

Die Lesbarkeit Jean Pauls

Die Handschriften zwischen ‚Werk‘ und ‚Beiwerk‘

I.

Zu den ältesten Bedeutungen des Wortes ‚lesen‘ gehört die Vorstellung vom Lesen als dem Gehen in einer Spur. Der Spur folgend sammelt man ein, was entlang einer Linie am Wegrand liegt. Diese Lese ist, wie das Grimm'sche Wörterbuch schreibt, eine Ausbeute, die dem gewährt wird, der die Spur nicht verlässt.¹

Die Leser Jean Pauls machen eine andere Erfahrung. Jean Paul zu lesen bedeutet nicht das Gehen in einer Spur, sondern das Weggehen von der Spur, in der Digression, die auf Abwege führt, weg vom Eigentlichen des Werkes in die Uneigentlichkeit maßlosen Beiwerks. Hier ist die Ausbeute keine Lese, sondern ein Sammelsurium. Was dem Werk wesentlich, was ihm beigegeben ist, kann, wer mehr aufließt, als er aufnimmt, kaum mehr unterscheiden. Vorreden, Anhänge, Einschübe, Fußnoten, Neufassungen, vor allem aber die den Handlungsstrang durchrankenden Abirrungen, Anspielungen, Metaphernketten und Vergleiche sind die nicht endende Widerrede, die der Text gegen den klassischen Werkbegriff erhebt.

Kurz vor 1800 ist Jean Paul einer der berühmtesten Autoren seiner Zeit. Seine Literatur trägt zur Klassik bei, aber auf eigentümliche Weise. Sie ist nicht geradlinig wie die der Klassizisten; vielmehr umspielt sie die Klassik wie ein Beiwerk das Werk. Goethe karikiert Jean Pauls Kunst als ornamentales Zuviel.² Wo die Klassizisten auf den Punkt kommen, ufert Jean Pauls Rede aus. Während jene Klarheit suchen, ist die Kunst Jean Pauls vertrackt. Beide verstehen Dichtung als verdichtetes Sprechen: Jean Paul meint das Dickicht der Sprache, der Klassizismus Prägnanz. Hier gibt es kein Zueinander, aber ein Zugleich ähnlicher Themen und Ästhetizismen. Dazu gehört auch die Vorstellung vom Verhältnis von Kunst und Tod. Weil selbst das Schöne, von dem die Literatur erzählt, vergeht, bleibt nur die Kunst, die noch als

¹ Vgl. [Art.] Lesen, *verb.* In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 12. 1880, Sp. 774–786, hier S. 774, online im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=L04895> (gesehen 19.4.2021).

² Vgl. Goethes berühmte Kritik an Jean Paul in *Der Chinese in Rom* von 1796; Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. [Abth. I], Bd. 2: Gedichte. Zweiter Theil. [Bearb. von Gustav von Loeper]. Weimar 1888, S. 132.

„Klaglied“ „herrlich“ ist.³ Auch aus diesem Grund ist der jeanpaulsche Text verstrickungen: Er will die Leser ins Erzählen verstricken, statt sie durch die erzählte Welt bis an sein Ende und damit ans Ende der Welt zu führen. Dabei zeigen die Muster der jeanpaulschen Literatur eine in die Moderne⁴ weisende Selbstbezüglichkeit. Vor allem Jean Pauls Bildlichkeit entwickelt ein Eigenleben, das weniger der Reflexion der Wirklichkeit gilt als der Selbstbespiegelung.⁵ So wird das, was traditionell Ornat der Rede ist, deren eigentlicher Gegenstand.

Jean Pauls Idee vom „Allwerk“,⁶ in das alle Schriften, ob Werk oder Beiwerk, eingehen, folgt der Utopie einer Totalität der Schrift, die mit der Vorstellung vom Kunstwerk als Ganzheit nichts zu tun hat. Bekanntlich eröffnet Jean Paul ein Panoptikum von Weltvorstellungen durch die Literarisierung der Wissensbereiche seiner Zeit. Indem seine Literatur von allem auf einmal zu reden versucht, muss notwendigerweise das Erzählen überbordend, das Schreiben unabschließbar sein. Da das Ganze der Wirklichkeit nie umfassend versprochen werden kann, ist an ästhetische Ganzheit im vollendeten Kunstwerk nicht zu denken. Jean Pauls Text-All kann kein Text-Kosmos sein: Gestaltung meint bei Jean Paul nicht die Fügung der Textwelt zur kompositorisch geschlossenen Gesamtheit. Weder beziehen ein Ganzes und seine Teile sich hier wechselseitig aufeinander, noch wird überhaupt ein erkennbares Ganzes als Werkgestalt konturiert. Da der Text kein Zentrum hat, gibt es auch keine Peripherie, an der das Beiwerk die Außengrenze des Werks markierte. Der klassischen Vorstellung vom Werk als apodiktischer Form steht also das Ungehalte des jeanpaulschen „Allwerk[s]“ gegenüber.

Auf andere Art aber kommt es auch dieser Literatur auf die Idee des Kosmos an. Wie in frühneuzeitlichen Signaturenlehren⁷ und in der Bildlichkeit des

³ Friedrich Schiller: Nanie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 1: Gedichte. Dramen I. München 8/1987, S. 242.

⁴ Zur Diskussion Jean Pauls als modern vgl. etwa den Tagungsband: Jean Paul und die literarische Moderne (Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49, 2013/14), oder, als ein Beispiel für die ältere Forschung, die Perspektivierung der *Flegeljahre* als modern in Walter Höllers 1959 erstmals erschienenem Nachwort in: Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Abt. I: Erzählende und theoretische Werke, Bd. 2: Siebenkäs. Flegeljahre. München, Wien 4/1987, S. 1206–1226, oder bei Peter H. Neumann: Jean Pauls *Flegeljahre*. Göttingen 1966, S. 75. Schon Zeitgenossen bezeichneten Jean Paul als modern; vgl. Johann Joseph Görres: *Coruscationen* (1804). In: Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland. Hrsg. von Peter Sprengel. München 1980, S. 60–62.

⁵ Zu Selbstthematization und Autoreferentialität der Literatur Jean Pauls vgl. insbesondere die Jean-Paul-Forschungen von Monika Schmitz-Emans und Helmut Pfotenhauer.

⁶ Jean Paul: *Merkblätter* (1816–1822). In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Berend. Abt. II: Nachlaß, Bd. 6.1: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, *Libri legendi*. Text. Hrsg. von Götz Müller und Winfried Feifel. Weimar 1996, S. 345, Z. 15.

⁷ Vgl. Friedrich Ohly: *Zur Signaturenlehre der frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*. Hrsg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart, Leipzig 1999; Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/Main 1971, S. 46–91; Aleida Assmann: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. München 1980, S. 57–78.

Barock⁸ sieht der Text Affinitäten zwischen allen Gegenständen. Was auch immer er benennt, Dinge, Wesen und Ideen, verflucht er miteinander. Ein unüberschaubarer Kontext an Bezügen puppt die Leser in das Gespinnst der Verweisungen ein. Es ist ein sprachlich evozierter Kosmos voller Semiosen, halb Satire, halb Rückversicherung, die prätendiert, dass die Welt nicht Chaos, sondern Kohärenz ist. Solange der Text die Diskontinuität der Dinge in den Kosmos der Bedeutsamkeiten integrieren kann, besteht der Rückhalt fort, weshalb er immer weiterreden muss. Die Welt ist unerschöpflich,⁹ also muss es auch die Rede sein. Ihr Anspruch erzeugt bei dem Versuch, kein Element der Wirklichkeit bei der Bezeichnung auszulassen, die Fülle mit und somit den Bedarf, ihrer redend Herr zu werden. Die Utopie der Kunst äußert sich bei Jean Paul demnach formal auf andere Weise als in der Klassik, nicht als vollkommene Gestalt, sondern indem der Text sich seinem Thema anzuähneln sucht: Zwar ist nicht alles sprachlich abbildbar, doch kann die Sprache Abbildung der inkommensurablen Welt im Ganzen sein, indem sie maßlos ist, um das Unermessliche anzuzeigen.

Abundanz des Textes und Abundanz der Welt entsprechen einander. Dies gilt besonders für das Universum der Bilder:¹⁰ Jedes Sprachbild zeigt einen Aspekt der Wirklichkeit, und die Universalität der Bilder deutet die Aspekte der Welt als universalen Zusammenhang. Die Eigentümlichkeit dieser Literatur liegt also im Uneigentlichen, in den Bilderwelten. Ihre Opulenz, mag sie auch der uneinholbaren Empirie geschuldet sein, setzt sich schließlich an deren Stelle. Die Repräsentation führt, ihrer eigenen Fülle und Dichte nach, weniger die Wirklichkeit vor als die Präsenz der Zeichen.¹¹ Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch die Überlast der Bilder, sondern auch durch die Dynamik einer Literatur, die nicht zur Ruhe kommt: Das Leben soll versprochen werden, entzieht sich aber der Bezeichnung. Die Unerreichbarkeit der Welt setzt die Sprache in Bewegung. Auf poetologische Entdeckungen aus, sucht sie das Abenteuer an den Grenzen dessen, was noch gesagt werden kann. Darin aber ist sie vor allem mit sich beschäftigt. Jean Pauls Sprache wird an sich selbst nicht satt. Sie ist zu vermessen, um angemessen zu sein. Deshalb gibt es hier, im Sinne der rhetorischen Tradition, kein rechtes Verhältnis von res und verba. Die Rede ist wichtiger als das, wovon die Rede ist, das Erzählen wichtiger als das Erzählte. Dass sie also unverhältnismäßig ist, gehört zu den Kennzeichen der jeanpaulschen Sprache.

Auch Beiwerk ist Zeichen und Überschuss. Als Zutat deutet es auf Eigentliche hin. Das Werk gilt, da es aus sich heraus besteht, als unabhängig von dem, was ihm,

⁸ Vgl. Volker Meid: *Barocklyrik*. Stuttgart 1986, S. 46f.

⁹ Zur Unabschließbarkeit der Erfahrung im Gegensatz zur Totalitätssuggestion des Buches vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/Main ²1983, S. 18.

¹⁰ Die Formulierung stammt von Hans Esselborn: *Das Universum der Bilder. Die Naturwissenschaften in den Schriften Jean Pauls*. Tübingen 1989.

¹¹ Siehe Anm. 5. Zu Jean Pauls Zeichenvorstellungen vgl. Monika Schmitz-Emans: *Schnupftuchsknoten oder Sternbild. Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache*. Bonn 1986.

auf es verweisend, beigegeben ist. Jean Paul kehrt die Verhältnisse um. Beitexte, Digressionen und Sprachbildlichkeit umspielen eine Handlung, die im Beiwerk untergeht. Hier besteht das Werk nicht ohne das, was es umgibt und schmückt, es verselbständigen sich Ornament und Rahmen. Jean Pauls Schreiben berührt eine zeitgenössische Debatte,¹² die mit dem zusammenhängt, was Kant Parerga, äußerliche Zutaten, genannt hat.¹³ Es geht um eine ästhetikgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Eigendynamik des Beiwerks. Diese Eigenart ist es, die, befördert durch eine allmähliche Neukonzeptionierung ästhetischer Begriffe, die Faszination des Parergons von der Schleiermacherzeit bis zu Derrida begründet.

Etwas Merkwürdiges ist dem Parergon eigen, das seinem Begriff zuwiderläuft: eine Eigenlogik jenseits der Bindung des Beiwerks ans Werk. Sie reicht über die Vorstellung hinaus, dass Beiwerk ist, was nicht Werk ist, doch sich auf das Werk bezieht. Offenbar erschöpft sich das Beiwerk nicht darin, das Andere des Werks zu sein. Deshalb wird das Parergon zum autonomieästhetischen Paradigma einer Neubestimmung von Werk und Beiwerk, die von den ästhetikgeschichtlichen Gefechten am Übergang zwischen Barock und Klassizismus ihren Ausgang nimmt. Diese Neubestimmung handelt, jenseits der Festlegung von Kunst auf Repräsentation, von der Bedeutung der Kunst als in sich selbst vollendet; eine Formulierung von Goethes Freund Karl Philipp Moritz.¹⁴ Indem das Beiwerk als Rahmen und Ornament nicht primär auf Inhalte verweist, sondern auf deren Darstellung im Werk, deutet sein parergonaler Zeigegestus auf die Kunst selbst. Darin liegt ein Keim zu ästhetischer Autoreferentialität. Die Gegenstandslosigkeit des Beiwerks wird zum Spielraum einer Gestaltungsfreiheit der Kunst, die der Indienstnahme durch außerästhetische Zwecke ledig ist.

¹² Vgl. Mario-Andreas von Lüttichau: Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert. Hildesheim, Zürich, New York 1983 sowie folgende Forschungsbeispiele zum Beitrag des Jean-Paul-Förderers Moritz zur Ornamentdebatte und dessen Kontext: Günter Oesterle: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Mack-Gérard. Berlin 1984, S. 119–139; Klassik und Klassizismus. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel unter Mitarbeit von Sabine Schneider und Harald Tausch. Frankfurt/Main 1995, S. 762–784 (aus dem Kommentar zu Karl Philipp Moritz' *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*); Sabine Schneider: Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne – Karl Philipp Moritz' *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. In: Historismus und Moderne. Hrsg. von Harald Tausch. Würzburg 1996, S. 19–40; Helmut Pfotenhauer: Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie. In: *Ars naturam adiuvars*. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996. Hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze. Mainz 1996, S. 583–597. Von der Groteske ausgehend die Ornamentdebatte mit reflektierend: Alexander Scheidweiler: Maler, Monstren, Muschelwerk. Wandlungen des Grotesken in Literatur und Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts. Würzburg 2009.

¹³ Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 8: Kritik der Urteilskraft. Darmstadt 1983, S. 306.

¹⁴ Karl Philipp Moritz: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von Jürgen Jahn. Bd. 1: Reisen eines Deutschen in Italien. Aufsätze und Abhandlungen. Berlin, Weimar 1973, S. 203–211, sowie Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: ebd., S. 255–290, bes. S. 282.

Von solcher Verselbständigung der Kunst ist hier die Rede. Sie ist für die Edition von Jean Pauls Handschriften von Bedeutung. Um dies zu zeigen, geht der vorliegende Beitrag, darin Jean Paul folgend, einen Umweg, oder anders gesagt: Er enthält einen Beitekt. Argumentation und Digression verbindet, darin Jean Paul nicht folgend, die Zuhilfenahme einer Spur, an der entlang der Beitrag sein Thema liest. Sie führt von den ursprünglichen Bedeutungen des Lesens weiter zu Blumenbergs Begriff der Lesbarkeit der Welt.¹⁵

2.

Einer Spur folgend einsammeln, was entlang ihrer Linie liegt: Nicht nur die Leser lesen, sondern auch der Text. Die Leser lesen den Text, der Text liest die Welt. In Jean Pauls Literatur gibt es, ihrer Verworrenheit zum Trotz, die Idee der Welt-Lese, unermüdlich beschworen als Nachgehen einer Spur. Es ist Jean Pauls hermeneutische Bewegung auf eine Bedeutung zu, der seine Sprache nachspürt, ohne ihren Fluchtpunkt zu erreichen. Da die Urbildsphäre jenseits mimetischer Abbildbarkeit liegt, mündet die Bewegung der Sprache, die sich ihr amimetisch anzunähern sucht, selbstbezüglich in sich zurück. Je dichter das Sprachgitter wird, desto opaker ist es. Und indem der Witz¹⁶ des Textes möglichst vielen Themen entlang der semiotischen Spur seiner Tropen nachgehen will, hat es der Leser schwer, deren Ähnlichkeitspräntionen zu folgen. Je mehr der Text ausschweift, umso weiter entfernen sich die Leselinien seiner Wirklichkeitslektüre voneinander. Dass die Welt sich sprachlicher Lese entzieht, ist also sowohl an Jean Pauls Sprache als auch an dem weiten Horizont ihrer digressiven Welterkundung abzusehen.

Lesebewegungen finden sich auch in der bildenden Kunst. Der Betrachter eines gegenständlichen Bildes nimmt den Bildraum wahr, als bewege sich sein Blick entlang einer Spur. Es ist, seit der Renaissance, die Zentralperspektive, deren dem Bild eingeschriebene Linien der Blick abschreitet. Erst dieses Raster eröffnet den Raum.¹⁷ Der Betrachter sieht sich im dargestellten Raum um, nicht anders, als er es im außerästhetischen Raum vermöchte, denn die Spur, der er folgt, ist dieselbe. Die perspektivischen Prinzipien, die das Bild organisieren, reichen über den Bildrah-

¹⁵ Blumenberg 1983 (Anm. 9).

¹⁶ Zum Begriff des Witzes bei Jean Paul vgl. Jean Paul: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Bd. V,2: Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Edition der Druckfassungen von 1804 und 1813 in synoptischer Darstellung. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Edition der Druckfassung von 1825. Hrsg. von Florian Bambeck. Berlin, München, Boston 2015, S. 3–67: IX. Programm. Ueber den Witz, sowie Wolfgang Rasch: Die Erzählweise Jean Pauls. München 1961, bes. S. 35; Kurt Wölfel: „Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt“. Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie. In: Ders.: Jean-Paul-Studien. Frankfurt/Main 1989, S. 259–300, hier S. 273–292.

¹⁷ Vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925. Hrsg. von Hans Saxl. Leipzig, Berlin 1927, S. 258–330.

men hinweg¹⁸ von der außerästhetischen Wirklichkeit ins Bild hinein und umkehrt aus dem Bild heraus. Entlang einer solchen Leselinie entsteht der Eindruck einer Kohärenz zwischen ästhetischer und außerästhetischer Wirklichkeit, die, ohne deckungsgleich zu sein, doch in ähnlicher Weise deutbar sein mögen.

Auf den literarischen Text übertragen, wäre eine solche Spur eine von den Metonymien des Sehens ausgehende Perspektivierung, welche die Mimesis bestimmt. Schon das Wahrscheinlichkeitsgebot der Antike¹⁹ hat diese Funktion: Die im Text dargestellte Welt muss eine verstehbare Welt sein, die man erkennen kann, weil es ein Wiedererkennen ist. Das Raster des Textes besteht also nicht in seiner Redehaltung oder anderen epochengebundenen Richtlinien des Erzählens, sondern in der vom Text unterstellten Ordnung der Welt. Ähnlich wie beim Bild geht es um eine Konstruktion, bei der nicht unterscheidbar ist, ob sie der Wirklichkeit oder der Kunst entlehnt ist. Die vielleicht bedeutendste Leselinie, in deren Spur die Lese der Welt erfolgt, als Gehen in einer Spur, die durch den „Absolutismus der Wirklichkeit“²⁰ führt, ist jene, die nicht die Welt im Text hinterlässt, sondern der Text in der Welt.

Die Zentralperspektive der Literatur ist also ihre hermeneutische Bedeutungspräntention. Doch ist sie bloße Hoffnung, als Anstrengung unermüdlichen Gehens entlang einer Spur, die, so bleibt zu wünschen, jemand hinterlassen hat, der sich mitteilen will. Wenn in Jean Pauls Literatur die Spur der Wirklichkeitslese sich in der steten Wiederholung aberranten Beiwerks verliert, wird der Leser an der Nase herumgeführt. Statt entlang einer fortschreitenden Linie zu gehen, geht er im Kreis. Die Spur, auf die er stößt, ist dann seine eigene; nicht die von einem, der aus dem Jenseits des Textes sich durch diesen mitteilen will, sondern desjenigen, der auf diese Mitteilung hofft und daher immer weitergehen muss.

Beiwerk vermag das Ergon mitzubestimmen, gleichsam als sei der parergonale Rahmen eine Sichtgrenze, die den Leser auf das Werk fokussiert, oder die Folie, vor deren Uneigentlichkeit das Eigentliche Gestalt annimmt.²¹ Doch bei Jean Paul ist das Beiwerk weder als Rahmen noch als Folie erkennbar.²² Die von Jean Pauls Zeitgenossen beklagte Konturlosigkeit seiner Werke wird nicht dadurch geheilt, dass das Beiwerk die Abmessungen des Werks ex negativo konturierte. Mag andernorts das Werk sich vom Beiwerk abheben als die geordnete Rede vor dem Hin-

¹⁸ Vgl. dazu auch Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1997, S. 141 f.

¹⁹ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 9.

²⁰ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. [Sonderausgabe der 5. Aufl. von 1990.] Frankfurt/Main 1996, S. 9–39, Zitat S. 9 (im Kapiteltitle).

²¹ Kant weist darauf hin, dass „Einfassungen der Gemälde“ das „Wohlgefallen des Geschmacks“ am Werk zu vergrößern oder das Werk zumindest „dem Beifall zu empfehlen“ vermögen; allerdings steht nach Kant die Erregung von Empfindungen durch Schmuckreize dem „reinen Geschmacksurteil“ des Schönen entgegen; Kant, *Werke*, Bd. 8 1983 (Anm. 13), S. 306.

²² Kants Bestimmung des Parergons besagt, dass die äußerliche Beigabe zum Werk kein „Bestandstück“ der Vorstellung des dargestellten Gegenstands ist. Bei Jean Paul aber sind die unterschiedlichen Arten von Beiwerk seiner Literatur „innerlich“; Kant, *Werke*, Bd. 8 1983 (Anm. 13), S. 306.

tergrund digressiven Durcheinanderredens,²³ dessen Unordnung mit der Gestalt des Werks kontrastiert, so ist die Unordnung der Rede bei Jean Paul zu groß. Sie dezentralisiert das Werk. Sähe der Leser des jeanpaulschen Werks vom Buch auf, erginge es ihm wie dem Bildbetrachter, der über die Schulter in den außerästhetischen Raum zurückblickt, um das Auseinanderfliehen der Referenzlinien seiner Zentralperspektive zu bemerken; er nähme das Unleserlichwerden der Wirklichkeit als Indiz des Verlustes von Lesbarkeit wahr, das von der Inkommensurabilität des Beiwerks seinen Ausgang nimmt. Jean Pauls Welt-Lese möchte das Ganze der Wirklichkeit umspannen, doch das Beiwerk überspannt den Anspruch.

Gleichwohl bietet, auf andere Art, das Beiwerk reiche Lese. Jean Pauls parergonales Schreiben weist das Werk in der Reflexion durch das Beiwerk als Schreibwerk aus, als ein Werk des Schreibens also, das immer weitergeht. Es ist prekär und souverän zugleich. Das Schreiben hat ein Eigenleben, das sich dem traditionellen Werkbegriff nicht fügt; sein Leben ist eigen, da es nur aus sich besteht, doch hat es auch keinen Grund jenseits seiner selbst, aus welchem es erwächst. Diese Ambivalenz des in sich selbst Vollendeten führt das Parergon stellvertretend, und nur darin werkbezogen, für das ganze Schriftwerk vor. Es deutet Literatur als eine Spiegelung der Welt, in der die Welt nicht Urbild der Mimesis, sondern deren Effekt ist. So geleitet, was Kant äußerliche Zutat des Schönen nennt, Jean Pauls Leser zum Schönen als dem in sich selbst Vollendeten zurück. Es unterstreicht die immanente Begründung des Werks als in sich selbst vollendet. Denn es verweist auf die Eigenlogik der Literatur, um dabei das Postulat ihrer Autarkie zu stärken. Was solche Selbsterklärung der Kunst für Folgen hat, ist Gegenstand poetologischer und kunsttheoretischer Debatten in Jean Pauls Zeit,²⁴ in denen die Eigendynamik der Sprache kühn, aber auch kritisch diskutiert wird. Autonomieästhetik ist, wie Jean Pauls ornamental-selbstbezügliches Schreiben zeigt, ein Projekt, das in die Moderne weist, indem es die Zeichen von Zweckgebundenheit befreit, die Zeichenkrise aber schürt, statt sie einzufrieden.

3.

Auch die Edition liest: Sie liest ihren Gegenstand, in doppelter Hinsicht. Sie erschließt ihn, indem sie ihn entziffert und deutet. So konstituieren und perspektivieren ihre Leselinien die Texte. Dies gilt auch für die Jean-Paul-Edition. Zu ihren Anfängen bestand die Haltung, Werk und Beiwerk zu trennen. Anders als der Jean-Paul-Blütenlese Georges²⁵ ging es ihr dabei nicht um das veröffentlichte Werk und dessen integrales Beiwerk, sondern um die Frage der handschriftlichen Überlieferung. Eduard

²³ Vgl. die Formulierung „Durcheinanderprosa“ bei Ralf Simon: Durcheinanderprosa (Jean Paul, Wilhelm Raabe, Arno Schmidt). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49, 2013/14, S. 19–37.

²⁴ Siehe Anm. 11.

²⁵ Deutsche Dichtung. Jean Paul. Ein Stundenbuch fuer seine Verehrer. Hrsg. von Stefan George und Karl Wolfskehl. Berlin 1900.

Berend, der erste Editor Jean Pauls, gab seine im frühen 20. Jahrhundert begonnene historisch-kritische Ausgabe in Abteilungen heraus, darunter eine für das veröffentlichte Werk und eine für den Nachlass.²⁶ Indem die Manuskripte als Zuarbeiten zu Jean Pauls Schriften angesehen wurden, hatten sie editorisch den Status von Beibehalten zum Werk, ähnlich Dokumenten, die man üblicherweise in Kommentarbänden den Lesern zum besseren Verständnis edierter Werke an die Hand gab. Jean Pauls merkwürdige Notate, aus deren großem Umfang bis heute erst ein Teil veröffentlicht ist, sollten, in Auswahl ediert, der Werkabteilung in gesonderten Bänden beigegeben werden oder wurden, zur Erläuterung der Werkgenese, in den Einleitungen der Werkabteilungsbände auszugsweise paraphrasiert. Gleichwohl ist, was genau sie darstellen, aufgrund noch ausstehender Editionen bis heute nicht geklärt.

Von Vorarbeiten zu sprechen liegt nahe. Tatsächlich gehen viele der im Nachlass aufgezeichneten Ideen ins Druckwerk ein. Die heutige Jean-Paul-Edition kann bisher unentdeckte Zusammenhänge zeigen. Allein in den Handschriften zu *Vorschule der Aesthetik* und *Titan* finden sich 2000 werkstattinterne Verbindungen, darunter die für Jean Paul typische Rezeption von Wissen seiner Zeit. Doch bestimmt der Begriff der Vorarbeiten die handschriftliche Überlieferung retrospektiv vom Druckwerk her. Er entstammt, als Bezeichnung für Werkvorstufen bei Jean Paul, der Anfangszeit seiner Erschließung. Deren traditioneller Fokus auf der Klassizität des Werks gab eine teleologische Perspektive vor, die alles Schreiben ihren Entwicklungsbegriffen einverleibte. Solcher Optik entsprechend kategorisierte man die Handschriftenkonvolute als den Werken beizuordnende Materialien. Sie waren nicht um ihrer selbst willen zu edieren, sondern in Auslese mitzuteilen.²⁷ Also sprachen die Herausgeber, nicht die Texte. Lässt man die Handschriften selbst zu Wort kommen, erzählen sie genauso wenig wie Jean Pauls veröffentlichte Schriften eine lineare Geschichte, weder inhaltlich noch genetisch. Gerade dies ist der Grund, weshalb die frühere Jean-Paul-Edition fürsorglich ihre Vormundschaft übernahm.²⁸

Berends Sicht entsprach einer traditionellen Idee der Goethezeit. Zwar schätzte er den Nachlass als unerlässlichen Erkenntnisquell, doch kam es ihm vor allem auf die Entfaltung der Texte zum Ergon an. Seiner Edition ging es um die Gültigkeit des Werks in der Fassung letzter Hand, um den ‚Dichter‘ Jean Paul in Vollendung. Doch nicht alles in den Handschriften lässt sich auf das gedruckte Werk beziehen. Was für Berend ein Kriterium des Ausschlusses aus seiner Werkausgabe war, ist für die heutige Wissenschaft ein noch unerkundeter Bereich der Klassik. Erst die jetzige Edition erschließt ihn. Die Frage ist, welche Bedeutung das Wirrsal der Spuren hat,

²⁶ Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Hrsg. Berend (Anm. 6), Abt. I: Zu Lebzeiten des Dichters erschienene Werke. Bd. 1–18. Weimar 1927–1963; Abt. II: Nachlaß. Bd. 1–5. Weimar 1928–1936.

²⁷ Vgl. Eduard Berend: *Prolegomena zur historisch-kritischen Gesamtausgabe von Jean Pauls Werken*. Berlin 1928 (Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1927. Philosophisch-historische Klasse), S. 1–43, bes. S. 24.

²⁸ Ein gutes Beispiel hierfür ist die Dissertation des Berend-Mitarbeiters Bach zu den ‚Vorarbeiten‘ des *Hesperus*: Hans Bach: *Jean Pauls Hesperus*. Leipzig 1929 (Palaestra 166).

dem man in Berend'scher Lese nicht zum Werk hin folgen kann. Was auf solche Weise nicht zu entziffern ist, verlangt nach einer anderen Art der Lese. Sie gilt, auf der Grundlage der Handschriften-Edition, dem Mycel einer ‚anderen‘ Klassik.

Die Genese von Jean Pauls Gesamtwerk ist ein Prozess, der durch alle Konvolute hindurch bis in die unterschiedlichen Fassungen des veröffentlichten Werks hinein in Bewegung bleibt. Er ist nicht zielorientiert, sondern in sich verschlungen. Die Handschriften geben keine Lesart vor. Es ist, als blicke man in Jean Pauls Kopf.²⁹ Zwar gibt es Teile mit erkennbarer Funktion – Wörterlisten, Motivsammlungen, Exzerpte, Quellverweise, Selbstanweisungen, Kapitelpläne –, doch vor allem kommt es auf den Strom der Ideen an, den die Verschriftlichung nicht kanalisiert, sondern ausweitet (vgl. zu den hier vorliegenden Beschreibungen die Handschriftenbeispiele zu nachweisbaren Vorarbeiten auf den Abbildungen 1 bis 3 am Ende des Beitrags).³⁰ Auf Tausenden von Seiten stehen Ideen auf dem Papier, ungeordnet, erratisch. Oft wirkt die Schrift eilig, als fiele ein Einfall dem anderen ins Wort. Dazwischen finden sich Gedankenstriche, wie Schwundstufen von Notaten. Es ist eine Addition des Partikularen, meist ohne sukzessiven Zusammenhang. Die Aufzeichnungen sind kryptisch, nicht nur ihrer Verschleifungen und Abkürzungen wegen, sondern auch, weil sie abgekürzte Gedanken sind. Hier gibt es keine Ordnung im Sinne der eindeutigen Spur, die den Lesenden sicher durch das Labyrinth geleitet. Anstelle der klassizistischen Lese entlang der Idealinie steht die wilde Ausbeute im Gewimmel. Die Zeichen auf dem Papier sind die Trittsiegel der Ideen, die wie ungezähmte Tiere in alle Richtungen laufen. Unklar bleibt dabei, ob das Schreiben Jäger oder Gejagtes ist.

Es gibt nur wenige ausformulierte, zusammenhängende Texte. Der Sprache muss Jean Paul sich, hier zumindest, nicht versichern, wohl aber dessen, was nie ganz versprachlicht werden kann: des Reichtums der Wirklichkeit in all seinen Aspekten. Was über die Welt gesagt werden kann, in Momentaufnahmen, Szenen, Pointen, erscheint verdichtet im Notat. Es geht nicht um Formulierung, sondern um Möglichkeiten. Sie gilt es aufzuschreiben, in Form einer unabsehbaren Liste.

²⁹ Vgl. Jean Paul. Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß. Hrsg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel. Frankfurt/Main 1996; Barbara Hunfeld: Glanz der Unebenheit. Aus Jean Pauls „Arbeitsloge“ des *Hesperus*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36, 2000/01, S. 151–164; Petra Zaus: Von Varianten und Variationen. Bd. II/9 *Einfälle, Bausteine, Erfindungen*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 41, 2006, S. 41–50; Birgit Sick: Jean Pauls nachgelassene *Satiren und Ironien* als Werkstatt-Texte. Schreibprozeß – Werkbezug – Optionale Schreibweisen. In: ebd., S. 51–70; Michael Will: Jean Pauls (Un-)Ordnung der Dinge. In: ebd., S. 71–95; Birgit Sick: „His trails do not fade“. Jean Pauls Schreibwerkstatt als Hypertext. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 50, 2015, S. 57–94; Florian Bambeck: Zwischen Schreibtisch und Verleger. Ein Szenenentwurf aus den handschriftlichen Vorarbeiten zu Jean Pauls *Titan*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 51, 2016, S. 141–158; Ders.: Jean Pauls *Kleine Bücherschau* – Die Vorrede. Edition und Gegenüberstellung der Vorarbeiten mit dem Druck. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 52, 2017, S. 143–162; Ders.: Jean Pauls „Genieheft“. Edition aus den handschriftlichen Vorarbeiten zum *Titan*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 53, 2018, S. 137–181.

³⁰ Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Nie ist alles gesagt, stets fehlt etwas, das anzufügen bleibt. Auch hält die Schrift die Gedanken zwar fest, aber stellt sie nicht still. Was notiert ist, wird wieder notiert, andernorts, anders gewendet, ähnlich wie auch das Druckwerk ein ‘work in progress’ bleibt: Viele Ideen, gelegentlich Figuren, wandern über die Werkgrenzen hinweg. Neuauflagen verändern die Texte.

Was immer die Sprache ins Heft oder Buch schöpft, schöpft sie nicht aus. Ob Abundanz der Sätze im Druckwerk oder die Rudimentarität der Notate, beide zeugen von einem Bedarf, der unmöglich gestillt werden kann. So sind auch die Notate vor allem Ausdruck einer Potenz, Andeutungen der Möglichkeitsfülle nicht nur der Wirklichkeit, sondern auch der Literatur; nicht in deren Bestimmung, sondern in der Imagination des offenen Horizonts, den das noch Ungeschriebene eröffnet. Darum geht es Jean Paul, ob in den Handschriften oder im Druckwerk, nicht um die einzelne Vorstellung, sondern um eine sprachbasierte Vorstellungskraft, die in Bewegung bleiben muss, um die Texte anzutreiben. Zwar kann die Literatur die Welt nicht abbilden, aber sie begegnet dem, was Blumenberg den „Absolutismus der Wirklichkeit“ genannt hat,³¹ mit einem Absolutismus der Sprache. An die Stelle der Wirklichkeitsdarstellung setzt sie die Schriftwerdung der Welt.

Die Handschriften potenzieren noch einmal, was zum Grundmuster des jean-paulschen Schreibens gehört, im immer Weiter- und Dazwischenreden. Jedes Notat ist ein Beiwerk in nuce, nur ohne Unterbrechung durch das vorgebliche Werk. Sie stellen einen eigenen, einen eigenlogischen Bereich des jean-paulschen Schreibens dar. Deshalb gehören sie in keinen Kommentarband als genetisches Material zur Geschichte des Werkes. Sie sollten selbst Gegenstand eigenständiger Edition sein, nicht so sehr, weil sie in Teilen inhaltlich Vorarbeit sind, sondern vor allem, weil sie ein Strukturprinzip der Literatur Jean Pauls widerspiegeln. Und noch etwas Grundsätzliches zeigen sie: die diskursiven Spannungen, die den krisenhaften Prozess erkenntniskritischer Selbstaufklärung, dem die Spätaufklärung ausgesetzt war, vorantreiben. Den Handschriften sind die Fliehkräfte anzusehen, mit denen die Vervielfältigung des Wissens und der Weltvorstellungen um 1800 an der Wirklichkeitssicht arbeitet. Jean Pauls Nachlass ist Teil einer verwilderten Klassik, die das Wuchern der Welt nicht in die Sprachspaliere klarer Formen zurückbindet, sondern nährt. Während Goethe an klassischer Vollendung arbeitet, die ihn unsterblich machen wird, verwickelt Jean Paul seine Leser in den Prozess des Vollendens, der unabschließbar bleiben muss, nicht nur, weil die Welt unerschöpflich ist, sondern auch, weil mit ihm das Schöpfen von Leben endete, dessen Quelle das Schreiben ist.³² Es kommt also auf die Rekonstruktion eines antagonistischen Anteils der Klassik an. Ihn darf die Edition nicht in die eigenen Spaliere ihrer editorischen Klassifikationen einbinden, sondern muss ihn wuchern lassen. Wenn Textkritik

³¹ Siehe Anm. 20.

³² Vgl. Helmut Pfotenhauer: Jean Paul. Das Leben als Schreiben. Biographie. München 2013, bes. S. 15–17.

eine Art Erkenntniskritik der Lektüre von Texten als Fassungen, Kontinuen, Werkgestalten leistet, liegt darin auch eine Selbstaufklärung der Edition. Sie kann Jean Pauls Handschriften nicht als genetisches Beiwerk zum Druckwerk ansehen. Denn die Spur der Schrift weist dem Leser keine Richtung. Dass der Editor es um ein Weniges besser weiß, weil er Teile der Notate Werken zuordnen kann, darf nicht dazu verleiten, die Manuskripte besser lesen zu wollen als der Leser.

4.

Wer eine Edition liest, findet vor, was vor ihm ein anderer gelesen hat, im ursprünglichen Sinn des Wortes: einer Spur folgend, sammelnd, auslesend. Diese Lese erschließt das andernfalls Unzugängliche. Damit wird der Editor zum Vor-Leser des Lesers. Solche Perspektivierung ist, was der Leser in der Regel erwartet; schließlich macht erst sie ihn sehend, jedenfalls den Prämissen kritischer Herausgabe nach, die im Gegensatz zum bloßen Abdruck steht. Der Abdruck reproduzierte die mögliche Entstellung des Textes, die Textkritik legt ihn frei.

Dieser Anspruch ermächtigte im Verlauf der Geschichte der Editionswissenschaft Ausgaben zu Grenzgängen zwischen Textkonstitution und Textkonstruktion, vor allem da, wo der Rede des Autors durch seinen editorischen Sachwalter Gehör zu verschaffen war. Retrospektiv vom Werk aus gesehen waren alle Handschriften Stationen auf dem Weg zur Klassizität der Werkgestalt letzter Hand. Auf diese Weise verhalfen Editionen ihren Lesern zur Lesbarkeit einer Textwelt, die ihre Präsupposition bestätigte. Man muss nicht einmal an die Konjekturen und Textformungen früherer Zeiten zurückdenken. Schon allein da die Edition ihren Gegenstand als „Rede eines andern richtig zu verstehen“³³ sucht, bringt sie ihn traditionell in eine Ordnung, die von Sprache als Mitteilung und von der Vorstellung des Textes als Sinnkontinuum ausgeht.

Edition ist auf Zusammenhänge aus: die der Zeichen mit ihrem Prototyp, dessen Variante sie sind, die der Zeichen untereinander, der Wörter, Sätze, Textfragmente, der Zettel, Blätter und Hefte. Sie sucht den Zusammenhang nicht nur, um zu verstehen, was vorliegt, ähnlich der Archäologie, die den Fund in den Kontext der ihn umgebenden Funde stellt, sondern auch, um Verstehenshindernisse für den Leser nach ihr auszuräumen. Darin folgt sie einem alten Auftrag, der ihren Ursprung in der Hermeneutik bezeugt.

Dabei aber besteht ein unaufhebbarer Widerspruch zwischen dem editorischen Postulat der Nähe zur Quelle, die den Authentizitätsanspruch editorischer Darstellung begründet, und einer Herstellung von Zugänglichkeit, die mit dem Zugang

³³ Friedrich Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Berlin 1838, S. 7f.; s. auch ebd., S. 3; Digitalisat im Deutschen Textarchiv, https://www.deutschestextarchiv.de/schleiermacher_hermeneutik_1838 (gesehen 19.4.2021).

zum Gegenstand dessen Unzugänglichkeit verstellt: so, von Fragen der Entzifferung abgesehen, seine mögliche Unleserlichkeit als Werk Ganzes, als Vorarbeit, vielleicht sogar als Text.

Edition ist selbst, im Sinn einer Zutat, Bei-, Werk', ob im Hinblick auf ihre den Text flankierenden Zeichen, wie die Marginalien und Apparate, oder mit Blick auf ihre Perspektive als den Rahmen im Derrida'schen Sinn.³⁴ Solche Lese ist nur möglich im Bewusstsein des jeanpaulschen Zugleichs von Lesbarkeit als Notwendigkeit des Verstehens und dem Wissen um Lesbarkeit als Konstruktion.

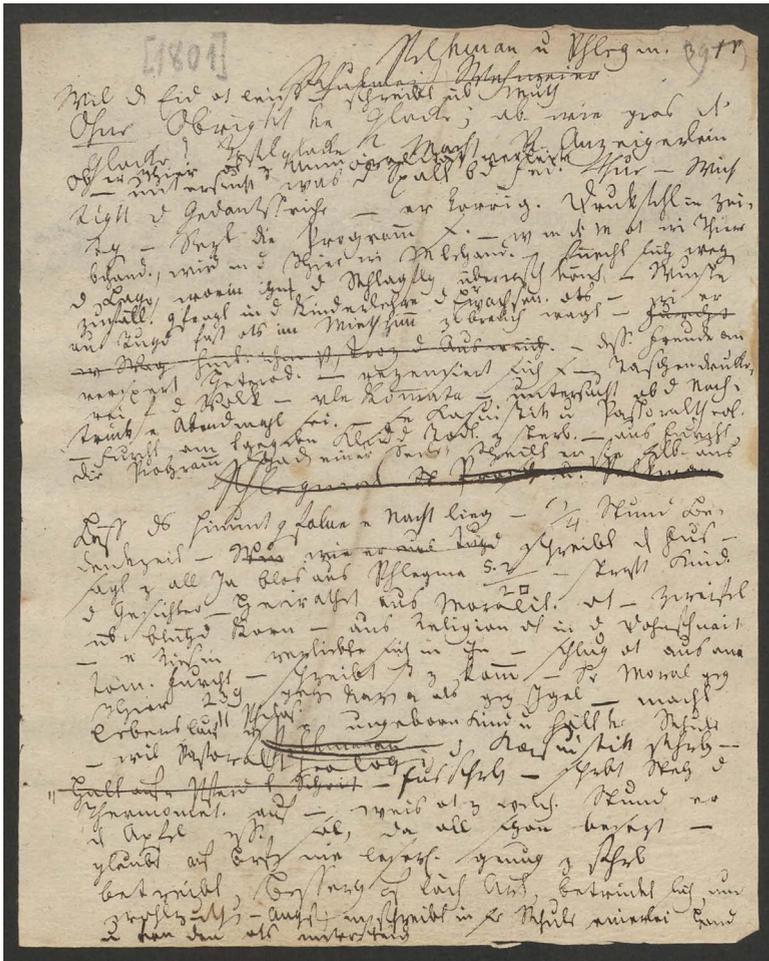


Abb. 1: Jean Paul, Romanarbeiten zu den *Flegeljahren* (1801); Nachlass, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Faszikel XV/6, Bl. 4r.

³⁴ Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992, bes. S. 22, 28, 72–104.

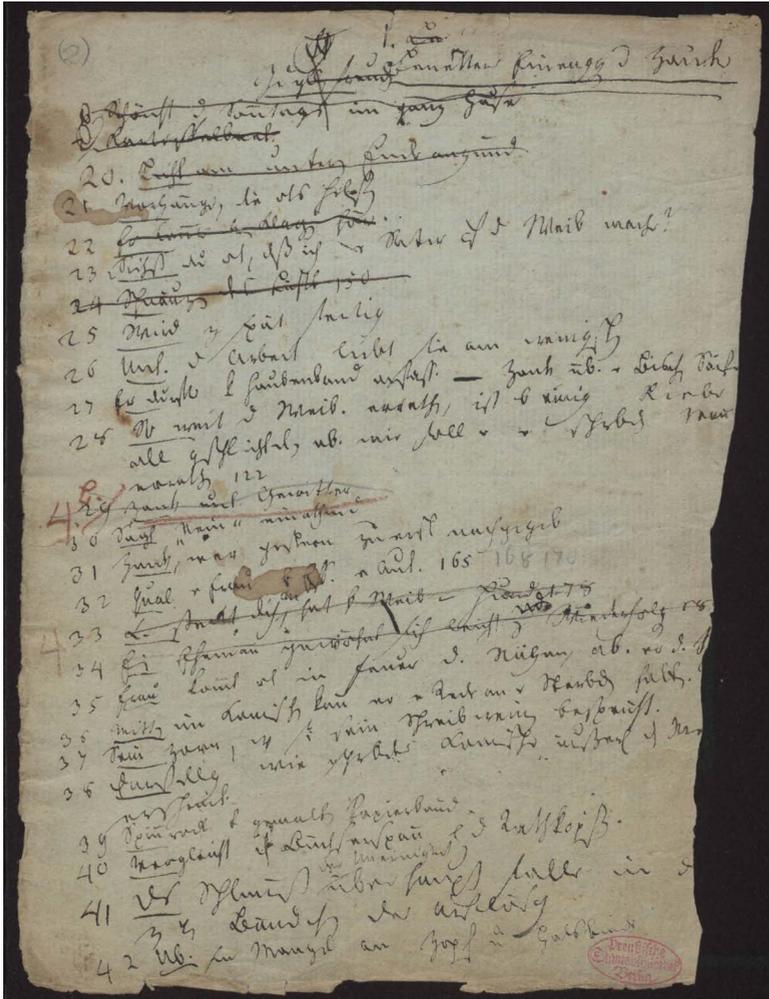


Abb. 2: Jean Paul, Romanvorarbeiten zur zweiten Auflage des Siebenkäs (1817/1818); Nachlass, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Faszikel XVII/6, Bl. 1r.

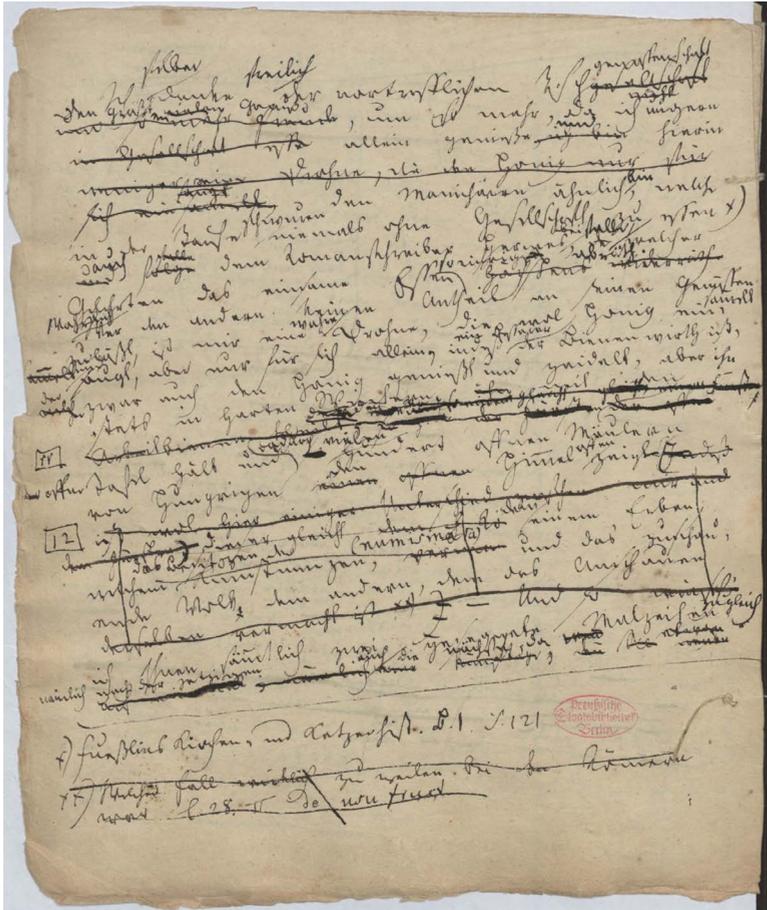


Abb. 3: Jean Paul, Romanarbeiten zum *Komet* (ca. 1819); Nachlass, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Faszikel XVI/26, Bl. 12v.

Abstract

In this article, the readability of the world that Jean Paul's literature tries to produce and the readability of Jean Paul's literature that the traditional edition wanted to ensure are intertwined with, firstly, the interwovenness of the primary work and parerga and, secondly, with the issue of the edition of his manuscripts. Jean Paul's autonomy aesthetics replaces the depiction of reality with the world as text; this is mirrored in his handwritings, the edition of which allows for insights into the mycelium of an 'alternate' classical literature.