

NOCH GIBT ES KEINE MODE ZU STERBEN TODESSZENEN BEI JEAN PAUL

ANDREA GNAM

Jean Pauls sorgfältig komponierte Sterbeszenen werden zu phantasievollen, anrührenden Inszenierungen. In ihnen zeigt sich aber auch die Auseinandersetzung mit dem Unbewussten im Reich der Traumwelten: Sie folgt den Debatten des 18. Jahrhunderts und weist voraus auf die psychoanalytischen Positionen des 20. Jahrhunderts.

In einer "Denkrede" auf den wenige Tage zuvor zu Grab getragenen Jean Paul ehrt Ludwig Börne mit der Beschwörung eines eigenartigen Szenarios die Bedeutung des umfangreichen literarischen Werkes des Verstorbenen. Zwar habe Jean Paul mit der ihm eigenen Weltsicht nicht allen zu Gefallen gelebt, räumt Börne ein. Aber eine Zeit sei im Kommen, da werde der eigenwillige und sprachgewandte Dichter, "allen geboren, und alle werden ihn beweinen". Jean Paul stünde dann, fährt der Redner elegisch fort, geduldig an der "Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts", um lächelnd zu warten "bis sein schleichend Volk ihm nachkomme".

Der so zum Säulenheiligen einer fernen Zukunft erwählte, traumverlorene 'Großschriftsteller' war nicht nur der Autor so unterschiedlicher Romane wie des schöngestigen, gewaltigen "Titan" (1800), der "Flegeljahre" (1804) und der humoresk skurrilen Ehegeschichte des "Siebenkäs" (1795). Letztere enthält die als skandalös empfundene "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei". Im Gedächtnis bleibt Jean Paul auch als der geistige Vater so unvergessener Originale wie des Schulmeisterlein Wutz zu Auental. Jedes Jahr nach dem Durchblättern der aktuellen Titel der Leipziger Osterbuchmesse schreibt Wutz aus Geldmangel die dazugehörigen Werke für seine Bibliothek einfach selbst. Unvergessen ist auch der bärbeißige Dr. Katzenberger, der eine Badereise eigens dazu unternimmt, um einen unbotmäßigen Rezensenten "auszuprügeln".

Inneres Afrika. Von der Pforte des einundzwanzigsten Jahrhunderts aus betrachtet, mag Ludwig Börne in einigen Zügen mit seiner kühnen Prognose durchaus Recht behalten haben. Auch wenn Jean Pauls Denken seine geistigen Wurzeln im achtzehnten Jahrhundert hat, von denen er sich erst in zähem, intellektuellem Ringen lösen muss. Schauplatz dieser geistigen Kämpfe ist das rätselhafte und gefährliche Feld des Unbewussten. Für dessen geheimnisvolle "dunkle Stellen" hat Jean Paul die schöne und folgenreiche Metapher des noch unerforscht gebliebenen "inneren Afrika" gefunden. Ausgerechnet Friedrich Nietzsche hatte allerdings den Erfolgsschriftsteller, der für seine zahlreichen

ZUERST VERÖFFENTLICHT IN: NEUE ZÜRCHER ZEITUNG NR. 98 2001
28./29. APRIL

Leserinnen traumverlorene Frühlingslandschaften und tränenumflorte Jünglinge in zartem Pastell entwirft, als “Verhängnis im Schlafrock” bespöttelt. Heute erkennt man in seinen skurrilen Bildfolgen und überbordenden Visionen den Wegbereiter der ästhetischen Moderne. Es gibt in der Tat zwei auf den ersten Blick recht konträre Gesichter Jean Pauls: hier den Damenschriftsteller, der sich fortschrittlich über die Notwendigkeit der Mädchenbildung äußert, dort den literarischen Betreiber einer “satirischen Essigfabrik”, der auch recht derb werden kann. Beiden Facetten seines Schaffens ist aber gemeinsam, dass sie auf ihre Weise eines der wichtigsten Themen zeitgenössischer Anthropologie zu erhellen versuchen: das Verhältnis von Körper und Seele, Bewusstsein und Unbewusstem.

Die Schnittstelle für solche Überlegungen, die ‘Pforte’ oder das ‘Portal’ bildet der Übergang vom Leben in den Tod, und damit die Modalitäten des Sterbens selbst. Jean Paul wie auch seine Romanhelden begegneten dem Tod nach längerer, oft qualvoller Vorbereitungszeit noch im Kreise ihrer Familie. Die sorgfältig komponierten Sterbeszenen in seinen Romanen und kleineren Arbeiten werden zu phantasievollen, großartigen, anrührenden Inszenierungen. Anders als heute kann der Erzähler im “Leben Fibels” (1812) sagen: “Noch gibt es keine Mode zu sterben, jeder stirbt originell.”

Wenn es auch keine Mode für das Erleiden des Todes gibt, so doch Anleitungen, wie ein gläubiger Christ sich körperlich und geistig in Würde auf den Tod vorbereiten kann. Mit dem rechten Sterben wird die Schuld des Todgeweihten im irdischen Leben bereits gemildert. Wird das Sterben als ein Gott wohlgefälliges Kunstwerk verstanden, wie es die seit dem Spätmittelalter verbreiteten Andachts- und Sterbebücher in ihren Anweisungen zu einer “ars moriendi” vorsehen, fertigt der Sterbende sein Testament an, beichtet und wendet sich in Buße von der Welt ab.

Weitaus individueller betreten die Helden Jean Pauls die Bühne des Todes. So zum Beispiel das vergnügte Schulmeisterlein Wutz. Sein Leben hatte es dem Schreiben geweiht, genauer dem Ausrichten fremder Fragestellungen und Debatten auf die Konturen seines eigenen Horizonts, so wie es das Nachschreiben der im Katalog angekündigten Buchtitel gerade erfordert hat. Kurz vor seinem Tod wendet Wutz sich ermattet von den Schriftzeichen ab und den Dingen selbst zu. In seinen letzten Tagen umgibt er sich in seinem Sterbebett mit Gegenständen, die ihm aus seiner frühen Kindheit verblieben sind: ein Schreibbuch, eine taftene Kinderhaube, ein Fingerring aus Zinn, eine mit abgeblättern Goldflittchen besetzte Kinderpeitsche sowie ein Kalender mit jahreszeitlichen Vignetten. Mehr noch, als die selbstverfasste Bibliothek die Entwicklung seines geistigen Lebens zeigt, stellen ihm diese persönlichen Reliquien Bilder und Empfindungen seiner kargen Kindheit vor Augen, der er nie ganz entwachsen ist. Zu ihren “Schnurrpfeifereien” darf er im Angesicht des Todes wieder zurückkehren.

Bühnenhelden des Todes. Ganz anders stirbt Fibel, der Vater des vorgeblichen Erfinders der Fibel. Als er das Herannahen des Todes bemerkt, bestellt der wortkarge Vogelsteller und ehemalige Krieger einen schmucklosen Brettersarg. Nachdem alle Formalitäten penibel geregelt sind, steigt er in seinen Sarg und beginnt als sein letztes “Haus, Heil- und Stärkungsmittel” entsetzlich zu

fluchen. Der gewünschte Erfolg bleibt diesmal aus, so ruft er Frau und Sohn zu sich und bittet sie, zu singen und mit einer Soldatentrommel ordentlich Lärm zu schlagen. Alle seine Vögel sollen wild gemacht und zum Schreien gebracht werden. Noch als letzte kriegerische Tat erwürgt er einen Kanarienvogel, den er sich auf die Brust hat setzen lassen. Inmitten des ohrenbetäubenden Getöses seines Heeres von Vögeln scheidet Fibel dahin. Sein Tod bildet den kriegerischen Hintergrund für das Abc-Lehrbuch des Sohnes, das in seiner Einfachheit doch auch holzschnittartig rudimentäre Vorstellungen von Religion, Handwerks- und Naturgeschichte vermittelt. Wie in der Fibel des Sohnes, in der Buchstaben mit Bildern und Merkversen arrangiert werden, ist für den Leser ein einprägsames Bild vom Charakter des Alten entstanden. Mit der letzten Inszenierung, dem Akt des Todes, wird der Horizont eines Lebens vor Augen gestellt.

Um ehrenvoll aus einer misslichen Ehe zu entkommen, inszeniert im “Siebenkäs” der gleichnamige Held seinen eigenen Scheintod. Siebenkäs’ makabres Arrangement befolgt alle Regeln der ‘Ars moriendi. Und er zeigt dabei die letzten Zurüstungen um den Tod, die Rituale des Vergebens und besonders die um den Toten getroffenen geschäftlichen Abmachungen in den grellen Farben der Diesseitigkeit. “Du verborgener Unendlicher, mache das Grab zum Souffleurloch und sage mir, was ich denken soll vom ganzen Theater!”, kommentiert sein in das Treiben eingeweihter Komplize und Grabredner das groteske Geschehen.

Das Geheimnis, das dem Sterben innewohnt, das Souffleurwort des Unendlichen, das von den Lebenden nicht vernommen werden kann, bildet den Schlüssel zum Verständnis eines rätselhaften Textes. Dieser Text – für den Mitteleuropäer fremd wie der afrikanische Kontinent – ist das Unbewusste. Sein Sinn entgleitet der kartographierenden Stringenz abstrakter Begriffe und kann nur in poetischen Bildern gespiegelt und ausgedeutet werden. Jean Paul sieht es als die genuine Aufgabe des Dichters an, in Bildern “das Verleben zwischen den Welten”, wie er das Sterben in seinem theoretischen Werk, “der Vorschule der Ästhetik” nennt, zu antizipieren. Eigentümlich gleichförmig ist allerdings das eigene Repertoire an Bildern, das Jean Paul bereithält, um die Freuden des Unendlichen zu schildern, die auf seine mitunter allzu todessehnsüchtigen Helden warten. Eine eilig – oft im Flug – durchmessene Landschaft tut sich dem Leser auf. Ihr Anblick versinkt und erneuert sich in gewaltigen Farbschauspielen, Lichterscheinungen, Blumengebilden, Ringen, die sich spiralförmig öffnen und schliessen. Elementare und kosmische Naturprospekte wie Meer, Sonnen, Sterne, Monde stieben auseinander und vereinigen sich wieder. Dieses rauschhafte Repetieren der immer gleichen Sensationen wirkt allerdings auf die Dauer ermüdend. Um die etwas eintönige Niederschrift der wiederkehrenden Passagen durchzustehen, deren Grundelemente oft nur leicht variieren, bekennt Jean Paul nach sechshundert Seiten im “Hesperus”, habe er täglich ein Quantum von drei Kaffeetassen Burgunder konsumiert. Dem Leser rate er, ihm dies bei Lektüre des Werkes nachzutun.

Das zweite Leben des Traumes. Den Leser einzuschläfern, um ihn dann seinen Träumen zu überlassen, scheint durchaus ein Ziel zu sein, mit dem Jean Paul eine weitgreifende Absicht verbindet. Um das Einschlafen zu erleichtern, ist auch Langeweile ein geeignetes Mittel. Im Vorwort zum “Siebenkäs” zählt

Jean Paul verschiedene Möglichkeiten auf, mit Worten Langeweile zu erzeugen. Ziel des Unterfangens ist es hier, den Vater einer verehrten Schönen bei den abendlichen Besuchen des Dichters im Elternhaus in den Schlaf zu reden. Selbstironisch bis zum Äußersten erreicht der Autor dies am besten durch das Vorlesen seiner eigenen Schriften. Gewöhnlich liest er aus seinem Erfolgswerk "Hesperus". Von ihm hofft er, es so deutlich abgefasst zu haben, "dass man es halb im Schlafe lesen könne und halb darin wachen".

Die Bilderwelten des Traumes eröffnen im Schlaf Einblicke in ein "zweites Leben". Die Bewohner des Traumreiches wissen nichts von der Endlichkeit der Vernunft und der Rigidität und Trennschärfe des Begriffes. Allerdings ist die Traumwelt nicht nur Sinnbild milden Entzückens und hochgestimmter Gefühlswogen.

Das Reich des Traumes ist zuerst der Schauplatz des Unbewussten. Die Dynamik von Triebleben und Verschmelzungswünschen, von Lebensfreude und Todessehnsucht findet hier in ungeheuren Bildern ihren Ausdruck. "Die Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei", ist das Szenario eines bösen Traumes. Der existentielle Schrecken des Menschen, der sich seiner marginalen Stellung in einem dezentrierten Kosmos bewusst geworden ist, ist in surreal anmutende Bilder gefasst. Der Erzähler träumt, dass er auf einem Gottesacker erwacht ist. Eine Hand, zu der kein Körper vorhanden ist, hat die Gräber geöffnet. Als brodelndes und donnerndes Laboratorium offenbart sich das Universum. Der Gottessohn durcharrt es auf der Suche nach seinem Vater, der die Naturkräfte durch die Milde seines göttlichen Blickes bändigen soll. Aber Christus bleibt ohne Trost und väterliches Zeichen; das Auge Gottes blickt leer.

Unmittelbar an den Text schliesst sich eine versöhnliche Vision an, sie ist ebenfalls als Traum kenntlich gemacht, als "Traum im Traum" sogar. Unter dem Schutz der Madonna auf einer Frühlingswiese soll der Erzähler vom Schrecken des bösen Traumes geheilt werden. Aber der böse Traum, einmal in wortmächtige Rede gefasst, führt in der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte sein Eigenleben.

Einfluß der Seele. Jean Pauls Auseinandersetzung mit dem Unbewussten im Reich der Traumwelten folgt den Debatten des achtzehnten Jahrhunderts und weist doch schon voraus auf die psychoanalytischen Positionen des zwanzigsten Jahrhunderts. Das Denken des an geistigen Umbruchsituationen und Kritiken so reichen achtzehnten Jahrhunderts interessiert sich besonders für anthropologische Fragestellungen. Große Aufmerksamkeit kommt der Frage zu, welchen Einfluss die Seele auf den Körper des Menschen hat. Sollte von getrennten Parallelwelten ausgegangen werden, in denen Körper und Seele ihr eigenständiges und doch wie über ein unsichtbares Band verknüpftes Dasein fristen? Oder ist vielmehr die Seele die "Baumeisterin" des Körpers? Grundsätzliche Wertvorstellungen verbinden sich mit diesen Diskussionen. Ob wie in letzterem Fall, das Seelenleben in enger Verbindung mit dem menschlichen Körper und seinen Triebkräften zu sehen ist oder ob die Seele nicht doch Mittlerin zu Gott ist, zwischen diesen Anschauungen liegen Welten.

Jean Paul neigt zunächst der ersten Vorstellung zu, bewundert er doch Leibnizens Entwurf von einem psychophysischen Parallelismus in prästabilerter

Harmonie, wie ihn dieser in seinen “Lehrsätzen über die Monadologie” (1720) dargelegt hat. Die Seele repräsentiert hier unbewusst die körperlichen Funktionen. Ernst Platner, der akademische Lehrer Jean Pauls, weist in seiner vielbeachteten “Neuen Anthropologie für Ärzte und Weltweise” (1790) einen anderen Weg, der das Interesse seines Schülers für die Produktivität des Unbewussten weckt. Er geht von einem materiellen Mittler zwischen Körper und Seele aus, einem “geistigen Seelenorgan” oder “Ätherleib”. Wenn ihm auch Jean Paul so weit nicht folgen wird, so findet er doch mit seiner Formulierung vom “großen Reich des Unbewussten in der Seele selbst”, eben jenem “inneren Afrika”, eine Möglichkeit, dem neuen Gedanken mit einem eigenen ästhetischen Konzept zu begegnen. Damit bahnt er sich einen eigenen Weg zwischen den so unterschiedlichen medizinischen und theologischen Lehrmeinungen. Im Zuge dieser Selbstfindung müssen allerdings alle Lehrmeinungen, vom sich selbst setzenden Ich Fichtes bis zu Leibnizens Parallelismus von Körper und Seele, “die satirische Essigfabrik” passieren, um dort auf ihre Alltagstauglichkeit geprüft zu werden. Den Test unmittelbarer Anwendbarkeit besteht natürlich – bis heute – kein philosophisches Theorem.

Da hat der Dichter schon bessere Karten. Ihm obliegt es nach Jean Paul, den dunklen Part im Inneren des Menschen zur Sichtbarkeit zu bringen. Es ist nämlich das Unbewusste, “das Mächtigste im Dichter, welches seinen Werken die gute und böse Seele einbläst”. Es enthält “Göttliches”, das dem Menschen fremd und dunkel ist. “Ein unauslöschliches Gefühl stellt in uns etwas Dunkles, was nicht unser Geschöpf, sondern unser Schöpfer ist” schreibt Jean Paul in der “Vorschule zur Ästhetik”. Dieses mit “Schöpfer” benannte Prinzip enthält nicht nur unheimliche, sondern auch produktive Kräfte, ähnlich wie es auch Sigmund Freud später formulieren wird. Neben der antiken Götterwelt bemüht Jean Paul allerdings die heimischen Gestalten des Himmels, die Engel. Der Mensch schafft sich die Himmelsboten, um eine Erklärung für die beunruhigende Ungewissheit über den Tod und das zweite Leben zu erlangen. Diese Engel nehmen wechselnde “Verkleidungen” an und erscheinen beispielsweise als erlösende oder schreckeinflössende Todesengel. Im “Aberglauben” dann werden personifizierte Ursachen für das Rätsel der eigenen Existenz und die Geheimnisse des Universums geschaffen. “So ist die innere Natur zwar die Mutter der Götter, aber selber eine Göttin” kommentiert Jean Paul das Resultat dieser metaphysischen Anstrengung. Das schöne Bild von der inneren Natur als Göttin bespöttelt weder die poetischen und religiösen Ausdrucksformen des Unbewussten, noch setzt es sie dem Verdikt des Gefährlichen und Unberechenbaren aus. Das Unbewusste, das Jean Paul in der “Vorschule” mit der inneren Natur gleichsetzt, erzeugt die zur Orientierung notwendigen Götter nach eigenen Regeln. Dabei bewegt es sich in polaren Spannungsverhältnissen.

Die innere Natur des Menschen. Die innere Natur kann eine mütterliche “zweite Welt” entwerfen. Diese verheißt kosmische Geborgenheit und das Glück harmonischer Bilderwelten, wie sie im Perpetuum mobile unendlicher Freuden im “Hesperus” zu finden sind. Aber auch die Ängste, die im Zeichen der Ablösung aus dieser kindlichen Bedürfnislage entstehen, und die Konsequenzen

für ein Bewusstsein, das sich nach Harmonie sehnt, sind Ausdruck der ambivalenten Struktur der inneren Natur. In der klaustrophobischen Schreckensvision des "toten Christus" setzt Jean Paul sie eindrucksvoll ins Bild. Das Ziel dieser Dichtung schreibt Jean Paul zu Beginn dieser umstrittenen Passage, sei die "Entschuldigung ihrer Kühnheit". Werden die psychologischen Voraussetzungen des Unbewussten gesehen, hat die Dichtung tatsächlich ihr Ziel erreicht: die Kühnheit der Bilder wäre dann nur ästhetisch adäquater Ausdruck dunkler Triebkräfte, nicht mehr skandalöse Lust an der Regelverletzung.

Mit seinem gesamten Werk, das nicht nur ästhetisch sondern auch inhaltlich konträre Positionen durchficht, steht Jean Paul dafür ein, die ungeheure Spannweite ambivalenter, unbewusster Regungen in ihrer Widersprüchlichkeit wahrzunehmen. Und sie in den unterschiedlichen Ausprägungen ihrer individuellen Formulierung anzuerkennen. Die Kühnheit, mit der Jean Paul dieses Denken in Szene zu setzen weiss, zeigen seine Sterbeszenen, die der spätmittelalterlichen "ars moriendi" die Inszenierung der privaten Mythologie des Subjekts, seiner selbstgeschaffenen inneren Götter, entgegengesetzt: seien sie kriegerisch wie bei Fibel, den Freuden der Kindheit verpflichtet wie beim Schulmeisterlein Wutz oder voll Zorn wie beim Luftschiffer Giannozzo.