

VORTRAB  
von Ralf Simon

„Bei meiner Seele! so etwas sollte man drucken lassen.“ –  
Und wahrhaftig, hier lässet man es ja drucken. –“

(Siehe *Hoppedizel läßt pinkeln.*)

Das berichtenswerte Ereignis, das in Jean Pauls Roman *Die Unsichtbare Loge* von dem darin auftretenden Romanschreiber Jean Paul zum Druck befördert und in der vorliegenden Anthologie erneut der Leserschaft überantwortet wird, beginnt damit, daß Hoppedizel, Professor der Moral, die Einladung auf einen fröhlichen Weinumtrunk ausspricht. Der Professor nennt zwei Besonderheiten sein eigen. Den Tugenden ist sein Hang zur Geselligkeit zuzurechnen, den Lastern sein trotz Amtsdienlichkeit auffälliger Geiz. Als er der Tugend nachgibt, meldet sich sogleich das Bedenken, daß er mit dieser Einladung seinem wohlbestellten Weinkeller einen erheblichen Schaden zufügen würde, sind doch Rittmeister, Gerichthalter, Flößinspektor, Karmenmacher, Hofzimmerfrotteur und Hofjunker – die Namen tun hier nichts zur Sache – als ausgewiesene Schluckspechte bekannt. In dem Konflikt zwischen Geselligkeit und Geiz kommt der akademisch Gebildete auf die Idee, mit dem Gerichthalter die Vereinbarung zu treffen, daß man gefärbtes Wasser trinken wolle, während die anderen Wein kredenzt bekämen und mit zunehmender Trunkenheit närrisch würden. Der Gerichthalter, schon beruflich stets an der Mischung von Narr- und Wahrheit interessiert, sagt freudig zu. Hoppedizel aber trifft aus Gründen ökonomischer Art diese Vereinbarung im Geheimen mit allen Gästen. So kommt an dem bestimmten

Abend die fröhliche Runde zusammen und feiert mit gefärbtem Wasser ein denkwürdiges Bacchanal. Man kann in der Tat sagen, daß eine nüchterne Gesellschaft nie des Geistes voller sein kann. Die wundersame Verwandlung von Wasser zu Wein allein aus der Kunst der Verstellung erzeugt eine wahre Spaßbrüderschaft. Natürlich, der Schwindel fliegt auf. Die Verwechslung eines Glases führt zum verblüfften Ausruf, ob denn alle gefärbtes Wasser getrunken hätten. Dies macht mit dem Geist schlagartig ein Ende. Der spekulative Karfreitag, ein wahrer prosaischer Katzenjammer, sucht die geistige Elite der Kleinstadt in der Gestalt bestürzter Nüchternheit heim.

Ist es eine komische Geschichte? Eigentlich lustig ist es für die Beteiligten, die blamiert und beschämt nach Hause gehen, nicht. Aber die kleine Erzählung hat Humor. Denn sie trifft in der Tat nicht den Einzelnen, sondern in jedem der sich nüchtern an der Verstellung zum Geist Betrunkenden den Inbegriff der ganzen Verhältnisse. So ist die Welt, scheint hier die Summenformel zu lauten: Der wahre Geist wird nicht gegeben, sondern durch wechselseitige Betrugsmanöver ins Leben gerufen, und er bleibt solange, bis die Illusion auffliegt. Ist der Geist zur Prosa geworden, kann man es drucken lassen. Hoppedizels nüchternes Bacchanal gibt also tatsächlich eine Moral, aber keine professorale. Sie macht das Ereignis, die schnurrige Freude, in anderen Kontexten wohl auch: das empfindsame Einverständnis abhängig von einer aufrechterhaltenen Illusion, von einer kontrafaktischen Annahme. So verstanden führt die Geschichte tief in Jean Pauls poetisches Universum hinein.

Diesen Autor lesen zu können, ist eine besondere Kunst. Wer es über die Jahre und Jahrzehnte hinweg einigermaßen gelernt zu haben glaubt, mag sich gar nicht vorstellen, wie man es je hat erwerben können. Ein Pro-

pädeutikum zu Jean Paul scheint ein einziger Widerspruch zu sein – und was ist ein kommentierendes Beiwort zu einer Anthologie anderes als dies? Andererseits, seine Romane waren in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts für eine gewisse Zeit Bestseller. Es gab schnell Anthologien mit seinen schönsten empfindsamen Stellen. Daran wird evident, daß Jean Paul gewiß über ein Register verfügt, das unmittelbar anspricht (vor allem „empfindsame Frauenzimmer“). Nicht nur seltsame Käuze, denen die Welt nicht kurios genug dargestellt sein kann, um ihr wahres Antlitz zu zeigen, sind adressiert. Jean Paul, so setzte Stefan George (*Lobreden: Jean Paul*) unter anderem Vorzeichen die Tradition der empfindsamen Blütenlesen fort, wurde als „vater der ganzen heutigen eindruckskunst“ verstanden: „so war es Sein heiliges streben den zauber der träume und gesichte zu verbildlichen.“

Es zeigt sich ein doppeltes Gesicht (mindestens – aber man denke an die Romanfigur Schoppe, wie er sich auf einem Maskenball die Maske herunterzieht, aber eine weitere darunter zum Vorschein kommt und so immer fort). Jean Paul, das ist der Autor der singenden Prosa (Max Kommerell), er ist derjenige, dessen *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* die metaphysische Verzweiflung ausspricht wie kaum ein anderer Text, er ist der Erfinder einer kauzigen Reihe von Idyllentieren – Wutz, Fixlein, Fibel –, die ihr Vollglück in der zuerst kunstvoll inszenierten und dann noch kunstvoller die Inszenierung vergessenden Beschränkung finden, er ist vor allem auch der scharfe Satiriker, dessen Strafrituale und Prophetien so helllichtig sind, wie es Apokalyptikern zukommen muß, wollen sie etwas zu sagen haben. Seine poetischen Register sind umfangreich, vielleicht hat kein Autor in der deutschen Literatur diese vielfachen Stilmöglichkeiten zur Verfügung,

und vielleicht ist das, was eine Romanprosa sein kann, von ihm schon um 1800 erschöpfend formuliert worden.

Eine Anthologie kann in diesem Fall nichts anderes sein, als eine Art von Überredungskunst: Man lese jetzt, um dann noch mehr zu lesen. Möglichst alles. Es gibt nicht viele Leseparadiese, die so viel versprechen und die alles einzulösen vermögen. Diese Anthologie ist freilich eine andere, vergleicht man sie mit ihren Vorgängern. Der humoristische Jean Paul steht im Zentrum, während der empfindsame zwar nicht ausgespart ist, aber doch nur eine Grundierung gibt. Es gibt Wichtigeres. Zum Beispiel die Frage, ob Weiber Päpstinne sind, oder: wie es sich lebt, nachdem man scheinbar schon im Sarg gelegen hat und nachts in der Kirche aufgewacht ist, oder: wie der Begriff der Verdopplung des Selbstbewußtseins zu denken sei, wenn man, wie die Gebrüder Mensch, als siamesischer Zwilling doppelte, oder: ob man von einer Hypnose, in der ein Gastmahl vorgegaukelt wird, satt werden kann, oder: ob das, was unterhalb des Kopfes noch mitläuft, zum Ich gehört, und schließlich: wie die Beweiskraft des Pinkelns in mehreren Varianten einzuschätzen ist. Die anzitierten Texte, die sich alle in der vorliegenden Anthologie finden, geben auf diese Fragen reichhaltige Auskünfte.

Es sind dies alles nur im oberflächigen Sinne Witze. Genauer genommen gehören sie zu der sehr vertrackten *ars semper gaudendi*, mit der die Jean Paulschen Figuren das Leben ganz ernsthaft bestreiten, um es im Lachen ertragen zu können. Die *Rede des toten Christus* spricht es präzis aus: Der unerlöste Erlöser weiß, daß nach dem Tod keine Seligkeit zu erwarten ist, sondern nur die dezentrierte unendliche Leere des nachkopernikanischen Weltalls. Sein Ratschlag an die noch Lebenden ist radikal, er lautet: „Sterbliche neben mir, wenn du noch le-

best, so bete Ihn an: sonst hast du Ihn auf ewig verloren.“ Christus, der auf Gott hoffte und nun weiß, daß es keinen gibt, rät den Lebenden, wenigstens ihre Lebenszeit, also den menschlichen Anteil an der Zeit *a parte ante*, mit dem gläubigen Gebet zu verbringen. Andernfalls wäre schon das Diesseits so verzweifelt wie das Jenseits es sein wird, *a parte post* gibt es keine Hoffnung mehr. Es ist vernünftig, wenigstens hier und jetzt Gott anzubeten. Dieser gnostische und sehr häretische Christus empfiehlt kontrafaktische Sinnproduktion. Man kann Jean Pauls unausgesetztes Schreiben als dieses atheistische Gebet verstehen: Sinn ist, solange er erzeugt wird. Nietzsche hat das später (sehr spät – wie so vieles, was er schreibt) als ästhetische Rechtfertigung des Daseins beschrieben. So gesehen ist Jean Pauls Dichtung eine Lebenskunst im metaphysischen Trotz angesichts eines Wissens, das nichts mehr zu verbürgen vermag.

Lebenskunst heißt: Es gibt die hohen Charaktere (siehe *Extrablatt: Von hohen Menschen*), jene bei Jean Paul langaufgeschossenen und hageren Menschen, die schon rein körperlich dem Himmel entgegenstreben und deren emotionaler Tonus stets auf emphatischste Verschmelzungserlebnisse angelegt ist. Das ist der Ort jener empfindsamen Prosa, deren Satzgebäude über Seiten hinweg eine immer erneute Klimax aufbauen. Solcher hohen Stimmung kann vom Begriff her nur diejenige metaphysische Antwort ein Korrelat geben, welche Jean Paul zwar poetisch markiert, inhaltlich aber ausschließt. Die poetische Maschine hält für die Empfindsamen deshalb ein ganzes Labyrinth von Täuschungen parat. Im *Titan* gibt es einen Garten, in dem man eine Fontäne in Gang setzen kann, welche gegen die untergehende Sonne einen Regenbogen erzeugt. Schon hier gehen die Gefühlsreichen dem inszenierten Spektakel auf den Leim. Man braucht keine Kritik der Vergnügens-

parks inmitten der Bewußtseinsindustrie, es genügt eine genaue Lektüre Jean Pauls. Einer der letzten der hohen Menschen im Werk, Walt in den *Flegeljahren*, begibt sich auf eine Reise durch ein deutsches Mittelgebirge (siehe *Eine romantische Reise*). Seiner Empfindung antwortet stets eine Flöte, und Walt nimmt dies als die ihm entgegenkommende Sprache der Natur an. Aber es ist sein flötender, ihm nach- und voranreisender Bruder Vult, der die Reiseereignisse im vorweg kauft und also seinem Bruder eine bestochene Welt vorgaukelt. Vult, dem zerrissenen Humoristen, ist Lebensglück nicht beschieden. Aber er kann seinem Bruder Walt kontrafaktisch zum realen Weltzustand eine inszenierte Welt vortäuschen, ihn dadurch glücklich machen und von diesem Glück, welches für sich genommen ein reales ist, selbst einen Zipfel erwischen. So kompliziert wird bei Jean Paul die Romantik: ein rekursives Aufschreibesystem, das in der Lage ist, einen objektiven Betrug zum authentischen Glück zu wenden. Lebenskunst.

Anders steht es mit den Idyllikern. Sie machen sich so klein, daß sie inmitten der Wiese, auf die sie sich geflüchtet haben, vom Grashalm möglichst nur die untere Hälfte sehen und also mangels Überblick von der Begrenzung der Wiese keine Kenntnis erlangen. Glück ist hier das Ergebnis einer schweren Arbeit, die nichts anderes zum Inhalt hat als die Beseitigung der Welt mit samt dem Vergessen der dazu notwendigen Anstrengung. An Wutz, Fixlein und Fibel läßt sich studieren, wie anspruchsvoll es ist, eine Monade zu werden, und zwar eine glückliche.

Zum Schreiben als Einübung in Lebenskunst gehört die ganze Darstellung des traurig gewordenen Lebens. Wenn Jean Paul ernsthaft vorschlägt, als hoher Mensch mit der Natur oder der Geliebten zu verschmelzen oder als Idylliker zum Hausschwein zu werden („Wutz“: im

Fränkischen das Schweinchen), dann sind diese kuriösen Wege, nicht glücklich, aber glücklicher zu werden, nur dann authentische Antworten, wenn die Ausgangslage, auf die sie reagieren, illusionslos und tiefgreifend analysiert worden ist. *Die Rede des toten Christus* ist für eine solche Bestandsaufnahme nur ein Beispiel. Jean Paul hat in seiner Konstruktion literarischer Charaktere neben dem hohen Menschen und neben dem Idylliker eine dritte Option entwickelt: die des Humoristen.

Pendelt der Mensch zwischen Verkleinerung und Vergrößerung hin und her, ohne dabei eine Mitte zu finden, dann wird er zur Reflexion gezwungen. Diese Reflexion ist von scharfer und entschiedener Natur. Sie ist satirisch, aber ihr fehlt der Glaube des Satirikers, im Recht sein zu können. Reflexion als ortlos gewordene Satire ergreift den Reflektierenden selbst und zieht ihn in den Prozeß des Schwarzwerdens hinein. So wird Schoppe wahnsinnig. Er wird es erstens infolge fortgesetzter Reflexion (vulgo: er liest Fichtes *Wissenschaftslehre*) und zweitens durch metaphysisch falsch plaziertes Pinkeln. Um das Kuriosum zu erklären: Inmitten einer der schwärzesten Nächte ist der Fichteleser mit seinem Ich sowie seinem Nicht-Ich, also einigermaßen komplett, nicht im Bett, sondern auf der Landstraße unterwegs. Ihn überkommt ein Bedürfnis, er erleichtert sich, aber als er damit fertig zu sein glaubt, plätschert es unten munter weiter. Was oder wer plätschert? Schoppes Ich? Sein Nicht-Ich? Zur Morgendämmerung, als man ihn mitten auf dem Dorfplatz über dem Brunnen stehend findet, ist er schon ganz wahnsinnig geworden. Die Kombination von Philosophie, ihrer Selbstanwendung auch auf den Körper, selbstbezüglicher Satire und einer ausgesprochen intensiven mimetischen Bezugnahme auf die Leiden der Mitmenschen: diese Gemengelage scheint der Gesundheit nicht zuträglich zu sein. Diese Kombination ist es aber, an

der sich Jean Pauls Lebenskunstkonzepte des kalkulierten Selbstbetrugs zu dem hin öffnen, was betrogen sein muß, um leben zu können.

Giannozzo ist dafür ein anderes Beispiel. Er beobachtet in seinem Luftschiff die Welt aus der Fernperspektive, in der sie als närrisches Welttheater erscheint. Sein Mitleiden angesichts eines Schlachtfeldes schlägt in Wut, diese in blinden Haß um und läßt ihn, zur Strafe, auf die Kämpfenden die Steine werfen, die er zur Regulierung der Flughöhe mitführt. Der Gewichtsverlust reißt ihn in die tödliche Höhe (siehe *Letzte Fahrt*). Dieser Umschlag von Mitleiden in Wut und also in diejenige Täterschaft, gegen die sich der Anfangsimpuls empörte, ist einer der dunkelsten Momente in Jean Pauls Werk. Giannozzos exzentrische Beobachtung ist nämlich die genaue Umsetzung eines zentralen Theorems. Es wird in der vorliegenden Anthologie in dem Kapitel *Mehrere Blicke von oben* durch die Zusammenstellung einer anderen Giannozzoepisode und einer Passage aus der *Vorschule der Ästhetik*, Jean Pauls theoretischem Hauptwerk, nahegelegt. Humor ist umgekehrte Erhabenheit. Dieses knappe und zunächst wenig evidente Theorem meint dies: Während nach Kant die Erhabenheit von der zerbrechenden Endlichkeit in die Intelligibilität aufsteigt, wendet Jean Paul den Blick. Er fällt mitten in der Himmelfahrt zurück auf den Trümmerhaufen des Irdischen. So ist diese Himmelfahrt im eigentlichen Sinne von einem komischen Kontrast geprägt: Sie bleibt des Endlichen in seiner jeweiligen Hinfalligkeit eingedenk, während sie zugleich auf dem Weg zum Erhabenen ist und die Rettung im Intelligiblen ansteht. Diese Position des komischen Zuges ist die des Humors. Mit dem Hintern zuerst gen Himmel zu fahren und gleichzeitig zu sehen, was der im Himmel Herrschende an Narrentum zu verantworten hat – diese unendlich nicht aufgehende

Gleichung von Himmel und Erde, von Geist und Körper ist der Humor: ein Lachen, das vom Schmerz nicht zu unterscheiden ist. Jean Pauls Humor ist keineswegs gemütlich oder versöhnlerisch. Er ist auch nicht monistisch, wie die Ironie der Frühromantiker. Dieser Humor bringt den philosophischen Dualismus zum Ausdruck, indem er materialitätsbezogen bleibt, obwohl sein Weg einer der verkehrten Metaphysik ist.

Man kann dieses Denkbild mit Benjamins IX. Geschichtsphilosophischer These in Zusammenhang bringen. Hier blickt entsetzt der Engel der Geschichte auf die Vergangenheit, während ein Sturm vom Paradies her ihn der Zukunft zuträgt. Benjamins Bild wird dann seiner möglichsten Intensität zugeführt, wenn man unterstellt, daß die menschliche Katastrophengeschichte genauso schnell wächst, wie der Sturm bläst. Also bleibt der Abstand des Angelus Novus zum Endlichen immer der gleiche. So ist es mit dem Humor. Der kleine Gaukler Merops (ein Kolibri) saugt den süßen Nektar kopfstehend ein. Vom Himmel aus gesehen, mag es kein erbaulicher Anblick sein. Aber so ist die irdische Glückseligkeit. Jean Pauls Giannozzo ist die aus dem philosophischen Theorem geborene Figuration des Humors. Er erhebt sich und stürzt zugleich; es ist eine einzige Bewegung, die den zerreißt, der sie bis zum Ende geht. Das ist Jean Pauls Ansicht der *conditio humana*. Eine Lebenskunst angesichts solch moribunder Konsequenzen besteht dann notwendig darin, vergleichsweise unterkomplexe Lebensformen wie die des Idyllikers oder des Gefühlseligen ins Positive zu wenden.

Jean Paul nennt in der *Vorschule* den Roman die Rennbahn der Charaktere. Es mag deutlich geworden sein, daß diese Rennbahn eine recht philosophische ist und daß sie ein erhebliches Gefälle aufweist. Bis zum *Titan*,

Jean Pauls viertem Roman, ist der beschriebene Figurenentwurf einigermaßen stabil. Aber schon hier zeigt sich eine bedenkliche Auflösung dieses Ensembles der Lebenskünste wie der Lebensverzweigungen. Mit Schoppe wird zum ersten Mal in der Werkgeschichte der immer schon gefährdete Humorist wahnsinnig. Der Held Albano überlebt den Roman nicht als der hohe Mensch, als der er angetreten ist, sondern als stoisch gewordener Platoniker. Sein Freund und späterer Feind Roquairol treibt seine Liebesverzweigung so weit, daß er sich bei dem Trauerspiel, das er selbst geschrieben hat und bei dem er die Hauptrolle spielt, anstelle einer Theaterkugel eine tatsächliche in den Kopf jagt: Konvergenz von Naturalismus und Ästhetizismus (siehe „*Er hat seinen Charakter wirklich durchgeführt*“). Und für das weibliche Personal ist der Roman ein einziges Autodafé. Heroinnen überleben hier nicht.

Der folgende Roman *Flegeljahre* – manch einer hält ihn für Jean Pauls besten – zieht daraus die Konsequenzen. Der empfindsame Held Walt ist ein bißchen blöde (auch im Sinne der Wortsemantik des 18. Jahrhunderts: gehemmt, unfähig, das Innere auszusprechen, zugleich schwärmerisch). In einigen Zügen erinnert er an den Idylliker. Sein Bruder Vult ist der lebensfähig gewordene Humorist, also ein depotenzierter Satiriker in eigener Sache, ein Kleinstadtradikaler. Der Figurenentwurf zeigt schon deutliche Beschädigungen, die Charaktere nähern sich an, sie verstricken sich im Kleinen. Im letzten Roman *Der Komet* ist die Verbindung der vormals getrennten Charaktere final vorangetrieben: Der Apotheker Nikolaus, dem die Erzeugung künstlicher Diamanten gelingt und der sich mit dem Reichtum einen Hofstaat kauft, ist nicht nur ein bißchen blöde, sondern eigentlich ein Fall für fürsorgliche Betreuung. Aber sein Geld hat die Macht, die Welt zu bestechen. Hier invertiert

der hohe Mensch in den Idylliker mit der Konsequenz, daß ein vollkommen ohnmächtiger Humorist entsteht. In dieser falschen Welt kann nichts mehr richtig sein. Das Tolle steht neben dem Schönen, das Kleine befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Großen, der beschränkte Idylliker und der hohe Mensch konvergieren. Das Weltall spiegelt sich im Krähwinkel. Und umgekehrt. Aber dieses Spiegelverhältnis ergibt keine harmonische Welt. Es ist so zu denken, wie es im letzten Kapitel der *Flegeljahre* formuliert ist. Vergebens schreibt dort der eine Zwillingbruder seinen Charakter mit leserlichen Buchstaben an das Glas außen an; von innen aber ist für den anderen Bruder diese Schrift eine „umgekehrte“, unleserlich gewordene. *Weltall im Krähwinkel*: Diese Formulierung verweist auf die grundlegende Paradoxie von Jean Pauls dichterischem Entwurf. Katzenberger, Schmelzle, Vierneissel, Worble und alle anderen dieser komplexen Charaktere etablieren in der Werkgeschichte Jean Pauls ein neues Personal. Es zu verstehen heißt, seine Genese aus der vormaligen Trennung der Figurenentwürfe zu rekonstruieren. Offenkundig glaubt Jean Paul nach dem *Titan* nicht mehr an die Möglichkeit, daß die radikale Reflexion des Humoristen von der Lebenskunst komplexer Selbsttäuschungen zu trennen sei. Die Reflexion, die ja stets auch ein Akt der Autonomie ist, wandert zurück in die Verhaltensweisen oder in kuriose Wissenssysteme, während zugleich der hohe Mensch in die Idyllenmonade einzieht und sich dort alle diese Bewegungen treffen. Fibel oder der Apotheker Nikolaus Marggraf sind gefühlstüchtig im idyllischen wie im hohen Sinne, aber stets stehen sie quer zu der Weltordnung, die sie zugleich unterstützt. Fixe Ideen treffen ununterscheidbar auf vorhandene Objektivität wie auf vollständig dazu schiefgelagerte Weltzustände, welche aber ihrerseits keine Möglichkeit haben, etwas anderes

als erneute Schiefheiten zu produzieren. Ideologiekritik und pathogene Züge verschränken sich, ohne daß aus diesem Kosmos ein Ausweg sich andeuten würde. Eine solche Pathogenese der Moderne, die erst im 20. Jahrhundert theoretisch durchdrungen werden konnte, ist in Jean Pauls zwei letzten Lebensjahrzehnten literarisch so vollkommen transparent wie zugleich rätselhaft Gestalt geworden. – Die Texte, die etwa ab der Mitte der Anthologie zu finden sind, sprechen aus dieser Gesamtlage einer offenkundig aporetisch werdenden Figurenkonzeption, die die Ordnungen, die noch die *Vorschule der Ästhetik* formuliert hat, vollkommen unterlaufen.

Gesetzt, der willige Leser oder eine ebensolche Leserin würde der Reihenfolge nach lesen, dann würde – nachdem man sich hat aussuchen können, ob man zu den Philosophen, zu den Mäusen oder zum beklagenswerten Rest (die mit den Diskursen) gehören mag – die Lektüre im ersten Text mit dem bedenkenswerten Satz „Jetzo geht erst meine Geschichte an“ beginnen. Im Roman befindet man sich dann schon etwa auf Seite 40. In der Jean-Paul-Forschung besteht die Ansicht, der Autor könne alles, außer eine Geschichte zu erzählen. Die hier präsentierte Textauswahl zeigt ein anderes Bild. Jean Paul ist ein Meister der literarischen Szene ebenso wie der erzählerischen Durchführung. Allerdings: Sein narrativer Atem hält vielleicht fünf oder sechs Seiten durch, dann wird ein Wechsel der Register notwendig. Man kann argumentieren, daß die eigentliche Erzählung, wenn sie darin besteht, ein Thema zu exponieren, es durchzuführen und zu einer Lösung zu bringen, genau diese Länge erfordert. Es wäre der Umfang des Märchens oder der Mythe. Die Beobachtung lautet also, daß Jean Paul durchaus erzählt, aber gleichzeitig in vollständiger Klarheit begriffen hat, daß der Kitt des großen Prosaromans

eben gerade nicht im Narrativen liegen kann. Was die zuweilen tausendseitigen Romane zusammenhält, ist nicht die Fabel, sondern ein komplexes Geflecht vieler Handlungen, vor allem aber die Notwendigkeit, die Charaktere so lange durch alle für sie notwendigen Weltbegebenheiten zu führen, bis sie ihr struktureles Programm realisiert haben. Nicht umsonst spricht Jean Paul in seiner Ästhetik von den Charakteren und nicht von der Handlung. Die Erzählung rettet er gegen ihr dysfunktionales Großwerden, indem er sie als die kleine Form, die sie im Kern ist, begreift. Viele der hier vorgelegten Texte, die aus größeren Zusammenhängen genommen sind – zuweilen mitten aus fortlaufenden Absätzen – machen eine vollkommen konsequente erzählerische Artikulation sichtbar. Es ist überraschend (aber die Leserschaft möge das beurteilen), in welchem Ausmaß man aus diesen hochkomplexen und sehr genau kalkulierten Romanen jene kleinen narrativen Einheiten herauschälen kann. Formbewußtsein spricht sich hier aus, besser noch: Taktgefühl für das, was Form sein kann. Entsprechend ist das oft als formlos bezeichnete Schreiben Jean Pauls als bewußt ergriffene Option zu verstehen. Was Prosa sei, wenn sie eben nicht Erzählung ist, die Antwort auf diese schwierige Frage liegt in einem Werk wie dem von Jean Paul beschlossen. Texte, deren Dichte es mit Lyrik aufnehmen können, Formkalküle präziserer Art bei einem nicht mehr als Form markierten Gesamttext, schließlich eine unendlich ausdifferenzierte literarische Einbildungskraft: diese Gesamtlage stellt auf der Seite der Prosa die Frage, was Dichtung sei, in einer eigenen Intensität.

Wer hier liest, wird nicht umhinkommen, gewohnte Unterscheidungen hinfällig werden zu lassen und das Lesen selbst einer Relektüre zu unterziehen. So lese man denn.