

**STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR**

Band 58

**Herausgegeben von Wilfried Barner, Richard Brinkmann
und Friedrich Sengle**

Waltraud Wiethölter

Witzige Illumination

Studien zur Ästhetik Jean Pauls



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1979

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Wiethölter, Waltraud:

Witzige Illumination : Studien zur Ästhetik Jean Pauls / Waltraud Wiethölter. – Tübingen : Niemeyer, 1979.

(Studien zur deutschen Literatur ; Bd. 58)

ISBN 3-484-18054-4

ISBN 3-484-18054-4

ISSN 0081-7236

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1979

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

INHALT

EINLEITUNG	1
I. ÜBER DEN WITZ	
Zum IX. Programm der ›Vorschule der Ästhetik‹	9
1. Witzige Illuminationen	13
2. Der Text	19
3. Der Leser	26
4. Der ästhetische Prozeß	29
II. WITZ UND TRANSZENDENTALE POESIS	
Witzige Verkörperung	33
1. Transzendentaler Witz oder Romantische Ironie	40
2. Transzendente Ästhetiker	55
3. Transzendentes Schachspiel oder Poetischer Idealismus	59
4. Poetischer Nihilismus	68
5. Übergewicht des Realen	83
6. Schöne Nachahmung	97
7. Witz – anschaulicher Verstand oder sinnlicher Scharfsinn	105
III. WITZ UND TRANSZENDENZ	
Witzige Beseelung	122
1. Endlichkeit und Unendlichkeit. Zur Ontologie der ›Vorschule‹	123
2. Witziges Beseelen	130
3. Beseelte Natur	135
4. Phantasie	139
5. Nachahmung und Genie	144
a) Witzige Analogie	148
b) Genialer Witz	167
c) Metaphysischer Witz	181

IV. WITZ UND NATUR

Das individuelle Allgemeine oder die sterbliche Vernunft	194
1. Das »Freudenspiel« – eine Art Idylle	204
2. Humor – »schillernder Witz unter Tränen« oder eine Art Satire . . .	223
a) Roquairol	229
b) Schoppe	235
c) Lord Horion	247
d) Lebenshumor	255
3. Geschichtsphilosophie und Heilsgeschehen	268

V. WITZ UND POESIE

Humoristische Narrenfeste: grande diablerie	282
1. Teuflische Lust	286
2. »Himmellust«	306

SCHLUSS	319
-------------------	-----

LITERATUR	331
---------------------	-----

WERKREGISTER	339
------------------------	-----

PERSONENREGISTER	341
----------------------------	-----

Aufklärung in allen Ständen besteht eigentlich in *richtigen Begriffen von unsern wesentlichen Bedürfnissen*.

Georg Christoph Lichtenberg

EINLEITUNG

Als Eduard Berend 1909 der ›Vorschule der Ästhetik‹ die erste Monographie widmete,¹ ließ sich mit Fug und Recht von einer Pioniertat sprechen, nachdem es ein gutes Jahrhundert gedauert hatte, ehe Jean Pauls ebenso ungewöhnliches wie eigenwilliges Buch aus der Rolle eines bedenkenlos ausbeutbaren Zitatenschatzes heraustreten konnte und als selbständiges, integrales Werk zu Ehren kam. Im Schatten von Hegels Ästhetik und dessen negativem Urteil bestand für Jean Pauls unorthodoxe Methode, der Mischung aus Pragmatik und Theorie, aus Psychologie und Metaphysik ohnehin kaum eine Chance zu sachgemäßer Würdigung, ausgenommen die Kapitel über den Humor, die für die Diskussion des 19. Jahrhunderts eine gewisse Bedeutung hatten, wenn auch die Ablehnung dabei die positiven Momente überwog. Schon vom Stil her, dessen höchst persönlicher Prägung, schien diese Ästhetik den unmittelbaren Nachfahren, systembeflissen und harmoniebedürftig wie sie waren, ungenießbar, ja fast obsolet. Jean Paul wurde ineingesetzt mit dem subjektiven Idealismus Fichtes und sein vom Dualismus und nicht von der Versöhnung getragener Humor als philiströs empfunden.² Obwohl sie eine ganz andere Intention verfolgte, war es nur natürlich, daß auch Berends Arbeit von dieser Situation betroffen wurde. Es galt zunächst einmal, die unterbliebene Rezeption nachzuholen und die Fehleinschätzungen, wo möglich, dadurch zu revidieren, daß die ›Vorschule‹ in ihrem zugehörigen historischen Kontext sichtbar wurde. Damit waren nicht nur die antiidealistischen Fragestellungen vorgezeichnet, es war auch eine mehr oder weniger positivistische Datensammlung präjudiziert, mit deren Hilfe auf Kosten sachlicher Differenzierung nur irgend Vergleichbares aus dem Umkreis zeitgenössischer Theorienbildung herangeholt und so Unvereinbares wie Kant und Schiller einerseits und die Romantik andererseits nebeneinander zitiert wurden. Aller sonstigen Verdienste ungeachtet entstand auf diese Weise ein buntes Mosaik von historisch Gleichzeiti-

¹ Eduard Berend: *Jean Pauls Ästhetik*. Berlin 1909.

² Repräsentativ für andere vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen*. Zum Gebrauche für Vorlesungen. 2. Aufl., München 1922. Teil I: Die Metaphysik des Schönen. §§ 205ff: Das absolute Komische oder der Humor.

gem, das die spezifische Physiognomie von Jean Pauls Ästhetik mehr verdunkelte als erhellte.

Nun läßt sich gewiß nicht behaupten, die Forschung habe sich mit diesem Resultat zufrieden gegeben, und dennoch ist Berend im Grunde ohne Nachfolge geblieben. Fortschritte gab es seither nur in Teilbereichen, nicht aber für die Ästhetik in ihrem schwierigen Gesamtspektrum, wobei nach wie vor der Humor, neuerdings aber auch in verstärktem Maße Idylle und Satire sowie die Romanpoetik im Mittelpunkt der Diskussion standen. Selbst die jüngsten Beiträge machen davon keine Ausnahme. Nirgendwo ist die ›Vorschule‹ zum zentralen Thema geworden, auch wenn in einigen Arbeiten die Einzelaspekte und -analysen durch weiterreichende Perspektiven verdrängt wurden, weil sich das Interesse insgesamt vom Detail auf übergeordnete und zwangsläufig mehr im Bereich der Theorie angesiedelte Zusammenhänge verlagert hat.

Die folgenden Überlegungen wollen diese Lücke schließen helfen. Auf den ersten Blick scheinen auch sie von einem einzigen und dazuhin noch von einem mehr peripheren Thema beherrscht, dem *Witz*; doch wird sich rasch zeigen, daß dieser Weg sowohl historisch wie systematisch ins Zentrum von Jean Pauls Ästhetik führt. Der Grund dafür liegt in den geschichtlichen Dimensionen des Witzbegriffs selbst, wie sie in der ›Vorschule‹ noch deutlich präsent sind.

Im deutschen Sprachbereich war bis ins 17. Jahrhundert hinein der ›Witz‹ eine reine Verstandeskategorie und in dieser Bedeutung Jean Paul durchaus gegenwärtig: »daher kommt das Wort Witz, als die Kraft zu *wissen*« (V 171).³ Ahd. ›wizzi‹ und mhd. ›witze‹ sind germanische Bildungen zu ›wissen‹ und bezeichnen ganz allgemein die geistige Fähigkeit des Menschen. Im Mhd. bedeutete das stark flektierte Femininum ›witze‹ so viel wie ›Verstand‹, ›Klugheit‹, und wurde von Luther noch so übersetzt. In Bildungen wie ›Mutterwitz‹, ›Aberwitz‹ und einigen idiomatischen Wendungen – beispielsweise ›viel Witz‹, d. h. viel Verstand haben – hat sich diese ursprüngliche Bedeutung bis heute erhalten. Die für das 18. Jahrhundert und für die Witz-Theorie Jean Pauls eigentlich bedeutsame semantische Entwicklung vollzog sich jedoch unter dem Einfluß der französischen, vorwiegend literarischen

³ Da ich die Entwicklung hier nur in größten Zügen darstellen kann, weise ich auf die entsprechenden Artikel im Wörterbuch der Brüder Grimm (Leipzig 1854ff; Bd. XIV,2) und im etymologischen Wörterbuch von Kluge hin, außerdem auf die Arbeiten von Jost Trier, Wolfgang Schmidt-Hidding und Paul Böckmann (Titel s. Literaturverzeichnis und die folgenden Anmerkungen).

und sozio-kulturellen ›esprit‹-Tradition sowie des englischen ›wit‹, der mit dem deutschen ›Witz‹ auf ein gemeinsames indogermanisches Etymon zurückgeht (ueid, vermutl. = ›sehen‹). Im einzelnen können diese Wortgeschichten hier nicht verfolgt werden. Interessant für diesen Zusammenhang ist nur, daß beide Begriffe, sowohl frz. ›esprit‹ wie engl. ›wit‹ die Bedeutung des lateinischen ›ingenium‹ in sich aufgenommen und mehr oder weniger abgewandelt fortentwickelt haben.⁴ ›Ingenium‹ umfaßte ursprünglich das gesamte menschliche Geistesvermögen, einerseits Scharfsinn und Erkenntnisfähigkeit, andererseits Erfindungskraft und Phantasie. Gemeint war die natürliche, intellektuelle und sinnliche Begabung zur Kommunikation und zum praktisch-gesellschaftlichen Handeln, bei der nicht zuletzt die Sprachbeherrschung eine ausgezeichnete Rolle spielte. ›Ingenium‹ bezeichnete nicht umsonst einen der Schlüsselbegriffe der römischen Rhetorik, der den Einfallsreichtum und die Findigkeit des Redners wie die formale Brillanz der Rede betraf. ›Ingenium‹ war Naturgabe, als rhetorische Fertigkeit zugleich aber auch lehr- und lernbar und in diesem Punkt zu vergleichen mit dem, was im Frankreich des 17. Jahrhunderts durch ›esprit‹ umschrieben wurde und den urbanen, höfisch-aristokratischen Menschen auszeichnete.⁵ ›Esprit‹ beruhte auf Erziehung und Bildung, beschränkte sich nicht nur auf rhetorische Fähigkeiten und literarischen Stil, sondern war das Zeichen einer umfassenden Lebensform. Voltaire differenzierte später diesen weitgefaßten ›esprit‹-Begriff dahin, daß er ihn zu einer kritisch-philosophischen Kategorie entwickelte. ›Esprit‹ definierte er als die Kunst, »ou de réunir deux choses éloignées ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre ou de les opposer«.⁶ Eine nahezu gleichlautende Definition hatte Locke für den englischen ›wit‹-Begriff gefunden, nachdem dieser im Altenglischen die praktische In-

⁴ Zu ›ingenium‹ vgl. Heinrich Georges: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. 11. Aufl., Hannover 1962; *Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle u. Leipzig 1732 – 1754. – Zu ›esprit‹: Paul Robert: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris 1969. – Zu ›wit‹: Wolfgang Schmidt-Hidding: *Europäische Schlüsselwörter*. Bd. I: Humor und Witz. München 1963.

⁵ An die Stelle des ›esprit‹ trat bei Bouhours der ›bel esprit‹, der sich manifestierte im ›jugement juste et délicat‹, in der ›délicatesse‹ des Denkens, in dessen ›clarté‹ und ›vérité‹, und in der ›noblesse‹ von Ausdruck und Haltung. Er hatte seine Wurzel im ›bon goût‹ bzw. ›bon sens‹, war also nicht mehr so sehr angeborenes geistiges Vermögen als vielmehr eine soziale Kategorie. Vgl. Père Dominique Bouhours: *Entretiens d'Artist et d'Eugène*. 1671, bes. 150ff und 170.

⁶ Voltaire: *Dictionnaire philosophique, perratif, ou introduction à la connaissance de l'homme*. 2. Ed., Lyon 1756.

telligenz des Menschen zur Bewältigung seiner täglichen Aufgaben bezeichnet, sich Ende des 16. Jahrhunderts der Vorstellung von freischaffender Phantasie, von Inspiration und Reflexion zugleich verbunden hatte und schließlich in der Rhetorik als terminus technicus an die Stelle des lateinischen ›ingenium‹ getreten war: »wit is lying most in the assemblance of ideas [. . .] with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity«.⁷

Unter diesen Einflüssen geriet die deutsche Vokabel um die Wende zum 18. Jahrhundert aus ihrem ursprünglichen, auf den »Sinnbezirk des Verstandes«⁸ eingeschränkten Bedeutungshorizont in die gesellschaftliche Sphäre. Zunächst übersetzte Christian Weise ›esprit‹ noch mit ›Geist‹, später, bei Christian Wernicke, trat an seine Stelle der ›Witz‹, der allmählich nicht nur gesellschaftliche, sondern vor allem auch ästhetische Relevanz gewann. Wernicke wandte sich gegen die angeblich inhaltslose Barockrhetorik, ohne jedoch dem spielerischen Einfall sein Daseinsrecht absprechen zu wollen; nur scharfsinnig und klar mußte die Sprache sein. Auf diesem Wege vermochte sich die Literatur der Aufklärung neue Formmöglichkeiten zu erschließen.⁹ Grundlegend für Bedeutung und Auffassung des ›Witz‹-Begriffs wurde schließlich die Definition Christian Wolffs: »Und die Leichtigkeit, die Ähnlichkeiten wahrzunehmen ist eigentlich dasjenige, was wir Witz heißen«.¹⁰ ›Witz‹ begreift so eine »eigentümliche Mischung von Phantasie und Ratio«;¹¹ dem Verstand wird zugleich Scharfsinn und Einbildungskraft zugeschrieben, mit deren Hilfe er das Verborgene in den Dingen wahrnehmen kann. Indem er Inspiration und Reflexion vereinigt, wird der Witz zur konstituierenden Kraft der Poesie, bis ihn dann in dieser Eigenschaft gegen Ende des Jahrhunderts die Rede vom Genie endgültig ablöst.

An dieser Schwelle steht Jean Paul und zögert nicht nur, der allgemeinen Entwicklung zu folgen, sondern sucht das Erbe zu reaktivieren, nicht aus Opposition gegen den Fortschritt, vielmehr aus Unbehagen über die Art und Weise, in der er aufgetreten ist. Das Stichwort von der

⁷ Zitiert nach Schmidt-Hidding, *Schlüsselwörter*, 84.

⁸ Jost Trier: *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. Bd. I: Von den Anfängen bis zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1931.

⁹ Vgl. Paul Böckmann: *Formgeschichte der deutschen Dichtung*. Bd. I. Hamburg 1949, 494.

¹⁰ Christian Wolff: *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* . . . 3. Aufl., 1725, § 366 (Zitiert nach Böckmann, *Formgeschichte*, 504).

¹¹ Böckmann, *Formgeschichte*, 505.

»unbefriedigte[n] Aufklärung«¹² stellt sich ein; der »aufgeklärte Achtzehnjahrhunderter« (III 950) steht ernüchtert vor der Vernunft; sie hat ihm stolze Erkenntnisse und die Herrschaft über die Natur eingetragen, aber sie hat ihn zugleich auch ausgezehrt: »diese erbarmungswerten Aufklärer, die wie eine frostige Höckerin vor ihrem Lichtlein gekrümmt sitzen, das den Käufern ihre Äpfel und Pfeffernüsse zeigen soll«, sind, statt daß sie in den Genuß ihrer Arbeit gekommen wären, die »Ackerpferde der Natur« geworden (III 974). Es ist daher an der Zeit, die kantische Frage, was Aufklärung sei, neu zu formulieren: wie Aufklärung sein müsse, wenn sie human bleiben, wenn sie die Substanz nicht verlieren will, deretwegen sie angetreten ist. Hier sah Jean Paul die Aufgabe und die Funktion des poetischen Witzes: die Aufklärung über sich selbst und die wahren Bedürfnisse der Menschen aufzuklären, oder genauer noch: das Bedürfnis als rechtens wieder in ihnen geltend zu machen. Er sollte der Vernunft ein anderes Licht aufstecken, das neben dem Verstand auch die Seele beleuchtete; er sollte Gefühl und Intellekt, Herz und Kopf wieder zusammenbringen und mit der Legende ein Ende machen, als sei das Bedürfnis nach Wärme, die Sehnsucht nach Liebe oder die Hoffnung auf Freude so simpel einer Seite, der Seite der Reaktion zuzuschlagen. Durch das witzige Gleichnis sollten die falschen Alternativen beseitigt werden. In diesem Sinn erhob Jean Paul den Witz zur kritischen Instanz der Aufklärung, ihrer Sprache, ihrem Begriff von Vernunft, von Kunst, von Hoffnung, kurz: ihren Ansichten vom Menschen und seinem Glück. Die Aufklärung sollte nicht länger mehr gegen das Individuum auftreten, sondern mit dessen Erfahrungen sich verbünden, vor allem aber Schritt halten mit den Gesetzen der keineswegs unbeschränkt manipulierbaren, konfliktlosen Seelenökonomie, um nicht den Fortschritt mit neuen Zwängen, die potentielle Vernunft in der Geschichte mit psychischem Terror bezahlen zu müssen.

Nun hat es in den letzten Jahren nicht an Arbeiten gefehlt, die es sich mit Hilfe detaillierter und kenntnisreicher Untersuchungen zur Aufgabe gemacht haben, Jean Pauls historische Stellung zwischen Spätaufklärung und Romantik, insbesondere sein Verhältnis zur Aufklärung im Sinne der epochalen Ereignisse des 18. Jahrhunderts zu klären.¹³ Trotz unterschiedlicher Einschätzungen und methodischer Diver-

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Hermann Glockner. 4. Aufl., Stuttgart-Bad Cannstatt 1964. Bd. II, 441.

¹³ Zu nennen sind hier in erster Linie die Bücher von Wolfgang Proß: *Jean Pauls geschichtliche Stellung*. Tübingen 1975 (Studien zur deutschen Literatur 44); von Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Maschine und Teufel*. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte. München 1975 (Symposion 49);

genzen im einzelnen ist der Tenor im ganzen doch einhellig: Jean Paul erscheint unter dem Doppelaspekt des Opfers und Handlangers der politisch und geistig gleichermaßen »scheiternden« Aufklärung, dem ähnlich wie seinen Zeitgenossen nichts übrig blieb, als sich auf überholte animistische oder metaphysische Positionen zurückzuziehen und die humanen Absichten in die Subjektivität der Innerlichkeit zu retten. Generell kann an dieser These nicht gezweifelt werden, zumal die ihr vorausgehende Fragestellung die längst überfällige Beschäftigung mit dem satirischen Frühwerk in Gang gesetzt und in Zusammenhang damit überzeugende Belege erbracht hat; fraglich ist nur, ob Jean Pauls Aufklärungskritik dabei nicht durch methodische, zumeist an Hegel und Marx orientierte Vorgriffe um wesentliche Dimensionen verkürzt worden ist. Denn die Interpreten warten implizite mit einem Geschichtsbild auf, das – wie sich im folgenden zeigen wird – bereits in seinen Ansätzen, noch ehe es zu dem in materialistischen Varianten bis heute wirkungsmächtigen philosophischen Wurf des Deutschen Idealismus kam, von Jean Paul heftig angegriffen worden war. Seine Kritik bezog sich auf die grundlegenden Prämissen und besaß eine längerfristige, über die historische Aufklärung und ihre Versäumnisse hinausreichende Perspektive. Statt sich in der Wahrnehmung ihrer Dialektik, der unbeabsichtigten Freisetzung der verleugneten Natur zu erschöpfen, spürte Jean Paul vom Standpunkt des Individuums aus die im Gattungsbegriff verborgenen Verdrängungen der bürgerlichen Geschichtsphilosophie auf und akzeptierte Natur auch als das, was sie für den einzelnen tatsächlich ist: eine tödliche Konsequenz. Dabei wurde jene Zielprojektion in Frage gestellt, die jeder dialektischen Geschichtsbeachtung offen oder insgeheim zugrunde liegt: Versöhnung. Räumt man auch ein, daß der Gedanke an Vergänglichkeit und Tod seinen spezifischen historischen Augenblick hatte und zu einer Zeit gesteigerte Aktualität gewann, da sich die Isolation des Subjekts in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß verstärkte, so bleibt doch der sachliche Einwand davon unberührt und läßt sich selbst dadurch nicht entkräften, daß er von einem gesellschaftsbezogenen Blickpunkt aus als abstrakt gescholten wird. Denn dergleichen Kategorien sind hier nur be-

und von Burkhardt Lindner: *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle*. Darmstadt 1976 (Canon 1), die zweifellos für die Jean-Paul-Forschung neue Maßstäbe gesetzt haben. Das gilt trotz der grundsätzlichen Bedenken (s. o.) auch für die nach Abschluß meiner Arbeit erschienene Dissertation Peter Sprengels: *Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft*. München 1977, die durch ihr reiches Material und durch überzeugende soziologische Interpretationen imponiert.

schränkt brauchbar. Mag der Tod seine Bilder und Gesten wechseln, seine äußere Physiognomie den psychischen Tiefenstrukturen und historisch unterschiedlichen Affektmodellierungen entsprechend verändern -: als anthropologisches Faktum ist nicht an ihm zu rütteln. Abgesehen von der speziellen, nicht zuletzt auch kritischen Funktion, die Jean Pauls sprichwörtliche Wende zur Metaphysik hatte, wird man daher zögern, sie vorbehaltlos negativ zu bewerten. Selbstverständlich handelt es sich um eine ideologisch infiltrierte, geschichtlich bedingte Form der Regression, doch wird man sich andererseits mit Jean Paul fragen müssen, ob unter den Bedingungen des Naturgesetzes und der symbiotischen Verbindung von Ratio und Psyche die kompromißlose Aufklärung der Königsweg der Geschichte sein kann, ob, mit anderen Worten, die Vernunft angesichts ihrer bemessenen individuellen Zukunft nicht in gewisser Weise der Unvernunft, der vernunftwidrigen Lust und Hoffnung, mitunter aber selbst der Regressionen bedarf, um zu überleben.

Daß derartige, noch keinesfalls zu Ende diskutierte Fragen am Schluß dieser Studien zur Ästhetik stehen würden, war an ihrem Beginn noch nicht vorauszusehen, zeigt aber, wie entschlossen die ›Vorschule‹ und die ihr vom Gegenstand benachbarten Texte über die Grenzen der Disziplin hinausdrängen. Einen Vorgeschmack kann bereits das erste, mit einigen essayistischen Lizenzen ausgestattete Kapitel geben, eine Art ›Prooimion‹, das ein Porträt des Jean Paulschen Witzes zu entwerfen und in die Atmosphäre dieses in mehr als einer Beziehung extraordinären »Programms« einzuführen sucht. Unter dünnen rhetorischen Formeln entdecken sich subtile Reflexionen über die Sprache im allgemeinen und die poetische Sprache im besonderen, die in nuce bereits Jean Pauls Ästhetik enthalten und vor dem Hintergrund einer bei ihm nachgerade unverbrüchlichen Allianz von ästhetischem und historischem Bewußtsein dem scheinbar Aufgesteckten, willkürlich Konstruierten, Äußerlichen und, nach Meinung einer langen Forschungstradition, leichten Herzens zu Veräußernden seines Stils eindrucksvoll Gewicht verleihen. Mit Kapitel II erfolgt dann der eigentliche wissenschaftliche Einstieg, wobei sich die Systematik zwanglos aus der doppelten Bestimmung des Witzes ergibt: aus seiner versinnlichenden, individualisierenden Funktion einerseits (II: »Witzige Verkörperung«) und seiner transzendierenden Funktion andererseits (III: »Witzige Beseelung«). Gemeinsam bilden sie den spannungsvollen, polemisch gegen den philosophischen Subjektivismus und die an ihm orientierte Ästhetik der Frühromantik gesetzten Rahmen für Jean Pauls Poesiebegriff. Was Realismus und Metaphysik über diese formale

Klammer hinaus inhaltlich zusammenhält, hat der nächste, auch methodisch weiterführende Schritt zu erkunden (Kap. IV und V), und er wird zutage fördern, was hier von Anfang an das zentrale Thema war: das Verhältnis von Vernunft und Natur, Angelpunkt und Kern der bürgerlichen Philosophie, den Jean Paul, heimgesucht von Erfahrungen, die sich der Gedanke in seiner abstrakten Hoffart nicht hätte träumen lassen, am Ende der klassischen Periode so radikal in Frage stellt, daß sich der Zweifel nur gegen den moralischen Widerstand des Werks ›objektivieren‹ ließe. Was die Antworten und ›Lösungen‹ im einzelnen betrifft, so tragen sie auf der argumentativen Ebene sichtlich noch die Spuren schlechten Gewissens, dessen, was sie eigentlich abstreifen wollten. Gewiß sind sie historisch zu sehen und nicht schlechthin reproduzierbar, da vor allem die ihnen zugrunde liegenden Bedürfnisse selbst, und seien sie noch so elementar, in ihrer Phänomenologie dem Alterungsprozeß der Geschichte unterliegen. Es kann daher in Auseinandersetzung mit Jean Pauls Poesie und seinen ästhetischen Reflexionen weder um Apologie noch ausschließlich um den Nachweis ideologischer Befangenheit gehen; wohl aber darum, den vom Werk beglaubigten Anspruch auf das scheinbar Unvernünftige, von der Vernunft prinzipiell nicht Einholbare wahrnehmlich und begreifbar zu machen, einen Anspruch, der von seiner Aktualität bis heute kaum etwas eingebüßt haben dürfte.

I. ÜBER DEN WITZ

Zum IX. Programm der ›Vorschule der Ästhetik‹

Wolfdietrich Rasch, der vor gut anderthalb Jahrzehnten bereits das Reizwort der ›witzigen Illumination‹ (vgl. V 146) aufgenommen hat, um damit die Erzählweise Jean Pauls zu beschreiben,¹ ist zu Recht getadelt worden.² Auch wenn ihm Einsichten in die Struktur dieser Prosa gelangen, die bis dato für die einschlägige Forschung keineswegs selbstverständlich waren, noch nicht einmal für die trotz ihrer fraglosen Mängel nach wie vor als bedeutendste Gesamtdarstellung gerühmte Monographie Max Kommerells,³ läßt seine Studie, auf Detailuntersuchungen fixiert, doch jeden Hinweis vermissen, der über die spezifisch historische Eigenart und Leistungsfähigkeit von Jean Pauls Stil und der zugehörigen Ästhetik Aufschluß geben würde. Auf dem Hintergrund der vielerorts vorgetragenen Meinung, das Werk könne als Dokument der Entwirklichung, als »selbstsichere Verurteilung des Weltstoffs«⁴ – was immer das heißen mag – gelesen werden, sieht Rasch in den sprachlichen Eigentümlichkeiten zum einen die willkürliche und völlig subjektivistische Handschrift eines selbstherrlichen Autors, der unbedingte Freiheit für sich in Anspruch nimmt, zum anderen aber eine Art Befreiung der Gegenstände zu sich selbst, ohne daß der Zusammenhang beider Thesen klar erkennbar würde. ›Dissonanz‹ ist das Zauberwort, das die Widersprüche legitimieren soll. Sachlich ohne große Schwierig-

¹ Wolfdietrich Rasch: Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen. In: Jost Schillemeit (Hrsg.): *Interpretationen 3: Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*. Frankfurt 1966, 82-117 (Ursprünglich erschienen München 1961).

² Vgl. die – allerdings ziemlich kursorischen – Einwände von Engelhard Weigl: Subjektivismus, Roman und Idylle. Anmerkungen zur Jean-Paul-Forschung (1968-1973). In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik. Sonderband Jean Paul*. 2. Aufl., 1974, 125-139; hier 126.

³ Max Kommerell: *Jean Paul*. Frankfurt 1933. Dazu Uwe Schweikert: *Jean Paul*. Stuttgart 1970 (Metzler Realienbücher 91), 12.

⁴ Bernhard Böschenstein: Jean Pauls Romankonzeption. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Deutsche Romantheorien*. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland. Frankfurt/Bonn 1968, 111-126; hier 115. – Dem Grundsatz nach vertritt dieselbe These Peter Michelsen: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 1962 (Palaestra 232).

keiten begründbar, wird ein solches Etikett jedoch dann problematisch, wenn es alle weiteren Fragen unterbindet und das Interpretationsgeschäft vor der Zeit beendet.

Man darf annehmen, daß Jean Paul nicht grundlos der witzigen Manier den Vorzug gegeben hat vor der symbolischen Dichtung, zumal er bereits beim zeitgenössischen Publikum damit auf wachsende Ablehnung gestoßen ist.⁵ Genauso wenig, wie er die Fiktion einer bürgerlichen ›Biographie‹ mit ihrer angeblich stringenten Kausalität aufrechterhalten mochte – seine ersten Romane tragen diesen Titel auf höchst ironische Weise⁶ –, so wenig war er bereit, sich den Forderungen klassischer Prosa und Komposition zu unterwerfen. Ihm lag im Gegenteil daran, alle derartigen Erwartungen, wo immer es ging, zu düpierten, sich vor seinen historienbegierigen Leser hinzustellen, wie er sagt, um ihn auszulachen. Mit gutem Grund; denn selbst das Vergnügen war allgemein noch von Nützlichkeitsbetrachtungen, vom Sammel- und Besitzgeist bestimmt. Unterm Brotstudium, so wußte er, blieb »wenig Lust zu ästhetischen Spielen und Studien; ebenso hat man von einem der nützlichsten Haustiere bemerkt, daß es nie, auch nicht als Ferkel, scherze und spiele« (IV 723). Das war frivol, ja schon fast unanständig, und ein Werk, das »dem Lachen einen Tempel« baute und Stellen vorzuweisen hatte, »worin mehr als ein Sinn steckt, oder allerlei Bildliches und Blumiges zugleich, oder ein anscheinender Ernst, hinter welchem gar keiner ist, sondern lauterer Spaß« (II 22) – ein solches Buch mußte notgedrungen Mißtrauen erregen, weil es gegen ein kardinales Gesetz des bürgerlichen Tugendkanons verstieß, nicht für den Bedarf zu arbeiten:

Ein gesetzter heldenkender Mann – sagen die verschiedenen Richter und Leser – schreibt seinen guten reinen netten stillen Stil, seine fließende Prosa, er drückt sich leicht aus; aber ewiges Witzeln wird jedem zum Ekel, »und wenn man vollends«, setzen sie dazu, »einem Geschäftsmann solchen Schaum auftischt! O weh!« (V 196)

Wenn ihm überhaupt ein Recht gewährt wurde, dann mußte das Amü-

⁵ Rasch, *Erzählweise*, 101, behauptet gerade umgekehrt, daß die durch das witzige Arrangement befreiten Zeichen bei Jean Paul zu Symbolen werden. Dabei ist Symbol ein Begriff, der hier grundsätzlich fehl am Platze ist; am wenigsten aber kann er mit dem Witz und dessen völlig andersartigem Stellenwert in der Geschichte der Ästhetik in Zusammenhang gebracht werden (vgl. Kap. III, 5).

⁶ Jean Pauls Strategie war so einfach wie provozierend: »Auch bei dem Schreiben muß man sich nirgends anzukommen vorsezen.« (Zitiert nach Wolf Gerhard Fieguth: *Jean Paul als Aphoristiker*. Mainz 1965, 117).

sement doch zumindest Solidität und Ordnung ausstrahlen, andernfalls es keine Befriedigung verschaffte. Auf den Roman übertragen bedeutete das klar gegliederte Sätze, flächige Bilder und geradliniges Erzählen – alles Erwartungen, denen sich Jean Paul permanent verweigerte. Im Verlauf der Untersuchungen wird noch deutlicher, warum. Vermutlich witterte er den ödipalen Charakter dieser Lust, der Neugier nach dem Ursprung und dem Ende, die mit fortschreitender Enthüllung der Geschichte gestillt wurde.⁷ Allerdings beschränkte sich dieses infantile Interesse keineswegs auf die Romanlektüre, sondern fand sich auch sonst in den verschiedensten Formen wieder. Eindrucksvollstes Beispiel ist mit Abstand die zeitgenössische Wissenschaftspraxis, die sich bis zum Ende des Jahrhunderts weitgehend in den Formen und Methoden der Naturgeschichte, in pedantischer Deskription und musealer Registrierung von Fakten abspielte.⁸ Das voyeuristische Moment daran hat Hegel präzise getroffen, indem er diesen Abschnitt in der Geschichte des Geistes die Epoche der beobachtenden Vernunft nannte, einer Vernunft, die sich darin erschöpft, daß sie »alle Eingeweide der Dinge durchwühlt, und ihnen alle Adern öffnet«.⁹ Grausamkeit und Gewalt begleiteten sie. Die individuelle Physiognomie der Dinge wurde ausgelöscht und die Welt erbarmungslos in Klassen eingeteilt, ohne Ausnahme. Die Zahl regierte, und ein Mehr oder Weniger entschied über den Platz in der Hierarchie der Werte. Zahllos die Naturalienkabinette, in denen das entseelte Leben wohlgeordnet überdauerte und für den Sammelfleiß der stolzen Besitzer zeugte. Als satirisch bedachte Rumpelkammern sind sie ein genuines Stück Zeitgeschichte in der Romanwelt Jean Pauls, ähnlich den unzähligen Noten, Anmerkungen und Hinweisen im Kellergeschoß, die das Wissen von Jahrhunderten zitieren.¹⁰ Und mehr noch: die unter allen nur denkbaren Vorwänden eingeschmuggelte Enzyklopädie rückt insgeheim der Sprache zuleibe, in der diese kompendienartige Gelehrsamkeit aufbewahrt

⁷ Zum Thema »Romanbefriedigung« macht einige Andeutungen Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt 1974, 17.

⁸ Neuerdings dazu auch Peter Sprengel: Enzyklopädie und Geschichte. Kritische Überlegungen zu Wolfgang Proß' Buch über »Jean Pauls geschichtliche Stellung«. In: *JbJPG* 11, 1976, 15–49. Die Einwände gegen Proß stützen sich sachlich auf Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte*. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1976.

⁹ Hegel, *Werke* II, 191.

¹⁰ Ausführlich dazu der Aufsatz von Walther Rehm: Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser. In: Rehm: *Späte Studien*. Bern/München 1964, 7–96.

und von der sie verwaltet wurde. Die wissenschaftliche Rede spiegelte die Gewalt wider, die den Dingen angetan worden war. Nach der Wende zur modernen Naturwissenschaft, die das Prinzip der Addition aufgab zugunsten der Subsumtion der empirischen Mannigfaltigkeit unter wenige Grundgesetze, war diese Sprache nicht etwa bescheidener geworden. Ausgestattet mit dem Begriff, den Kant bündig auf die Eigenschaft reduziert hatte, das Prädikat möglicher Urteile zu sein, verlangte sie bedingungslose Unterordnung. An die Stelle der Statistik war der – noch einmal mit Hegel zu reden – »subjektive[. . .] Dogmatismus«¹¹ getreten, unter dessen Herrschaft sich auf raffiniertere Weise die Veräußerlichung der Substanz an ihre Merkmale wiederholte:

Das ganze abstrakte Denken, die reine Identität mit sich wird festgehalten. Es wird gesagt, der Verstand kann nur Ordnung in den Dingen hervorbringen, die nichts an und für sich, nur subjektiv ist. So bleibt der Vernunft nichts als die Form ihrer Identität, Einheit; und diese reicht zu nichts, als die mannigfaltigen Verstandesgesetze und Verstandesverhältnisse zu systematisieren. Der Verstand findet Klassen, Arten, Gesetze, Gattungen; und diese ordnet dann die Vernunft, sucht sie in Einheit zu bringen.¹²

Vor diesem Hintergrund schließlich stellt sich der von Rasch ausgesparte Zusammenhang zwischen Subjektivismus und Sachgerechtigkeit her. Denn nicht von ungefähr schrieb Jean Paul 1804 ein Kapitel über den Witz, das sich historisch nicht auf die Frühromantik berief (vgl. Kap. II), vielmehr im Ansatz auf die frühe Aufklärung, auf Leibniz und den Polyhistorismus zurückging (vgl. Kap. III). Es war eine Reaktion auf die Sprache der scholastisch gewordenen Aufklärung und das ideologische Gerüst dessen, was Jean Paul den »Geschäftstil« nannte (II 23), mit dem die Vernunft nach Deutschland gekommen war, »daß alles Ding, alle Existenz, alles Thun und Lassen etwas Nützliches seyn sollte, d. h. eben das Ansich aufgehoben und nur für ein Anderes seyn sollte«.¹³ Der Witz dagegen, der im »Vergleichen überhaupt« (V 171) seine allgemeinste Form hat, suchte nicht zwischen Major und Minor Maß zu nehmen, sondern zwischen Ebenbürtigen eine Gleichung aufzumachen.

¹¹ Hegel, *Werke* XIX, 554.

¹² Hegel, *Werke* XIX, 586f.

¹³ Hegel, *Werke* XIX, 553.

1. Witzige Illuminationen

Was es heißt, einen Text witzig zu illuminieren, sollen zunächst einmal zwei Partien aus dem ›Siebenkäs‹ veranschaulichen.

Der erste Abschnitt (II 169–174), größtenteils als Dialog konzipiert, berichtet von einem der zahlreichen vergeblichen Versuche des Armenadvokaten Siebenkäs, mit Lenette, seiner Frau, zu einem Arrangement zu kommen, das ihr erlaubt, ihre Hausfrauenpflichten zu erfüllen, und ihm Ruhe und Muße beim Schreiben seiner Satiren gewährt. Nach mehreren Fehlschlägen schließlich hat Siebenkäs den glücklichen Einfall, seine Produktion auf den Abend zu verlegen, und während er beim Kerzenlicht über seinen Papieren zu sitzen gedenkt, soll sich Lenette mit einer geräuschlosen Näharbeit beschäftigen. Die Sache scheint sich zunächst auch recht gut und erfolgversprechend anzulassen – von Nektar- und Ambrosia-Abend ist die Rede (vgl. II 167) –, und das Ehepaar sitzt einträchtig um das gemeinsame Licht herum, bis sich dann, schon am zweiten Abend, an eben diesem Licht der eheliche Zwist entzündet, weil dem Advokaten die verhängnisvolle Idee gekommen war, daß seine Frau, nach dem Vorbild der Gattin des jüngeren Plinius, die ihrem Mann die Lampe gehalten hatte, über das gleichmäßige Brennen der Kerze wachen sollte, damit Siebenkäs ohne Störung in seinem Geschäft fortfahren könnte. Schließlich, da sich beide nicht darüber einigen können, wie oft der Docht beschnitten werden muß, dem Advokaten es einmal zu langsam, dann wieder zu schnell geht, endet das Experiment damit, daß jeder vor seiner eigenen Kerze sitzt.

Soweit, knapp zusammengefaßt, die Geschichte. Es ist eine von den Passagen, die für Jean Paulsche Verhältnisse äußerst sparsam mit Erzählerbemerkungen ausgestattet ist. Es fehlen die geliebten Anmerkungen, Noten und Exkurse, die für gewöhnlich den Hauptteil seiner Texte ausmachen. Was den vorliegenden auszeichnet, ist ein virtuoses Sprachspiel um das obiectum probans: das Kerzenlicht und den herabbrennenden Docht.

Unter Einbeziehung der wechselnden Epitheta finden sich auf diesem schmalen Raum nicht weniger als zweiundzwanzig Bezeichnungen für die umstrittene Lichtquelle. Zu Beginn der Szene taucht mehrfach die neutrale Vokabel »Licht« auf, auch schon die Zusammensetzung »Simultankerze« (II 170), signalisierend, daß sie vom Ehepaar Siebenkäs gemeinsam angesteckt worden ist. Sowie jedoch die Kerzenfrage zur ernsteren Auseinandersetzung gerät, beginnen die Verwandlungen: Das Licht wird zum »artigen Nachtlcht« und über eine Anspielung auf Correggios Bild ›Die Nacht‹ mit dem Christuskind verglichen; es wird

zum Komödienlicht, zum Leuchter, zur Epiktetslampe, zur Leichenfakel, zu den Hemmketten, die Siebenkäs von seiner Arbeit abhalten (II 170ff). Gleichzeitig sind diese Metamorphosen sehr genau auf den jeweiligen Kontext bezogen: »Licht« ist noch ganz indifferent, das »Nachtlicht«, in sich schon eine Antithese, und dazu noch mit dem ironischen Zusatz »artig« versehen, gesellt sich zu den Nachtgedanken des Autors, wobei außerdem »Licht« und »-gedanken« aufeinander zugeordnet sind und bei letzteren gleichzeitig noch in doppelsinniger Ambivalenz ein Wortspiel mit unterläuft, denn es handelt sich im wörtlichen Sinn um Nacht-Gedanken, des nachts gedacht und zugleich, metaphorisch, »schwarze« Gedanken, die es offen lassen, ob sich die Verfinsterung auf die Kerze oder auf die im Entstehen begriffene »Auswahl aus des Teufels Papieren« bezieht.

Eine ähnliche Metaphernkette rankt sich um den schwarzen Docht: Lichtschnuppe – dummer Schwarz-Stummel – schwarzer Dorn der Lichtrose – Sonnenflecken – Kohlenmeiler – schwarzer Brandpfahl – Esse (II 171) – verfluchte Licht-Schlacken – schwarzes Mutterkorn der reifen Lichtähre (II 172) – schwarze Wäsche (II 173) – Lichtschnuppen-Spieße – [Licht-]Räuber (II 174). Nur ein einziges Mal ist in dieser Szene schlicht vom »Lampendocht« (II 172) die Rede, und zwar dort, wo Siebenkäs an die vortreffliche Gattin des Plinius junior erinnert.

An diesen Metaphern wird wieder deutlich, was sonst dem Bewußtsein entschwunden ist: daß sie im Grunde nichts anderes sind als verkürzte Vergleiche, deren tertium comparationis ausgespart bleibt. Hier aber macht sich die Lücke wieder bemerkbar, insofern als unvermittelte sprachliche Gleichsetzungen erfolgen, ohne daß die Brücke zum Verglichenen noch gewiesen wäre; der Leser hat sie sich selber zu bauen. Was ursprünglich nur »teilweise Gleichheit« (V 171) war, täuscht Identität vor, wobei auch diese Identität nur auf Widerruf existiert. Der rasche Metaphernwechsel läßt sie am Ende nicht zu. Hand in Hand damit geht ein vielfältiges Assoziationspiel: »schwarzer Dorn der Lichtrose« erinnert an die Dornenkrone Christi, das Symbol des schuldlosen Leidens; »Sonnenflecken in der Sonne« fingieren ein Unglück kosmischen Ausmaßes; »Kohlenmeiler«, »Esse« und »Licht-Schlacken« lassen im Blick auf das kümmerliche Vergleichsobjekt an überdimensionale Feuerstellen denken; »Brandpfahl« und »schwarze Wäsche« schließlich assoziieren das Schuldbewußtsein, das der Advokat gerne bei seiner Frau gesehen hätte, etc. Die Dinge werden gerade nicht bei ihrem geläufigen Namen genannt, sondern erscheinen verkleidet, maskiert, verzerrt, wobei der ganze Mummenschanz eine Metamorphose nach der anderen eingeht. Nichts bleibt, was es ist oder zu

sein vorgibt; das Licht nicht ein Licht, der Docht nicht der sonst unscheinbare Diener der Flamme. Völlig unvermittelt und ohne Vorwarnung wird identifiziert, z. B.: »das elende dünne Gedankenpaar, die Lichtputze mit der Lichtschnuppe« (II 171) -: nur ein Komma markiert hier den Vergleich. Oder eine Seite weiter noch knapper und dichter: »die Lichtschere und Lichtschnuppe, die ihm [Siebenkäs] immer im Kopfe steckt«, zwischen seine »geistigen Beine« sich drängend, »wie einem Pferde der Klöppel« (II 172).

Überhaupt wird so manches Überraschende in Vergleich gebracht: das häusliche Arrangement mit der Kirchenverbesserung; das herabbrennende Licht mit einem Schwelger, der seinem Lebensende entgegengeht; der Kerzenstreit mit dem kirchlichen; verglichen wird die Lichtschere mit den Knebsscheren, durch die sich Herkules im Kampf mit der Hydra aufgehalten fand; der Schriftsteller mit Esel und Trampeltier; die satirischen mit den Nadelstichen und endlich der wiederhergestellte Hausfrieden mit dem Westfälischen. Die Antike kommt mit Nektar und Ambrosia, mit Herkules und Hydra, mit Plinius, Epiktet und den Stoikern ins Spiel, und bei Lenettes Argumentation für das Anbrennen der Kerze an ihrem dünneren Ende fällt ein gelehrter Blick auf Shaftesbury. Durch die Methode des sprachlichen In-Beziehung-Setzens werden sämtliche Sprach-, Denk- und Vorstellungsebenen durcheinandergemischt; für einen Augenblick gleichen sich ein Klöppel und ein Gedanke, weil sie gleich hinderlich sind, dem Pferd beim Gehen und dem Kopf beim Denken. Aber nicht nur die Dinge verwandeln sich, auch die Tätigkeiten verändern sich unter der Hand. Allein das Abschneiden eines Kerzendochts aktiviert in Anbetracht des bescheidenen Gegenstands ein überwältigendes sprachliches Reservoir. Er läßt sich schneuzen, abkneipen, amputieren; man kann ihn lichten, putzen, köpfen, auch stutzen, scheren und schneiden, je nach Bedarf. Auch sonst läßt sich diese Mobilität bis in die kleinsten Texteinheiten verfolgen, in denen heterogenstes Sprachmaterial zusammengezwungen ist, in Wortspielen, Paradoxien, Antithesen und Oxymora. Da gibt es eine »unsichtbare Finsternis« und eine Finsternis, die »sichtbar zunimmt« (II 172); es ist die Rede von »grimmiger Milde« (II 171), von »allergrößten Kleinigkeiten« (vgl. II 174), von »finstern Ferien«, in denen Siebenkäs »die schönste Muße« findet, gegen seine Ehefrau »an- und aufzufahren« (II 174), bis das Maß des Absurden voll ist und der Armenadvokat bedauert, daß er »nicht wie ein glücklicher Armkrüppel mit dem Fuße unter dem Tische schreiben kann, oder wie ein Hellseher ganz im Finstern« (II 172). Die scheinbar unverbrüchlichsten sprachlichen Konventionen gelten nicht mehr: Es gehen nicht Menschen, son-

dern Gedanken vor die Hunde (vgl. II 172); nicht Ideen muß man sich aus dem Kopf schlagen, sondern die eheliche Hand (vgl. II 170). Andererseits werden neue Bezüge geschaffen. Zeugmatisch schneuzt man Nase und Licht (II 172), vertieft sich sowohl in das schreibende wie in das nähende Stechen, um Satiren und Hüte anzufertigen (II 173f), und redet schließlich, auf die etymologische Verwandtschaft bauend, der Putzmacherin die Lichtputze in die Hand (II 171). Neu ist auch die mit pseudosakraler Bedeutung aufgeschwellte »Lehre von der Lichteranzündung« (II 169), die Siebenkäs freilich nicht auf »Welt- und Kirchenlichter« (II 173), sondern nur auf ordinäre Kerzenlichter angewandt wissen möchte, um von ihnen »Licht [- wieder doppelsinnig -] für seine Arbeit« (II 171) zu beziehen.

Der zweite, unmittelbar folgende Passus (II 174ff) handelt zunächst von der finanziellen Misere des Advokaten und seinen Überlegungen, wie ihr abzuhelpen wäre. Daß kein Geld mehr im Haus ist, wird ganz lapidar jedoch erst im zweiten Satz gesagt. Im ersten tritt die Armut, ironisch ins Lateinische transponiert, als Hausgöttin auf. Ihre stille Anhängerschaft, die Armen, werden mit einer unsichtbaren Kirche verglichen, die überall im Lande ihre Hausaltäre zu Opfer und Huldigung aufgerichtet hat. Ganz parallel formuliert ist die nächste Information. In einem winzigen Nachsatz wird dem Leser mitgeteilt, daß Siebenkäs unter keinen Umständen bereit sei, irgend etwas zu borgen. Dem voraus geht die Begründung: Borgen bedeutet Verlust von Ehre und Freiheit, und weil Siebenkäs beides nicht zu opfern bereit ist, will er den Gedanken daran noch nicht einmal erwägen. Im folgenden Satz holt der Erzähler noch weiter aus, indem er die nunmehr bloß fiktiven Schulden des Advokaten mit der englischen Nationalschuld vergleicht, die, Taler an Taler gereiht, einen zweiten Äquator bilden könne. Doch auch damit nicht genug. Die Staatsschulden des englischen Empires müssen noch mit einem Nasenring, der dem englischen Löwen angehängt wird, mit einer ringförmigen Finsternis und mit einem Hof um die – ein Vergleich im Vergleich – britische Sonne verglichen werden. Schließlich wird das Ganze als »negative Geldkatze« bezeichnet, die sich dem Advokaten als Stachelgürtel, Eisenring und Schmachtriemen um den Leib legen würde. An diese Vermutungen knüpfen sich weitere; der Erzähler kommt auf das Finanzgebaren der Staaten und Banken zu sprechen und muß es noch schnell mit dem klugen »Schuld- und Edelleute« (II 175) vergleichen, bis er schließlich wieder auf Siebenkäs zurückkommt, der sich entschlossen hat, statt Ehre und Freundschaft nur Möbel zu verpfänden.

Ein großes sprachliches Potential wird aufgewandt, um wenig zu sagen. Der Erzähler gerät vom Hundertsten ins Tausendste, auf allerhand unvorhersehbare Seitenpfade; die bloße Information wird, scheinbar willkürlich, aufgeschwemmt durch Anspielungen, weithergeholte Vergleiche, Bildungsreminiszenzen und kuriosen Wissensstoff, nicht zuletzt, um Gedanken fortzuspinnen, die, bei Licht besehen, gar nichts weiter zum Gegenstand haben als von der Sprache evozierte Einfälle. Die Metaphern heben sich in ihrem Wert gegenseitig nahezu auf, keine scheint wirklich ernst gemeint zu sein, und ihre Zahl ist so beliebig und so unendlich wie die Möglichkeiten der Dinge, miteinander in Beziehung zu treten. Das vermeintlich stabile Bezugssystem von Sprache und Welt wie das sprachimmanente von Bezeichnung und Bedeutung – signifiant und signifié – scheinen hier außer Kraft gesetzt.

Man beachte nur, um ein letztes Beispiel zu geben, wieviel sprachliche Metamorphosen allein das Zinngeschirr des Ehepaares Siebenkäs auf drei Druckseiten durchzumachen hat – es sind nicht weniger als siebzehn (II 175ff). Siebenkäs hält Heerschau im Schrank, wo ein Teller wie ein doppeltes Ausrufezeichen steht; er betrachtet die Eßgeschirre wie Vor- und Hintermänner, entscheidet sich schließlich für einen der letzteren, gibt »Reisegefährten und Refugiés« zu, Heringsschüssel, Sauciere und Salatiere nämlich, und ordnet die »restierende Mannschaft«. Danach beginnt das Feilschen um die »Geächteten« bzw. die »tätigen und leidenden *Absonderungsgefäße*«, die Siebenkäs – und nun wechselt das Zinn aus dem militärischen in den musikalischen Bereich über – wie ein »vierstimmige[s] Quadro aus dem Zinn-Tone in den Silberton zu übersetzen [gedenkt] als ein guter Musiker« (II 175f). Seine Qualitäten in dieser Eigenschaft bleiben offenbar davon unbeeinflusst, daß er bei dieser Prozedur nicht bloß Optik und Akustik, sondern auch die Metalle vermischt. Als bald, in der großen Rede des Advokaten an seine Frau, wechselt das Geschirr dann ins anatomische Fach, wird dort zum »Brust- und Herzgehenke«, gar zum »Herzbeutel« selber, oder, pathologisch schon fast, zum »Herzwurm«; darauf wird es als »Quark« ins lukullische überführt und in die Heilkunde endlich, wenn es, um die Not zu kurieren, wie Wurmpulver »in Stücken eingenommen und verschluckt« (II 177) werden soll. Die Zoologie kommt noch zu Wort, wo der Advokat das seiner Frau abgerungene Zinn mit dem Fang eines »schillernden Taubenhalses« vergleicht, und selbst ins Staatsökonomische versteigt sich der Hausherr am Ende durch den heimlichen Entschluß, »den Bettel beim Zinngießer wie eine *Reichspfandschaft* ewig sitzen« zu lassen (II 178f).

Exemplarisch für die Prosa Jean Pauls ist dies ein Text, der nicht gelesen werden kann, wie jeder andere, da die gewohnten sprachlichen Zuordnungsschemata aufgehoben sind. Informationstheoretisch gesprochen fehlt ihm die Redundanz, die bis zu einem gewissen Grade auch vom poetischen Text erwartet werden kann; es fehlen die Geläufigkeiten und die verlässlichen syntaktischen wie semantischen Bezüge, die, wenn nicht Eindeutigkeit, so doch Deutbarkeit verbürgen. Zwar wird das generell niemand den zitierten Passagen absprechen wollen, doch infolge der komplizierten, im vorigen nur zum Teil aufgedeckten Struktur vervielfältigt sich dieser Text kaleidoskopartig durch die zahllosen impliziten Anspielungen, Quer- und Rückverweise, durch das behende Spiel mit tausend Fäden, die sich bis in die kleinsten Einheiten hinein verflechten. Es müssen immer mehrere Texte zugleich gelesen werden, soll in die Mehrdeutigkeiten, fortlaufenden Bedeutungsverschiebungen, Vertauschungen, scheinbaren Identifikationen, Ambivalenzen und Metaphernspiele Sinn und Ordnung kommen. Oft genug ergeben sich absurd anmutende Vermischungen kategorial fremder Bezugssysteme, Kombinationen von Disparatem, das, einmal herausgelöst aus dem gewohnten Zusammenhang und nicht mehr systemgebunden, an irgendeinem Punkt eine neue, noch nicht dagewesene Verbindung eingeht. Witzige Illumination ist uneigentliches, verrätseltes oder, setzt man die Konventionen beiseite, gerade umgekehrt wörtliches Sprechen, das sich über die sprachlichen Gepflogenheiten nicht nur hinwegsetzt, sondern sie allererst einmal zu Bewußtsein bringt.

In bezug auf die Sprache und ihre Grammatik ist der Witz ein Häretiker, der den Glauben an sie verloren bzw. nie geteilt hat. Er rührt, nimmt man ihn als sprachliches und ästhetisches Phänomen ernst, aus einer tiefen Skepsis gegenüber Syntax und Semantik. Dem naiv gewählten Wort kann er nicht vertrauen; er zwingt im Gegenteil die Sprache, ihr eigenes Verfahren zu reflektieren, indem er sie beim Wort nimmt, ihren immanenten Widerspruchsgeist herausfordert und jede Wendung, jede Fügung auf ihre Brauchbarkeit und ihren Wert hin prüft. Hinter jedem allzu sehr auf Eindeutigkeit pochenden Begriff wittert er das Vorurteil. Er begehrt auf gegen eine Sprache, die aufgrund der erstarrten Idiomatik und festgelegten Mechanismen jederzeit einsatzbereit und über die Dinge einschränkungslos zu verfügen scheint.

2. Der Text

Da ist zunächst der Unterschied zwischen sprachlichem Zeichen und bezeichneter Sache, den der Witz wieder geltend macht. Imstande, »den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin« (V 194), macht er darauf aufmerksam, daß jede Sprache zwei Ebenen besitzt: die Zeichen- und die Bedeutungsebene, deren Differenz meist nur dann aktualisiert wird, wenn es zu Störungen in der Kommunikation kommt. Verstehen setzt die Kongruenz beider Systeme voraus, und je enger die Beziehung geknüpft ist, was konkret heißt, je konformer die Sprache gebraucht, je besser sie den geltenden Regeln angepaßt wird, desto reibungsloser funktioniert die Verständigung. Anders der Witz. Er nutzt die Störanfälligkeit der Sprache für seine Zwecke, indem er gerade die Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Systemen markiert:

Genauer wird man sagen können: alle Möglichkeiten witziger Pointierung ergeben sich aus der Zeichenfunktion der Sprache. Das heißt, jede Pointe spielt offen oder insgeheim mit dem Verhältnis von Zeichen und Bedeutung, mit dem Bedeutungspotential und Bedeutungsspektrum von Wörtern und Sätzen, mit der Zuordnung von Wörtern, Wortverbindungen, Sätzen zu Objekten und Sachverhalten, mit dem Verhältnis zwischen Sprache und außersprachlichen Korrelaten, mit der Möglichkeit, Wörter und Sätze in verschiedene Kontexte einzustellen oder verschiedene Prämissen der Wort- und Satzbedeutung anzunehmen. Kein Gedanke und keine Gedankenverbindung ist und wirkt witzig, wenn sich nicht in der Aussage Gemeintes und Mittel des Meinens voneinander abheben.¹⁴

Die sprachlichen Mittel erscheinen im Witz dem vordergründig Gemeinten, dem Bezeichneten gegenüber irgendwie unangemessen, derart, daß sich die sprachliche Darstellung vom Dargestellten zu emanzipieren, der Unterschied zwischen Zeichen und bezeichneter Sache plötzlich bemerkbar zu machen beginnt. Wo aber die Verbindung von Zeichen und Bedeutung nur noch auf Widerruf besteht oder gänzlich aufgehoben ist, werden die Zeichen selber als Dinge sichtbar und wird auf der anderen Seite die scheinbar naturgegebene Bedeutung der einzelnen Wörter und Begriffe zerstört. Sie können innerhalb desselben Textes mit wechselnden, ja einander ausschließenden semantischen Qualitäten auftauchen. Indem er die Sprachzeichen vertauscht, verschiebt, in neuen Oppositionen konfrontiert und gleichsetzt, was weit auseinander lag, aktiviert der Witz die Eigendynamik der Sprache und führt das Zuordnungssystem von Zeichen und Bedeutung ad absurdum.

¹⁴ Wolfgang Preisendanz: *Über den Witz*. Konstanz 1970 (Konstanzer Universitätsreden 13), 20f.

So werden »halbe, Drittel-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten« (V 174), weil sie der Witz sprachlich zusammenzwingt. Indifferent zunächst gegenüber ihren Bedeutungskorrelaten, ist der Witz nur an den Zeichenkonstellationen interessiert, die er in immer neuen Variationen herzustellen weiß. Der Witz, »kalt gegen das Vergleichene und gegen das Gleichende, löset beide in den geistigen Extrakt ihres Verhältnisses auf« (V 187). Dadurch entzieht er die Sprache dem direkten Zugriff, der sie zum bloßen Transportmittel von Information herabsetzt, und erweist sich als Methode par excellence, Sprache zu entpragmatisieren, d. h. sie eindeutiger Determinierbarkeit innerhalb eines bestimmten Zweckzusammenhangs zu entziehen.

Witzige Texte sind komplexe Texte, deren einzelne sprachliche Elemente nicht im Textganzen aufgehen, sondern durch die überraschenden Kombinationen, die sie eingehen, die »Störungen«, die sie durch ihre Vieldeutigkeit verursachen, als eigenwertige Gegenstände, als Objekte in Erscheinung treten. Als Zeichen, als Wörter, Wortgruppen und Sätze, nicht in erster Linie als Bedeutungsträger, wollen sie wichtig genommen sein. Was sonst unreflektiert geschieht, tritt hier ins Bewußtsein und wird zu gleicher Zeit revidiert: die unmittelbare Identifikation von Wort und Sache, durch die Sprache zum praktikablen, zweckbezogenen Instrument wird. Verselbständigen sich die Zeichen, so werden die Mechanismen sichtbar, durch die sie mit der definitiven Bedeutung befrachtet werden.

Wo sich Sprache derart vom Inhaltlichen emanzipiert, daß das einzelne Zeichen aus der vorgeschriebenen Reihe tritt und nicht mehr in der Funktion aufgeht, sondern autonom wird, muß die Semantik in Unordnung geraten. Der Witz rüttelt an der Bedeutung. Er bringt es dahin, »daß eine Idee sich selber sich entgegensetzt«, daß sich ein Wort, ein Begriff mit sich selber konfrontiert und sich »genötigt sieht, einige Ähnlichkeit zwischen [sich] selber auszukundschaften« (V 179). Das Festliegende wird im Witz mit dem Assoziativen konfrontiert, mit unverhofften Möglichkeiten, die der Witz der Sprache experimentierend erschließt. Dazu verhilft ihm nach Jean Pauls Ansicht u. a. »ein reiches Botanisieren im Ausland« (V 206), indem er das homogene Sprachgefüge mit fremdsprachlichen Elementen aufbricht, oder es gelingt ihm, die historisch begründete Vielsprachigkeit der eigenen Sprache zu aktualisieren und die verschiedensten Sprachschichten, Sprachbereiche und Fachsprachen durcheinanderzumischen. »Warum«, fragt Jean Paul, »soll man bei den zunehmenden Miß- und Fehl Jahren und Fehljahrhunderten nicht anspielen können, auf was man will, auf alle Sitten, Zeiten, Kenntnisse, sobald man nur den fremden Gegenstand

einheimisch macht« (V 204f). Dem Witz ist die Enzyklopädie des Abendlandes überantwortet.

Aus dem Bewußtsein, daß Sprache und Sache keineswegs identisch sind, resultiert die immer neue sprachliche Anstrengung und Herausforderung des Witzes. Man kann hier von »Akten semantischer Irritation«¹⁵ sprechen, die nicht aus einem Mangel an Bedeutungen kommen, sondern im Gegenteil aus dem Überschuß, durch den die potentielle Vieldeutigkeit der Sprache realisiert, jede Realisation aber schon durch die folgende in Frage gestellt wird. Mehr noch: der Witz scheint überhaupt gegen jede positive Unterstellung von Sinn zu revoltieren. An seiner Statt verbündet er sich mit dem Widersinn, sobald er die Idee zur »Widersacherin« (V 179) ihrer selbst, »das Gleiche [. . .] unähnlich« (V 170) macht oder einem Subjekt »widersprechende Prädikate«, »widersprechenden Subjekten« (V 179) aber ein und dasselbe Prädikat zugesellt. Es gibt kein Wort, keinen Begriff, dessen Bedeutung der Witz nicht metaphorisch verwandeln oder durch eine Paradoxie auseinandersprengen könnte. »Wo aus dem Windei des Wortspiels ganze Sätze kriechen« (V 195), kann nur der eigentlich unstatthafte Sinn entstehen, den der Witz gegen das vordergründig allzu Sinnvolle ausspielt, um damit jenen Zuordnungsautomatismus von sprachlichem Material und Wirklichkeitskorrelaten in Mißkredit zu bringen. Er zerstört den Schein, als wäre die Verbindung beider eine unwiderrufliche und unverbrüchliche.

Wo aber die Sprache einmal in Bewegung gerät, werden zwangsläufig auch die Realien davon erfaßt und ihrer festen Konturen beraubt. Am deutlichsten zeigt sich diese Tendenz zur Auflösung an den Metaphern. Statt die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, nötigen sie zum schwebenden Verfahren, verbreiten Unsicherheit. Kraft des Witzes wird die gegenständliche Welt »geistreich zersetzt« (V 187). Durch allerhand Sprünge und Kehrtwendungen verhindert er das sprachliche Kontinuum, in dem sich ein Korrelationszusammenhang herstellen könnte. Entsprechend der wiedergewonnenen Autonomie der Zeichen ist die Wirklichkeit nur noch in Atomen vorhanden. Aufgrund der semantischen Multiplizität, die der Witz mit Hilfe seiner Vergleiche und Metaphernkaskaden erreicht, kann die Wirklichkeit von der Sprache im vollen Sinn gar nicht mehr erfaßt werden bzw. es macht sich die erwünschte Distanz wieder bemerkbar. »Der Witz«, so heißt es in der »Vorschule«, »ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner, er nimmt

¹⁵ Siegfried J. Schmidt: *Ästhetizität*. Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen. München 1971 (Grundfragen der Literaturwissenschaft 2), 40.

an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird« (V 201). Das heißt, er ist nur interessiert an der Varietät von Zeichenkonstellationen, die, zu autonomen Gebilden geworden, ihre Hinweisfunktion eingebüßt haben. So kann Jean Paul mit Recht von der »Goldauflösung« (V 194f) des Witzes sprechen. Was er bewirkt, ist in der Tat eine fortschreitende, in der Sprache sich vollziehende ›Entwirklichung‹ insofern, als nicht mehr die Bilder gemeint sind, die sich die Sprache von den Dingen gemacht hat. Der Bedeutungsüberschuß führt zur Aufhebung des Faktischen; das Gegenständliche, das Erzählte überhaupt verliert seine vorgebliche Objektivität. Auch wo Wirklichkeit aufgebaut, in Vergleichen herangeholt oder in Bildern evoziert wird, geschieht dies nur, um sie wieder rückgängig zu machen. Ein zweiter Vergleich führt den ersten ad absurdum, eine zweite Metapher relativiert die vorhergegangene in ihrer scheinbar gültigen Verbindlichkeit. Wenn alles mit allem verglichen oder gleichgemacht wird, bleibt schließlich nichts, oder zumindest nichts Greifbares, eben: »Rauschgold« (V 195). Der Witz macht jede unveränderlich scheinende Fiktion einer gegenständlichen Welt hinfällig. Wirklichkeit ist nur noch zur ›Probe‹, nur noch in Versatzstücken vorhanden, zumal in den zahllosen Anspielungen und dem prinzipiell unbegrenzten Beziehungsreichtum dessen, was Jean Paul den »gelehrten Witz« (V § 50) nennt. Die Dinge sind verfremdet, verrätselt; erkennbar allenfalls noch in Widersprüchen, die der Witz nicht auflöst, sondern hervortreibt. Er ist das ästhetische Mittel, durch das in besonders wirkungsvoller Weise mit Hilfe sprachlicher Manipulationen der blinde Glaube an die Realität aufgekündigt wird. Indem der Witz verhindert, daß man sich »in den Gegenstand oder dessen Zeichen [...] eingekerkert verliert und vertieft« (V 200), bietet er sich vorzüglich als sprachimmanentes Werkzeug der Kritik an, eingesetzt gegen den »eindimensionalen Geist in der Sprache«,¹⁶ der stets dazu neigt, sie begrifflich zu verkürzen, einseitig zu fixieren oder in »hypnotischen Formeln«¹⁷ erstarren zu lassen, wodurch Wirklichkeit und Deutung von Wirklichkeit ununterscheidbar werden. Gegen diese Art sprachlicher Verdinglichung bietet der Witz den ästhetischen Schein des Widersinns und der unendlichen metaphorischen Variation auf; er bringt die Sprache um die vorgefaßte, aufgezwungene und wiederum zwingende Stimmigkeit und legt so den Finger auf den Sprung, der sich zwischen Sprache und Besprochenem

¹⁶ Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied/Berlin 1970, 116.

¹⁷ Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, 115.

auftut. Die witzig verfremdete Sprache kann nicht länger mehr vorgeben, sie sei Natur. Sobald sie in ihrem mechanisierten Ablauf gestört ist, muß sie ihren geschichtlichen Charakter einbekennen. Wo der Stil die Zweckbindungen durchbricht und auf diese Weise nicht mehr zuläßt, daß Wirklichkeit von vornherein unter die Verfügung derer gerät, die das Sagen haben, wird die Sprache mit ihren eigenen, sprachlich wie außersprachlich bedingten Zwängen konfrontiert. Durch die witzige, absurde Kombination werden die suggestiven Schemata aufgelöst und wird der Blick hinter die sprachlichen Kulissen frei auf den nach Nutzen und Zweck kalkulierten Identifikationsmechanismus von Zeichen und Bedeutung. Im Witz mobilisiert sich die Sprache gegen ihre eigene und leicht forcierbare Tendenz zu Sprach- und Sachzwängen, indem sie zum Bewußtsein ihrer selbst als geschichtlicher Dimension gelangt. Der Witz »*entkörper*« (V 187), das heißt, in ihm bekennt sich die Sprache ihren fiktionalen und konventionellen Charakter ein und besteht nicht länger auf dem direkten Zugriff nach Wirklichkeit. Sie wird gezwungen, ihre eigenen Vermittlungen, ihre Historizität und jeweilige soziale Rolle im gesellschaftlichen Kräftespiel zu reflektieren. Darin liegt der Sinn des »Scheinkrieges« (vgl. V 179), den die Sprache im Witz gegen sich selber entfacht. Wirklichkeit wird sichtbar als sprachliche Fiktion, folglich als geschichtlich bedingte und veränderliche Größe.

Vor allem aber rebelliert der Witz gegen jene Sprache, die auftritt in der Form des kategorischen Urteils. Unter Verzicht auf die »grammatischen leeren Gedanken« (V 176) und die Legitimation der Schulphilosophie setzt er an die Stelle der diskursiven Logik den »weiblichen Vernunftschluß« (V 342). Weil bei ihm das »Licht« »aus der Wolke selber fährt« (V 172), braucht er seine Botschaft nicht zu entwickeln. Auf Begründungszusammenhänge wird verzichtet, die Logik dem »Volteschlagen der Sprache« (V 179) überantwortet und die Welt »umgekehrt verkauft«, »Ganzes für Teil, Ursache für Wirkung [. . .] und dadurch der ästhetische Lichtschein eines *neuen* Verhältnisses geworfen«. Gegen die universale Herrschaft der Kausalität wird die »taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache« (V 174), werden scheinlogische Beziehungen, metaphorische Exerzitien und zuweilen auch der bare Widersinn aufgeboten. Gegen die totale Determination und Berechenbarkeit führt der Witz den Zufall ins Feld:

Der zweite wahre Reiz des Wortspiels ist das Erstaunen über den Zufall, der durch die Welt zieht, spielend mit Klängen und Weltteilen. Jeder Zufall, als eine wilde Paarung ohne Priester, gefällt uns vielleicht, weil darin der Satz der Ursachlichkeit (Kausalität) selber, wie der Witz, Unähnliches zu gatten scheinend, sich halb versteckt und halb bekennt. (V 193)

Die Sprache, so möchte man fast sagen, besinnt sich im Witz auf ihre Illegalität, auf die Möglichkeiten, die ihr von der Grammatik abgesprochen worden sind; sie macht sich frei vom syntaktischen und semantischen System, wird anti-grammatisch. Der Witz ist der »verkleidete Priester, der jedes Paar kopuliert« (V 173), der Beziehungen herstellt, die es von Gnaden der Logik gar nicht geben dürfte. Fast beiläufig werden in den Metaphern die gewohnten Verhältnisse umgestoßen, oder ihre würdevolle Ordnung verpufft in lustvollen Antithesen. Der Witz denkt in Brüchen – »er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung« (V 201) –, verknüpft frei, assoziativ, denn die Phantasie, die »uns nötigt, ohne Schluß und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden«, hat am Witz »den überwiegenden Anteil« (V 182). Doch dem Verzicht auf Methode verdankt er seine Durchschlagskraft. Der Funke entspringt dort, wo zwei Gedanken unvermittelt zusammenschlagen, gerade »im Widerspruch mit der Hausordnung und den Hausgesetzen des Geistes«.¹⁸ Die Grundform des Witzes ist die Paradoxie, eine Provokation gegenüber allem Definitiven. Gegen die »lange Reihe von Begriffen« (V 172), deren Erstarrung und scheinbar sakrosankte Hierarchie läuft die Sprache Sturm. Es ist gleichsam eine Revolte gegen die falsche, anmaßliche Ehrfurcht, die das Urteil genießt, weil es vorgibt, die Wahrheit allein zu verbürgen, weil es nur das Denken als logisches Kontinuum, nicht aber den »Sprung der Ansichten« (V 181), nicht das Unerwartete, weil es nur das Systematische zugelassen und, wissenschaftlich verbrämt, die Alleinherrschaft über die Welt an sich gerissen hat.

Der Witz aber hält am Widerspruch fest. Seine Stärke liegt im Fragmentarischen, das er gegen jeden Integrationsversuch strikt behauptet, und in seiner Kürze. Da bleibt alles Nebensächliche beiseite, und nur die Vergleichspunkte, auf die es ankommt, werden »einsam in helle Strahlen scharf aneinander[ge]rückt« (V 176). Die sprachliche Kürze dient der »*Verbesserung*« (V 175) der Gedanken, bedeutet Klarheit (vgl. V 177), wenn auch auf eine andere Weise als die der begrifflichen Abstraktion. Denn der Witz entwickelt eine Heuristik eigener Art, als genialer Erfinder, der die Sprache in ein permanentes phantasievolles Experiment mit ihren eigenen Möglichkeiten hineinreißt und dessen literarische wie ästhetische Qualitäten sich am Überfluß messen, an dem, wie verschwenderisch er mit seinen Einfällen, den Wunderkindern, die er in die Welt setzt, umzugehen vermag (vgl. V 171). Darum muß der Witz »gießen, nicht tröpfeln« (V 199). Er schafft neue Verhält-

¹⁸ Kuno Fischer: *Ueber den Witz*. Heidelberg o. J. (vermutl. 2. Aufl., 1889), 54.

nisse, neue Konstellationen und sprachliche Innovationen, in denen die alten Bindungen aufgesprengt werden. Er schafft neue Bedingungen, unter denen Sprache und Realität aufeinandertreffen, sich neu einander zuordnen lassen, nachdem die konventionellen Schemata ihren Nimbus, ihre Glaubwürdigkeit verloren haben. Sprache hat sich so am Gegenstand wieder zu erproben, nachzuweisen, was sprachlich trägt und was schon längst hinfällig geworden ist. Sie hat sich mit sich selber als eine der zwingendsten, Wahrheit verhüllenden Konventionen auseinanderzusetzen und ihren Anspruch zu überprüfen, besser noch: ihre Macht in Frage zu stellen.

Der Witz macht die Brüche in der Realität wieder kenntlich. Er zeigt die Unangemessenheit einer Sprache, die sie durch Begriffe und Systeme einzuebnen und über ihre Antagonismen hinwegzutäuschen sucht. Die witzigen Metaphern haben nicht mehr mimetische Funktion, indem sie gedanklich Präformiertes abbilden, sondern sie »reißen die erstarrte Realität hinein in die Möglichkeit einer Verwandlung durch die Geschichte«. ¹⁹ Eben das gibt den Dingen etwas von ihrer Substanz zurück, die sie, eingefügt in bloße Zweckzusammenhänge, verloren haben. Der Witz stiftet Analogien, schafft Korrespondenzen, dehnt das verengte Bedeutungsfeld der Begriffe aus und teilt nicht zuletzt gerade das mit, was stillschweigend ausgeklammert worden war. Er nimmt sich die Freiheit, »statt des Feigenblattes oft nur dessen fein gearbeitetes Blatt-Gerippe« (V 214) vorzuhängen, um die sprachlichen Tabus zu durchbrechen. Mit Hilfe der metaphorischen Dynamik setzt er die Welt wieder in Bewegung und löst die überkommenen Sprachmuster zu neuen Verknüpfungsmöglichkeiten auf, ohne sich bei einer von ihnen festzulegen. Auf »flüssigen Boden« führt die »Schweltsünde« solcher Gleichnisse (V 187), wie es Jean Paul kokettierend nennt, da der Witz »das Gegenteil vom festen Besitz, nämlich beweglichen« ²⁰ schafft. Er vollzieht in der Sprache und gegen deren eigene Tendenz zur ideologischen Erstarrung die »Rückverwandlung des Wirklichen in den Horizont seiner Möglichkeiten«. ²¹ Die Bedeutung, scheinbar ein für allemal festgelegt, macht wieder dem vielfältigen Angebot, vor allem aber dem Gegenstand selber Platz. Wahrheit ist nicht mehr eine von vornherein abgemachte Sache, sondern sprachliche Probe. Die Nu-

¹⁹ Peter von Haselberg: Musivisches Vexierstroh. Jean Paul, ein Jakobiner in Deutschland. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Jean Paul*. Darmstadt 1974 (Wege der Forschung 336), 181–207; hier 191.

²⁰ Walter Höllerer im Nachwort zu Bd. I der Jean Paul-Ausgabe bei Hanser, 1335.

²¹ Schmidt, *Ästhetizität*, 40.

ance wird wieder entdeckt und die Möglichkeit zur Differenzierung. Sprache besinnt sich mit Hilfe des Witzes auf ihre primäre, in Verantwortung auszuübende Funktion, Wirklichkeit zu konstituieren und so mittelbar Geschichte – Geschichte im Reflex der Rede über die Ereignisse – in Gang zu bringen, und dies nicht auf den Bahnen des vorgefaßten Urteils, sondern mit dem unverzerrten Blick auf die Dinge selbst.

3. Der Leser

Wie kaum ein anderes sprachliches Phänomen verlangt der Witz nach engem Kontakt mit seinem Adressaten. Wenn die Pointen ankommen wollen, müssen ihm dessen Sprach- und Denkgewohnheiten aufs genaueste vertraut sein. Vor allem aber muß er ihn als Rezipienten richtig einzuschätzen wissen, um ihn überhaupt herausfordern zu können. »Die Menschen«, so weiß Jean Paul aus langer, intimer Bekanntschaft zu berichten, »hoffen (in ihrem halben Lese-Schlafe) stets, im Vordersatz schon den Untersatz mitgedacht zu haben und mithin die Zeit, welche sie mit dem Durchlesen des letzten verbringen, angenehm zur Erholung verwenden zu dürfen – wie fahren sie auf (das kräftigt sie aber), wenn sie dann sehen, daß sie nichts errieten, sondern von Komma zu Komma wieder denken müssen!« (V 176)

Und genau darin besteht die Provokation des Witzes gegenüber dem Leser, der bei einem witzig formulierten Text nicht mehr mit dem üblichen Maß an Redundanz rechnen kann, sondern in seinem Leserhabitus fortlaufend irritiert wird. Zum Witz gehört der Überraschungs-, ja Überraschungseffekt,²² die plötzliche Peripetie, die den Leser zwingt, noch einmal zurückzulesen, um den Anfang einer Periode unter dem Licht, das von ihrem Ende her auf sie gefallen ist, neu zur Kenntnis zu nehmen und das erste Verständnis als voreilig und irrtümlich zu revidieren. Die Leseerfahrungen, über die der Rezipient verfügt, erweisen sich unter solchen Umständen als unzureichend. Was irritiert, sind in erster Linie die geringen, sich nahezu unmerklich in den Text einschleichenden Variationen, weil sie scheinbar auf die Erwartung des Lesers rekurren und ihn zuerst das Konventionelle assoziieren lassen, bis sich dann auf überraschende Weise das Unerwartete entpuppt.²³ So führt der Witz systematisch seine Angriffe gegen die etablier-

²² Vgl. Preisendanz, *Über den Witz*, 27.

²³ Dazu auch Harald Weinrich: Semantik der kühnen Metapher. In: *DVjs* 37, 1963, 325–344: »Gerade die Nahmetaphern sind befremdend und verfremdend und erscheinen uns kühn. Fernmetaphern sind ungefährlich.« (335)

ten Lesegewohnheiten und die simple Deutung, die vorschnell ihr Genüge findet und an dem scheinbar Kapierten festhält. Durch Verkehrung der Gedankengänge, durch Perioden, die sich nur rückläufig erschließen lassen,²⁴ kollabieren die Erwartungs- und Ordnungsschemata des Rezipienten.²⁵ Der Witz nimmt dem Leser die sprachliche Orientierung und bedeutet ihm, daß er mit den Regeln, über die er verfügt, einem witzig illuminierten Text so ohne weiteres nicht beizukommen vermag. Deshalb bleibt ihm nur die Wahl, über »gestörten Nex« (V 206) zu jammern und das scheinbar Unverständliche auf sich beruhen zu lassen oder seine Vorurteile – gegebenenfalls auch seine Ängste – abzubauen und sich auf das noch keineswegs abzusehende Experiment einzulassen.

Der erste Schritt zum Verstehen eines solchen Textes ist die Bereitschaft, sich an seiner Herstellung zu beteiligen, und zwar an der Herstellung des versteckten, des mitgemeinten Textes oder auch der verschiedenen Texte, die zuweilen simultan, manchmal aber auch als Kontrast zum oberflächlich präsenten Text intendiert sind. Das bedeutet, daß die Anspielungen erschlossen, das Ausgesparte, Verkürzte, die fehlenden Zwischenglieder ergänzt, die Leerstellen ausgefüllt werden müssen; daß mit dem Text und gegen den Text gelesen werden muß; daß ans Licht gebracht werden muß, was sich in den witzigen Vexierbildern verbirgt. Der versteckte Hintersinn ist zu entziffern; aufzufangen und zu begreifen, was in den Allusionen, disparaten Kombinationen, den Widersprüchen und den verblüffenden Oppositionen explosiv in Erscheinung tritt und sich zu Unsinnig-Sinnvollem neu verbindet.²⁶ »Jede

²⁴ »Gesetzt, ich sagte hier mehr Beispiels als Scherzes wegen: sonst im alten Rom bewahrten Tempel die Bibliotheken auf, jetzo aber Bibliotheken die Tempel [. . .], so zwäng' ich den Verstand in wenigen Worten und Augenblicken zu schnellem Umwenden und zweimaligem Durchlaufen einer Gedankenreihe.« Dazu die Anmerkung, die als fehlendes Zwischenglied ergänzt werden muß: »Denn unser Gottesdienst wird jetzo meist in Büchern gehalten.« (V 177)

²⁵ Vgl. Preisendanz, *Über den Witz*, 28 u. 32f.

²⁶ Zur Anspielung, eines der wichtigsten Mittel witzigen Sprechens, bemerkt Preisendanz, *Über den Witz*, 23f: »Die Anspielung suggeriert im Medium der Sprache Unausgesprochenes als ergänzenden Kontext des Ausgesprochenen, sie bewirkt die virtuelle Anwesenheit fehlender Komplemente. Die Leistung der Pointe besteht darin, einen expliziten Sachverhalt so darzubieten, daß dieser einen hintangehaltenen Sachverhalt zu substituieren zwingt. Mittels der Pointe wird das durch Sprache Bedeutete (Dinge, Umstände, Vorkommnisse, Äußerungen und so fort) wieder zu einem Signifikanten, dessen Signifikat der Hörer beziehungsweise der Leser als Sinn des Witzes entdecken muß.«

Unähnlichkeit erweckt die Tätigkeit« (V 176), behauptet Jean Paul, und man könnte hinzusetzen: jede Andeutung, jede Paradoxie, jeder schiefe Vergleich, beruft sich doch der Witz, wie gesagt, oft nur auf »teilweise Gleichheit« (V 171). So provoziert er die Denktätigkeit und den Scharfsinn des Lesers, der selbst zu vollziehen hat, was der Witz wohl andeutet, aber gleichzeitig auch wieder koboldartig verweigert, insofern im wohlkalkulierten Zufall das Gesetz der Folge »sich halb versteckt und halb bekennt« (V 193). Da sich die Sprachelemente zu isolierten Gebilden verselbständigen, liegt es allein an der Rezeption, einen sinnvollen Zusammenhang herzustellen und den Widerstand zu überwinden, den die autonomen Zeichen einer Integration entgegensetzen. Auf diese Weise sieht sich jedenfalls der Leser zu erheblichem geistigen Aufwand gezwungen, wenn er dem Text und seinen »elektrischen Kunststücken« (V 843) etwas abgewinnen will. Denn dieser rechnet keinesfalls mit einem »schlichten Leser«, wie ihn Staiger kritisch gegen Jean Paul ins Feld führen wollte,²⁷ sondern appelliert an die geistige Mobilität, auf der Suche nach einem Partner, der sich zur Mitarbeit bereit findet und auffordern läßt, die vom Witz inszenierte »Zauberei« (V 182) mitzumachen und die eigene schöpferische Spontaneität einzusetzen, weil die »Wundergeburten« (vgl. V 171) sonst totgeborene Kinder sind. Die Pointe ist immer eine Blitzgeburt und wäre zum Tode verurteilt, wenn sie mühsam zutage gefördert würde. Durch den geheimen Widerspruch, der sich am schiefen Vergleich entzündet, wirken die Metaphern als motorische Kombinationen,²⁸ die Stoff und Leser nicht zur Ruhe kommen lassen. Jean Paul konnte sich nicht genügen, diese Eigenschaft des Witzes hervorzuheben. Einer chemischen Substanz vergleichbar, die alte Verbindungen aufzulösen und neue einzugehen vermag, ist er der »schnellste[.] Mittler des Verstandes« (V 341), das »schnellste Reizmittel für den Geist« (V 197), das die »unbewegliche[n] Güter« (V 842) des Verstandes, Bilder und Gedanken, wieder zu beweglichen macht. Läßt sich der Rezipient auf den »dialektische[n] Zickzack« (V 151) des Witzes ein, dann muß er alle sprachlichen Fixie-

²⁷ Bei Gelegenheit des »Titan« ergehen folgende Klagen über Jean Paul: »Es geht nicht darum, zu erzählen, sondern es geht darum, geistreich zu erzählen, so, daß wir weniger das Erzählte als das witzige Denken des Erzählers selbst zur Kenntnis nehmen. Auch hier behauptet er seine Unabhängigkeit vom Gegenstand, den Geist, der über den Wassern schwebt. Eine solche Isolierung des Geistes jedoch, des Denkens an sich, empfindet der schlichte Leser als Kopfweh.« (Emil Staiger: Jean Paul: »Titan«. Vorstudien zu einer Auslegung. In: Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert*. 4. Aufl., Zürich 1961, 57-99; hier 93)

²⁸ Vgl. Höllerer, Nachwort, I 1334.