersprüchlichkeit des Menschen, resultierend aus der »Duplicität seines Wesens«,¹⁰⁹ ist für Herder zugleich das Hemmnis und der Antrieb seiner Vervollkommnung: »Als Thier dienet er der Erde und hangt an ihr als seiner Wohnstätte; als Mensch hat er den Samen der Unsterblichkeit in sich, der einen andern Pflanzgarten fodert.«¹¹⁰ Herder eliminiert mit seinem Begriff einer weltimmanenten »Kraft« schließlich ganz die traditionelle Vorstellung des Todes:

Was dies für die Unsterblichkeit der Seele thue? Alles; und nicht für die Unsterblichkeit unsrer Seele allein, sondern für die Fortdauer aller wirkenden und lebendigen Kräfte der Weltschöpfung. Keine Kraft kann untergehn; denn was hieße es: eine Kraft gehe unter? Wir haben in der Natur davon kein Beispiel, ja in unsrer Seele nicht einmal einen Begrif.¹¹¹

In seinen Dialogen über ›Gott‹ (zuerst 1787, dann in zweiter Auflage 1800 erschienen) konstatiert Herder, es sei »also kein Tod in der Schöpfung«¹¹² und formuliert den Gedanken einer unablässigen Fortschreitung, einer »ewigen Palingenesie«.¹¹³ Die auf Leibniz zurückgehende Vorstellung der Palingenesie,

¹⁰⁸ SWS, Bd. 13, S. 164f.

¹⁰⁹ SWS, Bd. 13, S. 196.

¹¹⁰ SWS, Bd. 13, S. 195. Herder geht es vor allem darum, das Gesetz fortschreitender Vervollkommnung zu statuieren, über die konkrete Form der Fortsetzung des Lebens nach dem Tod verhängt er dagegen ein Bilderverbot. Vgl. dazu aus den ›Zerstreuten Blättern. Sechste Sammlung‹ (1797) den Aufsatz ›Vom Wissen und Nichtwissen der Zukunft‹, wo Herder vor dem unsere »Fassungskraft« (SWS, Bd. 16, S. 375) übersteigenden Versuch, die eigene Zukunft – namentlich die nach dem Tod – erforschen zu wollen, warnt: »Also müssen wir unser künftiges Schicksal nicht wissen *sollen*, weil wirs nicht wissen *können*; weil dasselbe in seinem ganzen Umfange zu übersehen, unsren Kräften durchaus unangemessen ist und solche weit übersteiget.« (S. 370) »Thöricht-verlohren« wäre daher »jeder Gedanke, der die *Geburt der Seelen* in eine andre Welt auch nur Traumweise beschreiben wollte!« (S. 376) Doch die Folgen des ›Vernichtglaubens‹, den Herder auch für den Verlauf der Französischen Revolution verantwortlich macht (»Ein freches System der Vernichtung im Tode ist nur für Wüstlinge, Räuber und Mörder, die aufs eigentliche *in den Tag hinein* leben, eine erwünschte Predigt.« [S. 378]), illustrierten, dass der hypothetische Glaube an eine Unsterblichkeit, die womöglich gar nicht existiert, zur Aufrechterhaltung von Moralität unabdingbar ist: »Wir haben in unsrer Zeit den schauerhaften Anblick erlebt, da Menschen im Taumel wütender Leidenschaften zu dem brutalen Evangelium die Zuflucht nahmen, daß, aus dem Nichts gekommen, sie jetzt, mit Blut und Schande bedeckt, ins Nichts zurückeilten. [...] Bei diesen Auftritten hat, dünkt mich, selbst der Ungläubige einsehen gelernt, wie nothwendig dem Menschengeschlecht *Glaube an eine fortgehende Zukunft* sei, selbst sogar den Fall gesetzt, daß diese nicht vorhanden wäre.« (S. 377f.)

¹¹¹ SWS, Bd. 13, S. 170.

¹¹² SWS, Bd. 16, S. 566.

¹¹³ SWS, Bd. 16, S. 567. – Käte Hamburger macht auf den Einfluss aufmerksam, den Her-

d. h. einer sukzessiven und alle Wesen einschließenden moralischen Höherentwicklung, die selbst der Tod weder vernichten noch eigentlich unterbrechen kann, rekuriert auf das noch ältere Modell von der ›Kette der Wesen‹.¹¹⁴ Es stellt eine Verzeitlichung der *Great Chain of Being* dar.¹¹⁵

Jean Paul, dem das Leibnizsche Konzept einer »Stufenleiter der Wesen« zuerst in Johann Friedrich Jerusalem's ›Betrachtungen über die vornehmsten Wahrheiten der Religion‹ (1768) begegnete,¹¹⁶ relativiert es allerdings schon in den bereits zitierten ›Übungen im Denken‹ (VI. Untersuchung: ›Unsere Begriffe von Geistern, die anders als wir sind‹) mit dem Einwand, dass die ›Wesenleiter‹ eher eine trügerische Schlusskette anthropomorphistischer Projektionen sei:

Wenn wir unsre Begriffe von Geist und seinen Kräften auf andre Geister, die nicht Menschen sind, anwenden; so müssen wir notwendig irren. [...] All' unsre Begriffe vom Tier bis zum Engel, bis zum Schöpfer hinauf – ist der Begriff von einer Menschenreihe. Unter dem Tier stellen wir uns den Menschen auf seiner untersten Stufe vor – den Engeln denken wir uns als einen veredelten, und Got als den vollkommensten Menschen.¹¹⁷

Im ›Kampaner Tal‹ legt Jean Paul das ähnliche Argument, wonach es ein »unendlicher Sprung aus allen irdischen Analogien und Erfahrungen« sei, nach dem Tod auf eine »transzendente Schäferwelt« zu hoffen, »von der wir weder ein *Ab-* noch *Urbild* kennen«¹¹⁸ einem Leugner der Unsterblichkeit in den Mund, um es dann doch zu bestreiten. Zwar begründe die völlige Inkommensurabilität der zweiten Welt mit irdischen Verhältnissen, der »Abstand unsers

ders Vorstellung von der »Kontinuität alles Lebens, des organischen wie des geistigen, die den Tod nun als verwandelnde Kraft in sich begreift und den Gedanken der Unsterblichkeit unmittelbar aus sich heraus gebiert« (Das Todesproblem bei Jean Paul, S. 92), auf Jean Paul gehabt habe.

¹¹⁴ Vgl. dazu Rudolf Unger: Der Unsterblichkeitsgedanke im 18. Jahrhundert, S. 16ff.

¹¹⁵ S. dazu Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Die Geschichte eines Gedankens. Frankfurt am Main 1985 [The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea. Harvard 1933], S. 292–345.

¹¹⁶ Vgl. hierzu die Anmerkung in der Miller-Ausgabe, II, 4 S. 102f. – Vgl. zur »Kette der Wesen« und Leibniz-Rezeption Jean Pauls Engelhard Weigl: Aufklärung und Skeptizismus. Untersuchungen zu Jean Pauls Frühwerk, Hildesheim 1980, S. 54 u. S. 117ff.; Hans-Jürgen Schings: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen, hg. von Bernhard Fabian u. a. München 1980, S. 247–275, S. 259–269; Monika Schmitz-Emans: Der Bau des wahren Luftschlosses. Studien zur Leibniz-Rezeption des jungen Jean Paul. In: JbJPG 20 (1985), S. 49–90, für diesen Zusammenhang bes. S. 61ff.

¹¹⁷ II, 1 S. 45f.

¹¹⁸ I 4, S. 602.

künftigen Lenzes vom jetzigen Herbst«, ¹¹⁹ unser Nichtwissen über sie, widerlege damit allerdings noch nicht ihre Realität. ¹²⁰

Im 18. Jahrhundert hatten sich die Spekulationen über die oberen »Sprossen der Wesenleiter« ¹²¹ zunächst amalgamiert mit den Erkenntnissen der neueren Astronomie und dann zu der utopischen Vorstellung konkretisiert, dass Planeten mit womöglich günstigeren klimatischen Bedingungen als denen der Erde von höheren Wesen bewohnt sein könnten. ¹²² Besonders Fontenelle, der in Jean Pauls Romanen immer wieder zitiert und besonders den weiblichen Protagonistinnen zur Lektüre anempfohlen wird, ¹²³ hatte die Lehrmeinungen der Newtonschen Astronomie und die Vorstellung von der Bewohntheit anderer »Sonnen«, wie man zu dieser Zeit die Fixsterne nannte, in seinen »Dialogues sur la pluralité des mondes« (1686) (dt.: »Gespräche von mehr als einer Welt«) popu-

¹¹⁹ I 4, S. 607.

¹²⁰ Dorothee Hedinger-Fröhner: Der utopische Gehalt des »Hesperus«. Bonn 1977 unternimmt im Zusammenhang ihrer »Hesperus«-Interpretation eine Rekonstruktion der Jean Paulschen »Utopie der »zweiten Welt« (S. 39–62) und betont, wie sehr der Autor dabei konkrete Aussagen vermeide. »Jean Paul ist sich bewußt und betont eigens, daß das, was er über die unendliche Steigerung der Wünsche sagt, aus irdischer Erfahrung abgeleitet ist und deshalb keinen Anspruch auf letztgültige Wahrheit für die andere Welt erheben kann.« (S. 61)

¹²¹ I 4, S. 596.

¹²² »Das heißt, daß die aus dem Neuplatonismus tradierte Vorstellung von der *Chain of Being* nun modifiziert wird durch die Annahme von Perfektionsstufen auf verschiedenen Himmelskörpern.« (Karl S. Guthke: »Die Mehrheit der Welten«. Geistesgeschichtliche Perspektiven auf ein literarisches Thema im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 97 [1978], S. 481–512, S. 490) – Vgl. zur Adaption der Astronomie im Werk Jean Pauls Maximilian Rankl: Jean Paul und die Naturwissenschaft. Frankfurt am Main u. a. 1987, S. 138–187. Rankl hebt besonders die Aspekte Dynamisierung und Verzeitlichung (im Sinne von Vergänglichkeit) des Weltalls hervor, die durch die Erkenntnisse der Newtonschen Mechanik und Gravitationslehre an Jean Paul herangetragen werden und die in seinen Allvisionen wiederkehren. Doch gerade durch poetische, die wissenschaftlichen Entdeckungen seiner Zeit aufgreifende Bilder eines entgrenzten und dezentrierten Weltalls sowie die Vorstellung kosmischer Vergänglichkeit bereite Jean Paul die »erhöhte Bereitschaft, ja absolute Notwendigkeit vor, einen Gott zu glauben und eine Seele, die unsterblich ist« (S. 154). Vgl. auch Hans Esselborn: Das Universum der Bilder. Die Naturwissenschaft in den Schriften Jean Pauls. Tübingen 1989, S. 59–76 u. ders.: »Denn der Unendliche hat in den Himmel seinen Namen in glühenden Sternen gesät«. Die astronomische Metaphorik des Unendlichen bei Jean Paul. In: Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher, hg. von Hans Esselborn und Werner Keller, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 209–228 sowie Regula Bühlmann: Kosmologische Dichtung zwischen Naturwissenschaft und innerem Universum: Die Astronomie in Jean Pauls »Hesperus«. Frankfurt am Main u. a. 1996.

¹²³ Vgl. dazu Viktors Diktum im »Hesperus«: »Die Topographie des Himmels sollte ein Stück unserer Religion sein; eine Frau sollte den Katechismus und den Fontenelle auswendig lernen.« (I 1, S. 546)

larisiert¹²⁴ oder, wie der Naturwissenschaftler Goethe unfreundlicher meinte, »vulgarisiert«. ¹²⁵ Auch Kant äußert ähnliche Vermutungen in seiner vorkritischen »Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels« aus dem Jahr 1755. Insofern die Kräfte der menschlichen Seele von der »groben Materie [...] eingeschränket und gehemmet« würden, die Materie aber wiederum wesentlich durch das Feuer der Sonne belebt werde, müsse eine Analogie zwischen dem Abstand eines Planeten von der Sonne und der psychophysischen Beschaffenheit seiner Bewohner herrschen,¹²⁶ so dass mit wachsender Entfer-

¹²⁴ Jean Pauls Fontenelle-Lektüre ist nachgewiesen durch Götz Müller: Jean Pauls Exzerpte. Würzburg 1988, S. 175f. u. 189. Auszüge aus Fontenelles »Dialogen über die Mehrheit der Welten mit Anmerkungen und Kupfertafeln von Johann Elert Bode« (Berlin 1780) finden sich im 10. und 11. Band der Exzerpte zur Geschichte.

¹²⁵ Goethes Urteil über Fontenelle in den »Materialien zur Geschichte der Farbenlehre« mag die Meinung der Fachgelehrten wiedergeben: »Aber dem lebhaften geselligen Franzosen ist nichts zu schwer, und gedrängt durch die Nötigung einer großen gebildeten Masse, unternahm er eben Himmel und Erde mit allen ihren Geheimnissen zu vulgarisieren. Ein Werk dieser Art ist Fontenelles Schrift über die Mehrheit der Welten. [...] Dem Redner kommt es auf den Wert, die Würde, die Vollständigkeit, ja die Wahrheit seines Gegenstandes nicht an; die Hauptfrage ist, ob er interessant sei oder interessant gemacht werde. Die Wissenschaft selbst kann durch eine solche Behandlung wohl nicht gewinnen, wie wir auch in neuerer Zeit durch das Feminisieren und Infantisieren so mancher höheren und profunderen Materie gesehen haben.« (HA, Bd. 14, S. 184f.)

¹²⁶ Es müsse etwa »weit leichtere und flüchtigere Materie sein, daraus der Körper des Jupiter-Bewohners besteht, damit die geringe Regung, womit die Sonne in diesem Abstände wirken kann, diese Maschinen eben so kräftig bewegen könne, als sie es in den unteren Gegenden verrichtet.« »Der Stoff, woraus die Einwohner verschiedener Planeten, ja so gar die Tiere und Gewächse auf denselben, gebildet sein, muß überhaupt um desto leichter und feinerer Art, und die Elastizität der Fasern, samt der vorteilhaften Anlage ihres Baues, um desto vollkommener sein, nach dem Maße als sie weiter von der Sonne abstehen.« (Immanuel Kant: Vorkritische Schriften bis 1768. [=Werkausgabe Bd. 1] Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1996, S. 385) Kant behauptet, dass »die Trefflichkeit der denkenden Naturen, die Hurtigkeit in ihren Vorstellungen, die Deutlichkeit und Lebhaftigkeit der Begriffe, die sie durch äußerlichen Eindruck bekommen, samt dem Vermögen, sie zusammenzusetzen, endlich auch die Behendigkeit in der wirklichen Ausübung, kurz, der ganze Umfang ihrer Vollkommenheit unter einer gewissen Regel stehen, nach welcher dieselben, nach dem Verhältnis des Abstandes ihrer Wohnplätze von der Sonne, immer trefflicher und vollkommener werden« (S. 386). Der Mensch habe auf der Leiter der Wesen »gleichsam die mittelste Sprosse inne«, er sehe sich »zwischen den zwei äußersten Grenzen der Vollkommenheit mitten inne«, von deren Enden er »gleich weit entfernt« sei (S. 386). Die »glückseligen Wesen der obersten Himmelssphären« müßten aber nach der Analogie mit einer ungleich größeren Erkenntnisfähigkeit begabt sein: »Welche schöne Folgen wird diese Erleuchtung der Einsichten nicht in ihre sittliche Beschaffenheit haben! Die Einsichten des Verstandes, wenn sie die gehörigen Grade der Vollständigkeit und Deutlichkeit besitzen, haben weit lebhaftere Reizungen als die sinnlichen Anlockungen an sich, und sind vermögend, diese siegreich zu beherrschen, und unter den Fuß zu treten.« (S. 387)

nung der Sterne von der Sonne auch die Moralität bis hin zur Vollkommenheit zunehme.

Jean Paul lehnt jedoch auch dieses Gedankenmodell ab, weil es nämlich den Hiatus zwischen anthropomorphen Vorstellungen des Ideals göttlicher Vollkommenheit und dieser selbst durch einen infiniten Progress überspringen will.¹²⁷ Für unseren Zusammenhang ist bedeutsam, dass Jean Paul keine graduelle Annäherung an die Unendlichkeit Gottes zulässt, sondern auf der »Kluft« zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit beharrt:

Die unendliche Ständeserhöhung der Geister von Engel zu Erzengel, kurz die neun philosophischen Hierarchien sind noch nichts weiter geworden als – behauptet, aber bewiesen nicht. Der gewöhnliche Beweis, daß eine Gebirgskette geistiger Giganten den Abstand vom Menschen zum Unendlichen füllen müsse, ist falsch, da ihn keine Kette *verkürzt*, geschweige füllt; die Kluft behält immer dieselbe Weite – und der Seraph – d. h. das höchste endliche Wesen nach menschlichem Sprachgebrauch – muß sich ebenso viele, wenn nicht mehrere Wesen über sich denken als ich mir unter mir. Die Astronomie – diese Säemaschine der Sonnen, dieses Schiffswerft und Laboratorium der Erden – schiebt uns die *Verdoppelung* der Welten und Wesen als eine *Veredelung* derselben unter.¹²⁸

Unsterblichkeit als eine postmortale »Planetenwanderung«, eine »große Tour durch die Sterne«¹²⁹, wäre nur eine sublimierte Fortsetzung des irdischen Lebens, ein in eine größere Ferne projiziertes interstellares Utopia: »Die verschiedenen Erden und Nebenerden über und ums uns sind nur entferntere Weltteile; der Mond ist nur ein kleineres entlegeneres Amerika, und der Äther ist das Weltmeer.«¹³⁰ Auf jedem anderen Planeten, so läßt Jean Paul eine seiner Figuren im »Kampaner Tal« sagen, »können am Ende doch nichts sein als gröbere oder feinere *Menschen wie wir*«. ¹³¹

Die »voyage pittoresque durch Planeten«¹³² stellt den Abstand zur göttlichen Vollkommenheit auf unendlich und reklamiert eben daraus den Anspruch auf eine unendlich lange Fortdauer, um das ersehnte Ideal einholen zu können.¹³³ Diese Begründung der Unsterblichkeit ist aporetisch, wie Jean Paul in

¹²⁷ Daher ist es auch unzutreffend zu behaupten, wie dies Wolfgang Harich (Jean Pauls Kritik des philosophischen Egoismus. Belegt durch Texte und Briefstellen Jean Pauls im Anhang. Frankfurt am Main 1968) getan hat, dass Jean Paul in der »Selina« an Beweisen über die Unsterblichkeit der Seele »herumtütelt« (S. 46).

¹²⁸ I 4, S. 597.

¹²⁹ I 4, S. 609.

¹³⁰ I 4, S. 609f.

¹³¹ I 4, S. 610. In der Fußnote erläutert Jean Paul: »Denn die klimatischen Unterschiede der Planeten müssen zwar wie die klimatischen Verschiedenheiten unserer Zonen Neger, Pescherähs, Griechen, aber doch immer Menschen geben.«

¹³² I 4, S. 611.

¹³³ Die erkenntniskritischen Einwände Jean Pauls gegen den frühen Kant bedeuten nicht eine Revision der Unsterblichkeitshoffnungen zugunsten einer ins Bewusstsein introjizierten Unendlichkeit wie R. Bühlmann meint: »Damit stellt Jean Paul dem post-

›Über die Fortdauer der Seele und ihres Bewusstseins‹¹³⁴ darlegt. Die Schrift ist in zeitlicher Nähe zu der berühmten Todesvision vom 15. November 1790 entstanden. Zwar spricht Jean Paul hier zunächst selbst von der Fortdauer der Seele statt ihrer Unsterblichkeit, »weil nicht alle die Gründe, die uns für iene stehen, auch für diese bürden und wir wollen lieber, stat einer Ewigkeit, Quadrillionen Jahre begehren«,¹³⁵ läßt allerdings diese modeste Redeweise durch einen Einwand seines fiktiven Gesprächspartners Ernst revidieren. Denn nur von der postmortalen »Fortdauer« des menschlichen Geistes oder der Seele zu sprechen, nachdem sie ihr »Körperkleid« abgelegt hat und »nakt«¹³⁶ ist, wäre ein »Zeitpleonasmus«,¹³⁷ der die Ewigkeit notorisch verfehlte, da auch die längste Reihe an Jahren die Zeitlichkeit nicht aufheben kann, sondern sie nur prolongiert. So verstanden wäre die »Fortdauer« der Seele lediglich eine, wenn auch »höhere« Fortsetzung des hiesigen Lebens, nicht dessen Vollendung oder ›Auflösung‹ im Zustand ewigen Seins. Die Defizienz des Lebens ist für Jean Paul aber gerade in seiner Zeitlichkeit begründet, und die Schwelle zur Ewigkeit kann nicht in einem zeitlichen Progress überschritten werden.

Die Unsterblichkeit wäre nach dieser Vorstellung – so heißt es in einer weiteren Schrift Jean Pauls zum Thema, dem im Mai 1801 für Johann Georg Jacobis ›Taschenbuch für das Jahr 1802‹ verfassten Aufsatz ›Über den Tod nach dem Tode‹, der dann in umgearbeiteter Form in den ›Katzenberger‹ eingegangen ist – »bloß ein ewiger Vorhalt auf der Dissonanz«¹³⁸ und nicht deren harmonische Auflösung, wenn sie nicht den Übergang »aus der *Zeitlichkeit in die Ewigkeit*« bedeutete, denn »hinter dem Leben gibts keine Zeit, so wenig wie vor dem Leben; über das andere Leben lässet sich so wenig etwas darüber hinaus denken als über den Urgrund alles Seins«. ¹³⁹

mortalen und exterrestrischen Jenseits die psychische Transzendenzerfahrung entgegen.« (Kosmologische Dichtung, S. 117)

¹³⁴ II 2, S. 776–798.

¹³⁵ II 2, S. 776.

¹³⁶ II 2, S. 776. – Jean Paul begegnet in dieser Schrift zunächst den philosophischen Versuchen, die Fortdauer der menschlichen Seele beweisen zu wollen, mit Zweifeln und Einwänden, um diese dann mit metaphysischen Mutmaßungen über die Fortexistenz der Seele selbst zu widerlegen. Die Fortdauer des menschlichen Bewusstseins wird aus einem moralischen Postulat abgeleitet: »Der metaphysische Beweis untersiegelt nur die Fortdauer unsrer Monade; die moralischen erst geben uns die unsers Bewusstseins.« (II 2, S. 789) Die Vernichtung wird hier als das schlechthin Udenkbare perhorresziert. Man müsse sonst annehmen, dass über die »Weltgeschichte« ein »Dämon« (II 2, S. 798) herrsche. Max Kommerell: Jean Paul. Frankfurt am Main 1977 [zuerst 1933] spricht zutreffend von der »Beweiskraft des Schreckens, mit der sich Jean Paul die Unsterblichkeit bewies« (S. 194).

¹³⁷ I 6, S. 167.

¹³⁸ I 6, S. 165.

¹³⁹ I 6, S. 167.