

Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion

Einleitung

Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* inszeniert am Ende des aufgeklärten 18. Jahrhunderts den Konflikt zwischen Magie, Aberglaube, Märchen auf der einen Seite und Vernunft, Rationalität, Aufklärung auf der anderen Seite. Sie bedient sich aber zur Darstellung dieses Konflikts eben jener Märchen- und Zauberwelt, deren Überwindung als das Telos der dargestellten Handlung fungiert. Diese grundlegende und unauflösliche Ambivalenz zwischen Fiktion (Fabel, Märchen, Täuschung) und Realität (Aufklärung, Wissen, Wahrheit) lässt sich, wie Mathias Mayer zeigt,¹ auf das Grundproblem der Oper schlechthin beziehen, die aufgrund der ihr eigenen medialen Bedingungen die ›unnatürliche‹ Gattung *par excellence* ist, welche nur dann funktionieren kann, wenn man ihr einen Kredit einräumt, der dem vom Märchen geforderten in nichts nachsteht. Insofern kann man – so der Titel des von Mayer edierten Bandes – vom »Modell *Zauberflöte*« sprechen.

Im vorliegenden Beitrag soll anhand des Romanciers Jean Paul (1763–1825) gezeigt werden, dass die in Mozarts 1791 komponierter und uraufgeführter Oper verhandelten Probleme in der Literatur um 1800 ebenfalls höchst virulent waren. Modellhaft erweist sich die *Zauberflöte* auch hinsichtlich des dieser Oper innenwohnenden Moments der Selbstreflexivität der Kunst (so wird etwa die Flöte in Bezug zum Urvater der Musik, Orpheus, gesetzt),² welche bei Jean Paul radikaler noch als bei Mozart inszeniert wird. Dabei soll nicht nur die Zeit um 1800 in den Blick gefasst wer-

1 Mathias Mayer, »Die Zauberflöte in der *Zauberflöte* – Zwischen Glaube und Wissen«, in: ders. (Hg.), *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Hildesheim 2007, S. 153–166. In diesem Band wurde auch der vorliegende Beitrag zu Jean Paul erstmals veröffentlicht, worauf im Text Bezug genommen wird.

2 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder*, hg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1991, 1. Aufzug, 16. Auftritt, S. 31: Als Tamino erfährt, dass die von ihm totgeglaubte Pamina noch lebt, nimmt er dankbar seine Flöte heraus und beginnt zu spielen. In einer Regiebemerkung heißt es: »Er spielt. Es kommen Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen.« Zu Orpheus vgl. Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 1985, S. 294: »Er ist ein gottbegnadeter Sänger, zugleich Kitha-

den, sondern zumindest punktuell auch die Gattungstradition des komischen Romans (mit seinen Repräsentanten Cervantes und Diderot), in dessen Kontinuität Jean Paul steht.

Zwischen September 1795 und Juni 1796, also ca. vier Jahre nach der Uraufführung der *Zauberflöte*, schrieb Jean Paul seinen Roman *Siebenkäs* – oder, wie der Titel eigentlich lautet: *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*, der zwischen Ostern und Weihnachten 1796 bei Carl Matzdorff in Berlin publiziert wurde. Eine zweite, überarbeitete Auflage erschien 1818 ebenfalls in Berlin. Dieser Roman, dessen erste Auflage beinahe zeitgleich mit dem paradigmatischen Roman jener Zeit, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (erschienen in vier Bänden zwischen Januar 1795 und Oktober 1796), veröffentlicht wurde und doch in vielerlei Hinsicht konträr zu Goethe steht, erzählt von einem jungen Mann und seinem Freund, die sich zum Verwechseln ähnlich sehen: Firmian Stanislaus Siebenkäs und Hoseas Heinrich Leibgeber. Aus Übermut tauschen sie ihre Namen und ihre bürgerliche Identität, was jedoch zu Schwierigkeiten führt, sobald Siebenkäs, der eigentlich Leibgeber heißt, nach seiner Hochzeit mit der aus Augsburg stammenden Putzmacherin Wendeline Lenette Egelkraut sein von einem Vormund verwaltetes Erbe einfordert. Der Vormund namens Blaise verweigert Siebenkäs den Zugriff, weil er ja nicht mehr seinen ursprünglichen Namen trage und somit seine Identität juristisch zweifelhaft sei. Blaise selbst ist allerdings dafür verantwortlich, dass der Namenstausch nicht mehr beweisbar ist, weil er nämlich das entsprechende Dokument mit einer verlöschenden Tinte hat anfertigen lassen. Insofern liegt eine doppelte Täuschung vor: Der aus humoristischem Übermut vorgenommene Identitätstausch von Leibgeber und Siebenkäs wird durch die von Blaise in betrügerischer Absicht ausgeführte Täuschung überlagert und dadurch zementiert. Der betrogene Siebenkäs muss nun, um sich und seine Frau ernähren zu können, neben seinem wenig einträglichen Beruf des Armenadvokaten als satirischer Schriftsteller arbeiten, wie übrigens der junge Jean Paul selbst dies als Verfasser der *Grönländischen Prozesse* und der *Auswahl aus des Teufels Papieren* getan hat. Die Annäherung von Autor und Held geht so weit, dass Siebenkäs gar die Autorschaft an der *Auswahl aus des Teufels Papieren* zugeschrieben wird,

raspieler (Kitharode) und gilt bisweilen als Erfinder der Kithara oder sogar der Musik überhaupt. Mit seinem Gesang und Saitenspiel kann O[rpheus] Pflanzen und Tiere bezaubern.«

einer Schrift, welche Jean Paul 1789 unter dem Pseudonym J. P. F. Hasus publizierte. Nun hat Lenette allerdings wenig Verständnis für den schreibenden Siebenkäs und stört ihn mit ihrer emsigen Hausarbeit andauernd in seiner Konzentration. Die anfangs glückliche Ehe zerbricht an diesem Konflikt. Siebenkäs sieht schließlich keinen anderen Ausweg, als seinen eigenen Tod vorzutäuschen, seine Heimatstadt zu verlassen und unter seinem früheren Namen Leibgeber im Ausland eine neue Existenz zu beginnen. Leibgeber (alias Siebenkäs), der ihm bei der Inszenierung seines Todes geholfen hat, nimmt den Namen Schoppe an und begegnet dem Leser wieder in Jean Pauls *Titan* (1800–1803), wo er der Erzieher des Helden Alano ist und am Ende verrückt wird und stirbt. Siebenkäs kehrt am Ende des *Siebenkäs*-Romans nach Kuhschnappel zurück, wo er vom Tod seiner Frau Lenette erfährt und schließlich einen Bund mit dem Idealcharakter Natalie eingeht.

Im Zentrum des *Siebenkäs* steht, wie diese Handlungsskizze schon zeigt, das Verhältnis zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, und zwar dergestalt, dass die beiden Sphären permanent miteinander konfrontiert werden und ineinander greifen. Insofern konstituiert sich im Raum der romanesken Fiktion ein Drittes, welches jenseits der binären Opposition Fiktion vs. Realität angesiedelt ist.³ Der Titel des Romans, *Siebenkäs*, steht emblematisch für diese Verschränkung, insofern er den Protagonisten nicht mit seinem

3 Auch neuere Fiktionalitätstheorien überschreiten nachdrücklich die binäre Opposition Fiktion vs. Non-Fiktion, welche logisch beziehungsweise linguistisch auf dem Kriterium der Referenz beruhte. Vgl. insbes. Wolfgang Iser, »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 121–151 und ders., *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993. Iser ersetzt die geläufige Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit durch die »Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären« (ebd., S. 19) und begründet dies damit, dass es ja in fiktionalen Texten sehr viel Realität (soziale Wirklichkeit, Gefühle, Empfindungen) gebe, welche aber dort nicht um ihrer selbst willen dargestellt beziehungsweise, wie Iser sagt, wiederholt werde. »Bezieht sich also der fiktionale Text auf Wirklichkeit, ohne sich in deren Bezeichnung zu erschöpfen, so ist die Wiederholung ein Akt des Fingierens, durch den Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen. Ist Fingieren aus der wiederholten Wirklichkeit nicht ableitbar, dann bringt sich in ihm ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen wird.« (Ebd., S. 20) Dieser Zusammenschluss von dargestellter Wirklichkeit, Fiktion und Imaginärem wird bei Jean Paul exemplarisch nachvollziehbar, weil er diesen Grundtatbestand aller Fiktionalisierung von einer Metaebene aus darstellt und somit durch »Bloßlegung der Verfahren« bewusst macht (zu diesem Begriff vgl. Viktor Šklovskij, »Der parodistische Roman. Sternes ›Tristram Shandy«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen*

realen, sondern mit seinem fiktiven Namen (der zugleich der reale Name seines Freundes ist) bezeichnet und somit der romanimmanenten Fiktion Wirklichkeitsstatus zuerkennt: Leibgeber *ist* Siebenkäs.⁴ Die Verschränkung von Realität und Fiktion erfolgt nun nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch und insbesondere auf der Ebene der narrativen Vermittlung, die im Folgenden zunächst genauer untersucht werden soll, weil ihre Untersuchung (a) einige wichtige Grundlagen der literarischen Kommunikation um 1800 und (b) die für Jean Paul charakteristischen Bedingungen des Erzählens sichtbar werden lässt. Insofern führt die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Fiktion und Wirklichkeit und der damit zusammenhängenden Erzählsituation zur Freilegung eines im fiktionalen Text codierten und eingelagerten Wissens, das heißt die Selbstreflexivität der Kunst ist kein bloßer Selbstzweck, sondern hat erkenntnisvermittelnde Funktion.

1. *Siebenkäs*: Die Analyse der Schreibsituation durch die Darstellung einer Sprechsituation

In der Vorrede berichtet der Erzähler, der mit dem Namen des Autors »Jean Paul Friedr. Richter«⁵ unterzeichnet und den Sprechzeitpunkt eben-

Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München ⁴1988, S. 245–299 sowie die Einleitung von Jurij Striedter: »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München ⁴1988, S. IX–LXXXIII, hier S. XXXI, XXXIX, XLIIIf., LXVIIIf.).

4 Vgl. Margret Walter-Schneider, »Der zerbrochne Umriß. Über den Romancier Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 198–215, hier S. 206: »Dass die beiden enger zusammengehören als zwei Menschen natürlicherweise zusammengehören können, wird nicht zuletzt daraus ersichtlich, dass der, welcher sich Siebenkäs nennt, eigentlich Leibgeber heisst und der, der sich Leibgeber nennt, eigentlich Siebenkäs: der eine ist auch der andere, gibt dieser Namenswirrwarr zu verstehen; Unterscheidung muss hier unfehlbar Verfälschung sein.«

5 Zu dem komplexen Verhältnis zwischen Erzähler und Autor bei Jean Paul vgl. Andreas Erb, *Schreib-Arbeit. Jean Pauls Erzählen als Inszenierung freier Autorschaft*, Wiesbaden 1996, S. 58–63 und S. 72–76. »Jean Paul Fr. Richter. Das ist somit [...] die Verbindung von Autornamen (Jean Paul = Johann Paul Friedrich Richter) und Erzählnamen (Jean Paul) – aber nicht in der Hinsicht, daß er auf den jeweiligen Eigennamen und damit auf die Individuen Jean Paul/Jean Paul verweist, sondern auf ein jeweils unterschiedliches Diskurssystem, das in der Konstruktion »Jean Paul Fr. Richter« zusammengeführt wird.« (S. 75) Dem Namen »Jean Paul Fr. Richter« sei, so Erb, die dialektische Einheit von fiktivem Erzähler und realem Autor eingeschrieben. Es handle sich um eine Vermischung von Poesie und Alltag beziehungsweise um das »Resultat der Konkurrenz von Phantasie (Roman) und Kapitallogik (literarischer Markt)« (S. 76).

so wie den Ort des Sprechens präzise markiert (»Hof, den 7. Nov. 1795«), wie er am Weihnachtsabend 1794 im Hause des »Gericht- und Handelsherrn«⁶ Jakob Oehrman in der Stadt Scheerau zu Gast gewesen sei und versucht habe, Oehrmanns Tochter Johanne Pauline (einer, wie der Erzähler nicht hervorzuheben versäumt, weiblichen Namensvetterin von Jean Paul)⁷ aus seinen neuesten Werken – nämlich den *Hundposttagen* (alias *Hesperus*) und dem *Siebenkäś* – vorzulesen beziehungsweise diese nachzuerzählen.

Der Erzähler inszeniert sich also in der Vorrede als »Ich mit Leib«⁸ – noch dazu als eines, welches mit dem Autor identisch zu sein beansprucht – und stellt dadurch den von ihm geschriebenen beziehungsweise unterzeichneten Text in eine individuelle Kommunikationssituation. Diese aber ist – trotz oder gerade wegen des mit ihr verbundenen »effet de réel«⁹ – ein fiktionales Modell der überindividuellen Kommunikation im Literatursystem um 1800. Das geht schon daraus hervor, dass der Erzähler anlässlich seiner zunächst hindernisreichen Kommunikation mit Johanne Pauline über die Bedingungen literarischer Kommunikation allgemein

6 Zitiert wird nach Jean Paul, *Siebenkäś*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 2, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–576, hier S. 17.

7 Indem die vom Erzähler angesprochene privilegierte Adressatin des Textes *mutatis mutandis* den gleichen Namen wie der Erzähler trägt, wird sie zu dessen weiblichem Spiegelbild, sodass hier – neben der Doppelung Jean Paul/Jean Paul – eine weitere Verdopplung der Autorfigur vorliegt. »Jean Paul« adressiert seinen Text gewissermaßen an sich selbst. Vgl. hierzu Gerhard Neumann, »Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im *Siebenkäś*«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 476–494, hier S. 483, wo Johanne Pauline, die »ideale Leserin«, als »gegengeschlechtliches Simulakrum und Zwilling des ›Autors‹« bezeichnet wird. Das Vorlesen des Textes durch den ›Autor‹ erfolgt »in einer Art skripturaler Kopulation« (S. 485). Zum Verhältnis zwischen Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul siehe auch Hans-Walter Schmidt-Hannisa, »Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 35–52.

8 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen⁴1989, Kap. 4, insbes. S. 120ff. »Der Ich-Erzähler unterscheidet sich demnach vom auktorialen Er-Erzähler durch die körperlich-existentielle Verankerung seiner Position in der fiktionalen Welt. Mit anderen Worten, der Ich-Erzähler verfügt über ein »Ich mit Leib« in der Welt der Charaktere, der auktoriale Erzähler, der ja auch »sich« sagt, wenn er sich auf sich selbst bezieht, verfügt dagegen weder innerhalb noch außerhalb der fiktionalen Welt der Charaktere über ein solches »Ich mit Leib.« (S. 123f.) Das Besondere an Jean Paul ist, dass der Erzähler meist auch dann über ein »Ich mit Leib« verfügt, wenn er nicht wie etwa im *Hesperus* oder im *Komet* als Figur der primären Handlungswelt in Erscheinung tritt.

9 Roland Barthes, »L'effet de réel«, in: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.), *Littérature et réalité*, Paris 1982, S. 81–90.

I. Angewandte Fiktionstheorie

nachdenkt. So unterscheidet er drei Arten von Publikum: das Kauf-, das Lese- und das Kunstpublikum.¹⁰

Das *Kaufpublikum* besteht aus »Geschäftgelehrten und Geschäftmännern«; es »braucht und kauft die größten und korpulentesten (körperhaftesten) Werke und behandelt sie wie die Weiber die Kochbücher, es schlägt sie nach, um darnach zu arbeiten.«¹¹ Dieser Umgang mit Büchern lässt sich als *zweckorientiert* bezeichnen; solche Leser benötigen und benutzen Sachbücher, sie haben für Philosophie oder gar für Dichtung wenig übrig; ja, Philosophen und Dichter gelten ihnen als »ausgemachte Narren«. Während der Philosoph als »vierter Fakultist« und »Amtsinhaber« in des immerhin noch eine gewisse gesellschaftlich anerkannte Position innehabe, heißt es vom Dichter:

[...] aber der Poet ist gar nichts und wird nichts im Staate [...], und Leute, die ihn beurteilen können, werfen ihm ohne Umstände vor, er bediene sich häufig solcher Ausdrücke, die weder im Handel und Wandel, noch in Synodalschreiben, noch in General-Reglements, noch in Reichshofrats-conclusis, noch in medizinischen Bedenken und Krankheitgeschichten gäng' und gäbe wären, und er gehe sichtbar auf Stelzen und sei schwülstig und nie ausführlich oder kurz genug. Gleichwohl bekenn' ich gern, daß man auf diese Weise den Dichter so richtig rangordnet, wie Linnäus die Nachtigallen, welcher diese mit Recht, weil

10 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 16f. Eine etwas andere Einteilung des Publikums findet sich in der 1799 erschienenen *Konjunktural-Biographie* (in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 4, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 1025–1080). Dort heißt es (S. 1070): »In Deutschland gibt es drei Publikume oder Publika: 1) das breite, fast ungebildete und ungelehrte der Lesebibliotheken – 2) das gelehrt, aus Professoren, Kandidaten, Studenten, Rezessenten bestehend – 3) das gebildete, das sich aus Weltleuten und Weibern von Erziehung, Künstlern und aus den höhern Klassen formt, bei denen wenigstens Umgang und Reisen bilden. (Freilich kommunizieren oft die drei Kollegen.) Der Verf. dieses ist dem dritten Publikum den einzigen Dank schuldig. Inzwischen behandelte ihn doch das zweite immer so wie das erste.« Eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption von Jean Pauls erstem erfolgreichen Roman, dem 1795 erschienenen *Hesperus*, unternimmt Harry Verschuren, *Jean Pauls »Hesperus« und das zeitgenössische Lesepublikum*, Assen 1980. Dort auf S. 3 findet sich auch der Hinweis auf die hier wiedergegebene Passage aus der *Konjunktural-Biographie*, welche, so Verschuren, schon Eduard Berend, »Jean Paul der meistgelesene Schriftsteller seiner Zeit?«, in: *Imprimatur* N. F. 2 (1960), S. 179 zitierte. Im Unterschied zur *Siebenkäs*-Vorrede differenziert Jean Paul hier das Publikum dominant hinsichtlich des Bildungsstandes. Gerade die Mischung aus ökonomischen, Bildungs- und Geschmackskriterien lässt die im *Siebenkäs* vorgenommene Unterscheidung noch differenzierter erscheinen.

11 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 16.

er von ihrem Gesang absah, unter die närrischen eckigbeweglichen Bachstelzen einrechnete.¹²

In diesem Zitat zeigt sich *in nuce* die ganze Komplexität und Doppelbödigkeit des Jean Paul'schen Diskurses. Ausgangspunkt ist ein implizites Platon-Zitat (»der Poet ist gar nichts und wird nichts im Staate«). Wie in Platons *Politeia* wird der Dichter aus dem Staat ausgeschlossen. Die Begründung ist indes eine andere als bei Platon, wo der Ausschluss der Dichter ja auf ihrer zu großen Entfernung von der Wahrheit der Ideen beruht.¹³ Bei denen, deren Meinung von Jean Pauls Erzähler hier zitiert wird, begründet sich der Ausschluss der Dichter dagegen darauf, dass ihre Rede einerseits quersteht zu zweckgebundener Rede (»er bediene sich häufig solcher Ausdrücke, die weder im *Handel und Wandel*, noch in *Synodalschreiben*, noch in *General-Reglements*, noch in *Reichshofrats-conclusis*, noch in *medizinischen Bedenken und Krankheitgeschichten* gäng' und gäbe wären« – gemeint sind hier also der wirtschaftliche, der religiöse, der juristisch-administrative und der medizinisch-wissenschaftliche Diskurs); andererseits unterscheidet die Rede der Dichter sich formal – im Hinblick auf Stilhöhe und Ausdehnung – allzu sehr vom Gängigen und Situationsadäquaten (»und er gehe sichtbar auf Stelzen und sei schwülstig und nie *ausführlich* oder *kurz* genug«). Damit ist ziemlich genau der Ort der Literatur in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft (im Sinne von Niklas Luh-

12 Ebd., S. 17 (Hervorh. im Text). – Die Nachtigall gehört wie die Bachstelze zur Ordnung der Sperlingsvögel (*Passeriformes*). Während die Bachstelze aber zur Familie der Stelzen (*Motacillidae*) gehört, zählt man die Nachtigall zur Familie der Drosseln (*Turdidae*). Insofern stimmt die Linné zugeschriebene Einordnung nicht ganz. – Dass der Vergleich von Dichter und Nachtigall nicht zufällig erfolgt, sondern durch eine bis zur Antike zurückreichende Tradition vorgeprägt ist, kann man nachlesen bei Hans Arnfrid Astel, »Archilochos und das Verlangen, die Nachtigall anzulangen. Zweiter Teil: Freier Vortrag auf dem Hubert-Fichte-Symposium in Hamburg-Altona am 20. Oktober 1989«, in: Klaus Behringer/Angela Fitz/Ralf Peter (Hg.), *Einhornjagd und Grillenfang. 13 Jahre Saarbrücker Schule*, Saarbrücken 1992 (<http://www.zikaden.de/gesondert/archilochos-2-frame.html> – zuletzt aufgerufen am 19.2.2020).

13 Im 10. Buch der *Politeia* wird von Sokrates begründet, weshalb die Dichter im idealen Staat nichts zu suchen haben: ihre Werke seien (a), »gegen die Wahrheit gehalten, wertlos«, weil sie als Nachahmungen von Seinem vom Reich der Ideen in zweifachem Grade entfernt seien; und sie seien (b) tadelnswert, weil sie die niederen Regungen der Seele darstellten und nicht die edlen [604–605]. Vgl. Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998, S. 404.

mann)¹⁴ umrissen: Durch die Emanzipation von heteronomer Zweckbindung kann dichterische Rede sich von formalen *aptum*-Geboten befreien, was ihr aber von der Umwelt dann zum Vorwurf gemacht werden kann. Die Problematik dieses Vorwurfs wird von Jean Paul in Form eines Vergleichs dargelegt: Von der Dichtung Zweckorientierung und stilistische Anpassung an *aptum*-Erfordernisse zu verlangen, sei formal schon richtig, so wie auch Linnés Einordnung der Nachtigall zur Gruppe der Bachstelzen stimme. Allerdings gehe dabei das Wesentliche gerade verloren: der Gesang, also, wie man ergänzen kann, das Nicht-Notwendige und Nicht-Zweckgebundene. Die Pointe an dieser Stelle ist, dass Jean Paul, dessen Text ja selber zweifelsfrei poetische Qualität besitzt und somit zu den Angegriffenen gehört, den Vorwurf, den er diskutiert und kommentiert, in Form eines Vergleichs (also mithilfe eines poetischen Verfahrens) einerseits bestätigt und andererseits zugleich widerlegt. Formal-syntaktisch liegt eine Bestätigung vor: »Gleichwohl bekenn' ich gern, dass man auf diese Weise den Dichter so richtig rangordnet, wie Linnäus die Nachtigallen«. Diese Bestätigung bedient sich nicht nur der Form des Vergleichs, sondern sie rekurriert außerdem auf einen jener zweckgerichteten Diskurse, welche von den Gegnern der Poesie dieser als Modell entgegengehalten werden: den Diskurs der Naturwissenschaft (Linné). Indem er sich des wissenschaftlichen Diskurses bedient, widerlegt der Text aber implizit jenen Vorwurf, die Dichtung stünde quer zu solchen zweckgebundenen Formen der Rede. Nein, das tut sie gerade nicht, weil sie sich dieser Redeformen zitierend bemächtigen und sie als Material verwenden kann.¹⁵ Zugeleich aber widerlegt er den Vorwurf auf ganz andere Weise, indem er

14 Zum Zusammenhang von Kunst und funktionaler Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995. Eine Anwendung der Luhmann'schen Thesen speziell auf Literatur findet sich bei Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.

15 Vgl. in diesem Zusammenhang das Konzept des »Interdiskurses« im Sinne von Jürgen Link, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 284–307. Die funktionale Ausdifferenzierung bringt die Entstehung von Spezialdiskursen mit sich, die tendenziell nur noch für die am jeweiligen System Beteiligten verständlich sind. Dies ist die funktionsgeschichtliche Voraussetzung für die unter anderem in der Literatur zu beobachtende Integration von Diskursen aus heterogenen Wissensbereichen. Literatur lässt sich als ein zentraler Teilbereich des Interdiskurses betrachten, dessen Funktion es ist, die Spezialdiskurse einander wechselseitig transparent zu halten. Nach der These von Link ist »der literarische Diskurs struktural-funktional wie generativ [...] als auf spezifische Wei-

nämlich den Autonomieanspruch der Poesie bekräftigt und den ›Gesang der Nachtigall‹ als das Wesentliche der Dichtung in Anschlag bringt. Er sagt also: Wer die Dichtung als zweckgebundene Rede klassifizieren möchte, der reduziert sie um ihr entscheidendes Merkmal, nämlich die nicht zweckgebundene Schönheit und Freiheit des Gesangs. Mit anderen Worten: Er verkennt die eigentliche Funktion der Dichtung, die wie die anderen ausdifferenzierten Diskurse zwar auch Rede ist, aber eben keine zweckgebundene. Damit ist implizit auch ein deutlicher Gegensatz zwischen Wirklichkeit und literarischer Fiktion markiert, ein Gegensatz, der allerdings durch die tatsächlich zu beobachtende Verschränkung dieser beiden Bereiche in Jean Pauls Werk immer wieder eingeebnet wird.¹⁶

Nachdem der Erzähler die erste Schicht des Publikums sozusagen abgehakt hat, wendet er sich den beiden anderen Schichten desselben zu. Vom *Lesepublikum* sagt er, es bestehe »aus Mädchen, Jünglingen und Müßigen. Ich werd' es weiter unten loben; es lieset uns alle doch und überschlägt gern dunkle Blätter, worin bloß räsoniert und geschwatzt wird, und hält sich wie ein ehrlicher Richter und Geschichtforscher an Fakta.«¹⁷ Das *Lesepublikum* liest also »uns alle«, wenngleich selektiv. Auf die Gunst dieser Mädchen, Jünglinge und Müßigen kommt es somit an, wenn ein Autor wie Jean Paul Erfolg haben will. Daneben gibt es als drittes Segment das *Kunstpublikum*, welches allerdings, da zahlenmäßig sehr gering, zu vernachlässigen sei. Hierbei handelt es sich um »die wenigen, die nicht nur

se elaborierter Interdiskurs (bzw. genauer: als Elaboration interdiskursiver Elemente)« (S. 286; Hervorh. im Text) begreifbar.

16 Hans H. Hiebel, »Autonomie« und ›Zweckfreiheit‹ der Poesie bei Jean Paul und seinen Zeitgenossen«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 32/33 (1997), S. 151–190, hier S. 174–189 arbeitet Jean Pauls ambivalente Einstellung zur Autonomie der Kunst heraus. In der *Vorschule der Ästhetik* bezeichnet Jean Paul die Welt der Poesie als »die einzige zweite Welt in der hiesigen« (in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 5, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–514, hier S. 30, Hervorh. im Text) und spricht ihr somit eine »maßgebliche Distanz zur niedrigen Welt der Zwecke, der Bedürfnisbefriedigung und der unvermeidlichen irdischen Entbehrungen« (Hiebel, »Autonomie«, S. 179) zu, mit anderen Worten: er erkennt ihre Autonomie an. »Doch ist diese These wie jede These, die auf eine Fixierung der Jean Paulschen Position hinaus will, problematisch, insofern nämlich, als des Autors ›Äquilibrierungs-‹Tendenz keine These unwidersprochen lässt [...]. So muß man prinzipiell davon ausgehen, daß auf der einen Seite den poetischen ›Materialisten‹ immer wieder das Eigenrecht der Literatur entgegengehalten wird, auf der anderen Seite aber den poetischen ›Nihilisten‹ oder den substanzlosen Autonomie-Fetischisten gegenüber auf der Welthaltigkeit und sogar auch auf der moralischen (oder theologischen) Verantwortung der Kunst insistiert wird.« (Ebd.)

17 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 17.

für alle Nationen und alle Arten des Geschmacks Geschmack haben, sondern auch für höhere, gleichsam kosmopolitische Schönheiten, solche wie *Herder, Goethe, Lessing, Wieland*«.¹⁸ Dieses Publikum aber lese die Werke des Autors Jean Paul nicht. Dass es dennoch für ihn wichtig ist, wird sich weiter unten zeigen.

Die für einen Berufsschriftsteller¹⁹ wie Jean Paul in der Realität lebensnotwendige Kombination von Finanzkraft (Kaufpublikum) und Leselust (Lesepublikum) findet sich auf diegetischer Ebene realisiert durch Vater und Tochter Oehrmann. Das Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Publikum wird auf dieser Ebene in fiktionaler Verdichtung inszeniert: Jean Paul möchte »das große Kauf-Publikum [...] bestechen, das eigentlich den Buchhandel erhält«,²⁰ indem er Jakob Oehrmann einen seiner beiden Romane – *Hesperus* oder *Siebenkäs* – zueignet. Dies aber ist nur ein strategischer Trick oder, wie er sagt, eine »Maske«. Sein eigentliches Zielpublikum ist Oehrmanns Tochter, die das Lesepublikum repräsentiert. Bevor der Autor jedoch ungehindert mit seinem Zielpublikum kommunizieren kann, muss er das diesem vorgeordnete lesefeindliche Kaufpublikum, nachdem er es gewonnen hat, gleich wieder ausschalten, indem er den Kaufmann Oehrmann so müde redet, dass dieser einschläft. Ein probates Mittel hierzu ist – nach einigen vergeblichen Anläufen – ironischerweise das »Vorsagen der – Extrablätter im *Hesperus*«.²¹

18 Ebd. (Hervorh. im Text).

19 Zu den ökonomischen Bedingungen, unter denen Jean Paul lebte und schrieb, vgl. Andreas Erb, *Schreib-Arbeit. Jean Pauls Erzählen als Inszenierung freier Autorschaft*, S. 10–37. Erb stellt die Frage nach der »Verknüpfung von spezifischer Schreibweise (als Ausdruck der Subjektivität) mit der allgemeinen Entwicklung im Bereich der Buchvermittlung« (S. 12). Die für Jean Pauls Werk typischen Merkmale (Thematisierung des Schreibens und der damit verbundenen Arbeit, Digressivität, Selbstreflexivität) werden gedeutet als Reaktion des den Gesetzen des Buchmarktes unterworfenen Autors Jean Paul auf seine sozio-ökonomische Situation, als künstlerische Bewältigung dieser Situation, mit der es ihm gelingt, (im Sinne von Adorno) die Entfremdung zu gestalten. Vgl. hierzu auch Caroline Pross, *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt a. M. 1997, wo die in *Siebenkäs* und *Leben Fibels* vorliegende Thematisierung von Autorschaft im Zeichen der Ökonomie (Tausch, Eigentum, Diebstahl etc.) als »Problematisierung des auktorialen Anspruchs auf Autonomie und Eigentümlichkeit« gedeutet wird und somit als »Einspruch gegen die Tendenz des genieästhetisch-romantischen Autorschaftskonzepts [...], mit dem Postulat von der radikalen Unvermitteltheit der Dichtung zugleich die gesellschaftliche und institutionelle Vermitteltheit der dichterischen Rede zu verschleieren« (S. 117).

20 Jean Paul, *Siebenkäs*, S. 17.

21 Ebd., S. 25.

Auffällig ist nun, dass bei der anschließenden direkten (das heißt mündlichen) Kommunikation zwischen dem Autor und Johanne Pauline die verwendeten Texte *Hesperus* und *Siebenkäs* in mehrfacher Weise verkürzt und entstellt werden. So lässt Jean Paul bei der Mitteilung der *Hundposttage* eine ganz zentrale Information weg, nämlich »das letzte Kapitel des Hesperus, worin ich, wie bekannt, gefürstet werde.«²² Außerdem verkürzt er den Text um jene Extrablätter, welche ihm zuvor als Schlafmittel für Oehrman gedient haben. Es kommt also zu einer adressatenspezifischen funktionalen Distribution der Komponenten des Textes. Damit wird implizit auch klar, dass sich der Text in Wahrheit doch an jene angeblich nicht adressierte dritte Leserschicht wendet, welche Autoren wie Wieland und Goethe präferiert: das Kunstpublikum. Denn nur solche Leser sind offenbar in der Lage, den Text in seiner Gesamtheit (erzählte Handlung, ausufernde Kommentare und Reflexionen, Digressionen, Extrablätter usw.) adäquat zu rezipieren. Bei den anderen Leserschichten sind Textkürzungen und -entstellungen notwendig.

Was den *Siebenkäs* betrifft, so wird dieser in Gestalt einer *mise en abyme* in die Vorrede eingebaut, was zu einer paradoxen Rückkopplung führt. So sagt Jean Paul zu seiner Adressatin: »[...] Und ferner ist zu erwarten, daß ich jetzo, teuerste Zuhörerin (setzt' ich in unverändertem Tone hinzu, um dem Schläfer [sc. Oehrman] dasselbe Geräusch vorzumachen), Ihnen die Blumenstücke vorerzählen werde, die ich gar noch nicht einmal zu Papier gebracht und die ich leicht heute zu Ende führe, wenn Sie dort (der Vater Jakobus) so lange schlafen.«²³ Weiter heißt es:

Ich fing also folgengestalt an: / N. S. Es wäre jedoch lächerlich, wenn ich die ganzen Blumen- und Dornenstücke, da sie schon sogleich im Buche selber auftreten, wieder in die Vorrede wollte hereindrucken lassen. Aber zu Ende dieses Buchs will ich das Ende der Vorrede und dieses heiligen Abends beifügen und mich dann an das zweite Bändchen machen, damit es zu Ostern zu haben ist.²⁴

Der *Siebenkäs* ist somit ein Buch, welches die in ihm erzählte Geschichte gleich zweimal enthält. Es gibt die »Blumen- und Dornenstücke« einmal als Erzählung im Rahmen der Vorrede und ein zweites Mal als Erzählung im Rahmen des Buches. Beide Erzählungen sind nicht identisch, denn einmal handelt es sich um eine mündliche Erzählung, die, wie wir gese-

22 Ebd.

23 Ebd., S. 29.

24 Ebd.

hen haben, in eine Ellipse des Textes fällt, das andere Mal um einen geschriebenen Text, der tatsächlich materiell vorhanden ist.

Indem der Erzähler sich nicht damit begnügt, einfach eine Geschichte zu erzählen, sondern Wert darauf legt, im Rahmen von Vorreden und anderen Paratexten das Erzählen der Geschichte gleich mitzuerzählen beziehungsweise dieses zu reflektieren, erzeugt er einen metanarrativen Text, welcher, wie wir schon gesehen haben, zu einer Reihe von Spaltungen, Spiegelungen und Verdoppelungen führt. Im Zentrum dieses Spiels steht der Erzähler, der einerseits so tut, als wäre er mit dem Autor identisch, andererseits als Protagonist auf diegetischer und somit fiktiver Ebene in Erscheinung tritt. So wurde bereits erwähnt, dass Jean Paul im *Hesperus* als handelnde Figur auftritt und am Ende gar in den Adelsstand erhoben wird. Derselbe Jean Paul tritt nun auf als der Verfasser des *Siebenkäś* und spaltet sich in der »Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen« in zwei Instanzen auf: »Ich lasse leicht mein Wesen oder Substratum in zwei Personen zerfallen, in den Blumenmaler und in den Vorberichtmacher.«²⁵

Der Verfasser des *Hesperus*, so heißt es außerdem, habe »die Nachsicht für mich [den Verfasser des *Siebenkäś*] gehabt, meine *Blumenstücke* durchzusehen und solche mit folgender sehr leswerten Vorrede zu begleiten«. Diese Vorrede, die von einem fremden Verfasser stammt, der aber zugleich der Verfasser des Textes selbst ist (sodass mithin eine weitere, paradoxe Spaltung vorliegt), handelt vom Verhältnis zwischen Wirklichkeit und poetischer Modellierung. So heißt es,

[...] daß kein Mensch völlig gleichgültig gegen alle Wahrheiten sein kann. Ja sogar, wenn er auch nur noch poetischen Spiegungen (Illusionen) huldigt und offen steht, so ehret er eben dadurch die Wahrheit, da in jeder Dichtung gerade das Wahre der berauschende Bestandteil ist, wie in unsren Leidenschaften bloß das Moralische berauscht. Eine Spiegung, die durchaus nichts wäre als eine, würde eben deshalb keine mehr sein. Jeder Schein setzt irgendwo Licht voraus und ist selber Licht, nur entkräftetes oder vielfach zurückgeworfenes.²⁶

Einerseits geht der Vorredner also von der Opposition poetische Spiegelung = Illusion vs. Wahrheit aus. Andererseits negiert er diese Opposition, indem er durch die Interpretation des Wortes *Schein* als Lichtschein ein Kontinuum zwischen Wahrheit und Dichtung postuliert. Dieses Verhältnis zwischen poetischer Fiktion und Wahrheit beziehungsweise Wirklich-

25 Ebd., S. 146.

26 Ebd., S. 148.

keit möchte ich im Folgenden in zwei Schritten weiter untersuchen: Zunächst geht es um den Gegensatz zwischen Roman und Lebensgeschichte, sodann um das Eingreifen der Fiktion in das reale Leben mithilfe des Buchdrucks. Dabei möchte ich auch die literarische Reihe mit ins Auge fassen, in welcher Jean Paul steht und zu welcher neben anderen die Werke von Cervantes und Diderot gehören.

2. Die ironische Gegenüberstellung von Roman und Lebensgeschichte bei Jean Paul und Diderot

Ein für Jean Paul ganz zentraler Punkt ist der Gegensatz zwischen »Romanschreiber« und »Lebensbeschreiber«.²⁷ In fast allen seiner Romane und Erzählungen liegt die Fiktion vor, dass der Erzähler die Geschichte auf der Basis von Quellen und Dokumenten rekonstruiere und sich wie ein Historiker an die Wahrheit des Faktischen halten müsse. Indem der Erzähler des *Siebenkäs* sich zu den »Lebensbeschreibern« zählt, legt er sich selbst Restriktionen auf, denen die »Romanschreiber« nicht unterworfen sind. Diese dürften sich bei Bedarf schon mal etwas, beispielsweise die Höhe einer bestimmten Geldsumme, ausdenken, während jener »nichts hinschreiben darf, als was er mit Instrumenten und Briefgewölben befestigen kann«.²⁸ Außerdem müsse der »Lebensbeschreiber« sich an die realen zeitlichen Abläufe halten, wogegen der »Romanschreiber« »von der Natur abweichen und die Trennungen und Vereinigungen der Menschen in so kurzen Zeiten möglich und wirklich machen [dürfe], daß man mit einer Terzienuhr dabeistehen und es nachzählen«²⁹ könne. Zwei Probleme sind hiermit berührt: zum einen das Problem der Fiktion, zum anderen das der narrativen Modellierung, welche immer auch eine bestimmte Perspektivierung und somit in letzter Konsequenz eine je eigene Version der Geschichte hervorbringt. So räumt der Erzähler ein, dass, wenn neben ihm noch drei andere Autoren es unternommen hätten, aus denselben Quellen die Geschichte von Siebenkäs zu rekonstruieren, »bei aller Wahrheitliebe« am Ende vier verschiedene Versionen dabei entstanden wären.³⁰ Modellierung ist also nicht gleichbedeutend mit Abbildung oder Reproduktion.

27 Ebd., S. 340.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 450.

Ebenso räumt der Erzähler ein, dass, da es ihm unmöglich sei, alle erforderlichen Fakten einer Geschichte zu sammeln, er bisweilen gezwungen sei, »kleinere Bestimmungen – z. B. ob etwas um 6 oder 7 Uhr vorging – geradezu herzulügen«.³¹ Damit ist also auch das Wahrheitskriterium nicht zu hundert Prozent erfüllt, das heißt es mischen sich nach dem Eingeständnis des Erzählers in seinem Text Wahrheit und Fiktion.

Diese Problematik spielt schon in Diderots ›Experimentalroman‹ *Jacques le Fataliste et son maître* eine wichtige Rolle.³² Gleich zu Beginn des Romans kommt es zu einem Zwischenfall: Jacques beginnt, die Geschichte seiner Liebesbeziehungen zu erzählen, doch sein Herr schläft dabei ein. Als er wieder erwacht, ist es Nacht, und die beiden sind von ihrem Weg abgekommen. Wutentbrannt stürzt der Herr sich auf seinen Diener und versetzt ihm zur Strafe für seine Unachtsamkeit mehrere Peitschenschläge. Darauf sagt der Erzähler:

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais

31 Ebd., S. 449.

32 Der Text entstand vermutlich zwischen 1771 und 1783 (nach Éric Walter, *Jacques le Fataliste de Diderot*, Paris 1975, S. 8f.) und wurde zunächst als Fortsetzungsroman in der *Correspondance littéraire* (1778–80) veröffentlicht. In Buchform erschien der Roman dann erst 1796, also nach Diderots Tod, in einer von der Erstveröffentlichung teilweise abweichenden Fassung. Zu den ersten Lesern gehörte Goethe, der am 3. April und am 7. Mai 1780 von seiner Begeisterung über diesen Text berichtet (vgl. Roland Mortier, *Diderot in Deutschland. 1750–1850*, aus dem Französischen übers. v. Hans G. Schürmann, Stuttgart 1972, S. 190–205, hier S. 191–193). Jean Paul gehörte nicht zu den deutschen Erstlesern von *Jacques le Fataliste*, was sich sicher dadurch erklärt, dass die wenigen in Deutschland ab 1780 zirkulierenden Manuskripte nur an ausgewählte Personen (Goethe, Herder, Schiller) verliehen wurden. Es ist nun aber bekannt, dass Jean Paul ein begeisterter Leser von Laurence Sterne war und vielfach auf ihn rekurriert. Auch in *Jacques le Fataliste* finden sich deutliche Bezüge auf Sternes *Tristram Shandy*. Insofern ist es kein Wunder, wenn sich auch Affinitäten zwischen Diderot und Jean Paul nachweisen lassen, selbst wenn Jean Paul sich nicht direkt auf *Jacques* bezieht. Friedrich Schlegel setzt mithin völlig zu Recht in seinem 1800 in der Zeitschrift *Athenäum* erschienenen »Brief über den Roman« Jean Pauls Romankunst in Bezug zu Diderots *Jacques le Fataliste* (Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken* (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 329–339, hier S. 330–332).

ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce dé-lai.³³

Sie sehen, Leser, dass ich auf dem richtigen Weg bin, und dass es nur an mir läge, Sie ein Jahr, zwei Jahre, drei Jahre auf die Erzählung von Jacques' Liebeserfahrungen warten zu lassen, indem ich ihn von seinem Herrn trenne und sie jeweils so vielen Gefahren aussetze, wie es mir gefiele. Was könnten mich davon abhalten, den Herrn zu verheiraten und ihn zum Gehörnten zu machen? Jacques auf die Inseln zu verschiffen? seinen Herrn auch dorthin kommen zu lassen? sie beide auf demselben Schiff nach Frankreich zurückzubringen? Wie leicht ist es doch, Geschichten zu erfinden! Aber wir belassen es für die beiden bei einer unbequemen Nacht und für Sie bei dieser Verzögerung.

Diese exemplarische Stelle, welche hier stellvertretend für viele analoge Stellen zitiert wird, ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen hebt sie die absolute Verfügungsgewalt des Romanautors über die von ihm erzählte Geschichte hervor. Fiktionalität wird damit als ein wesentliches Merkmal der Gattung Roman identifiziert. Dieses Merkmal aber wird zum anderen abgewertet. Diderots Erzähler beansprucht nämlich für sich, nicht einen Roman mit erfundener Handlung zu schreiben, sondern eine wahre Geschichte zu erzählen. Die zugrundeliegende Opposition lautet also »roman« beziehungsweise »conte« vs. »la vérité de l'histoire«.³⁴ Es ist dieselbe Opposition, welche Jean Paul mit dem Begriffspaar »Romanschreiber« vs. »Lebensbeschreiber« benennt.

Dass Diderot und Jean Paul – wie zahlreiche andere Autoren des 18. Jahrhunderts – so großen Wert auf die angebliche Nicht-Fiktionalität ihrer Romane legen,³⁵ hat einerseits damit zu tun, dass der Roman als lügenhafte, frivole und ästhetisch minderwertige Gattung galt. So sagt Diderot in seinem *Éloge de Richardson*: »Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était

33 Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Oeuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711, hier S. 476.

34 Ebd., S. 484.

35 Gerhard Sauder, »Komet(en)-Autorschaft«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 38 (2003), S. 14–29, hier S. 25 weist darauf hin, dass der Terminus *Geschichte* »in der europäischen Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gewählt worden [sei], um die ›neuen Romane‹ vom Typus der veralteten, spätbarocken abzusetzen. Die englischen, französischen und deutschen Titel oder Untertitel hießen immer wieder ›History of...‹, ›Histoire de...‹, ›Geschichte des...‹ oder auch ›weniger als ein Roman, mehr Geschichte als Roman‹. Die Erzähler wollen Geschichtsschreiber ihrer Figuren sein und so versteht sich auch Jean Paul als Autor.«.

dangereuse pour le goût et pour les mœurs.“³⁶ Die »vérité de l’histoire« erscheint hierzu als probates Gegenmittel. Andererseits ist hier zu bedenken, dass die Beteuerung der Authentizität immer schon ein Merkmal der komischen Gattungen gewesen ist. Durch das übertriebene Insistieren auf der angeblichen Wahrheit des Märchenhaften (*Orlando Furioso*), des Grotesken (*Gargantua et Pantagruel*) oder des Hanebüchenen (*Don Quijote*) wird dessen Fiktionalität bloßgelegt.³⁷

Die scheinbar klare Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit wird nun auch in *Jacques le Fataliste* in mehrfacher Hinsicht unterlaufen: (1) Durch fol-

36 Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074, hier S. 1059. (Unter einem Roman verstand man bislang ein Geflecht von chimärenhaften und frivolen Ereignissen, deren Lektüre gefährlich für den guten Geschmack und die Sitten sei.)

37 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hg. v. Marcello Turchi, Milano ⁹1988. Zu Beginn des VII. Canto versucht der Erzähler die Unglaubwürdigkeit des von ihm Berichteten durch dessen Fremdheit zu begründen, womit er gleichzeitig seinen Wahrheitsanspruch untermauert: »Chi va lontan da la sua patria, vede / cose, da quel che già credea, lontane; / che narrandole poi, non se gli crede, / e stimato bugiardo ne rimane: / che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede, / se non le vede e tocca chiare e piane. / Per questo io so che l'inesperienza / farà al mio canto dar poca credenza.« (S. 140 – Wer sich weit von seiner Heimat entfernt, sieht / Dinge, von dem, was er glaubte, weit weg; / erzählt er sie dann, glaubt man ihm nicht, / und hält ihn für einen Lügner: / denn das törichte Volk will nichts glauben, / was es nicht klar sehen und berühren kann. / Deshalb weiß ich, dass die Unkenntnis / meinen Gesang für wenig glaubwürdig halten wird.) – François Rabelais, *Pantagruel*, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Pierre Jourda, Paris 1980, Bd. 1, S. 211–387. Im Prolog vergleicht der Erzähler seinen Text mit den *Chronicques Gargantuanes*, einem Volksbuch, und behauptet, sein eigenes Buch sei noch glaubwürdiger als dieses: »Voulant doncques, je, vostre humble esclave, accroistre vos passetemps dadvantage, vous offre de present un aultre livre de mesme billon, sinon qu'il est un peu plus equitable et digne de foy que n'estoit l'autre [sc. die *Chronicques*]. [...] ne m'advint onques de mentir, ou asseurer chose qui ne feust véritable.« (S. 218 – Da ich nun also als Euer demütiger Sklave Euren Zeitvertreib noch ein wenig verlängern möchte, schenke ich Euch hiermit ein anderes Buch der gleichen Qualität, außer dass es noch ein wenig gerechter und glaubwürdiger als das frühere [sc. die *Chronicques*] ist [...] kein einziges Mal habe ich gelogen oder etwas behauptet, das nicht stimmte.) – Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona ¹⁰1990, S. 34: »Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.« (Es heißt, dass er den Spitznamen Quijada oder Quesada hatte, und diesbezüglich gibt es einen gewissen Unterschied zwischen den Autoren, die über diesen Fall schreiben; obwohl man plausiblerweise davon ausgehen kann, dass sein Name Quejana war. Aber das ist für unsere Geschichte wenig wichtig; es reicht, dass die Erzählung, die von ihm handelt, um keinen Deut von der Wahrheit abweicht.)

gende abgründige Bemerkung des Erzählers: »Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.«³⁸ Hier wird der behauptete Wahrheitsgehalt des Erzählten in doppelter Weise relativiert beziehungsweise abgeschwächt: zum einen durch das *conditionnel* und durch das Lexem »peut-être«; zum anderen durch die relativierende Gegenüberstellung desjenigen, der das Erzählte für wahr, und desjenigen, der es für erfunden hält. Beide irren, der eine nur etwas weniger als der andere. Dieser Satz affirmiert nicht mehr selbstbewusst den Wahrheitsgehalt des Erzählten, sondern erzeugt im Gegenteil größte Unsicherheit hinsichtlich desselben. (2) Durch die Tatsache, dass – entgegen der Behauptung des Erzählers, er schreibe nur die Wahrheit – viele der erzählten Handlungselemente genau jenen Abenteuerromanen entstammen, gegen die der Erzähler sich verbal immer abgrenzt (Überfall durch Räuber, Liebesgeschichten usw.). (3) Durch die Tatsache, dass der Erzähler zwar behauptet, er könne nicht inhaltlich über das Erzählte verfügen, dass er aber zugleich durch zahlreiche formale Eingriffe (Regiebemerkungen, Digressionen, Kommentare etc.) sehr wohl seine absolute Verfügungsgewalt über den Text demonstriert. (4) Durch das Angebot potentieller Wirklichkeiten, welches der Erzähler dem neugierigen Leser gegenüber macht,³⁹ und die spätere Zurücknahme dieser Potentialität:⁴⁰ Jacques und sein Herr werden von einem Gewitter überrascht. Auf die Frage des fiktiven Lesers (mit dem der Erzähler immer wieder dialogisiert), wo die beiden Zuflucht gefunden hätten, antwortet der Erzähler:

Où? lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommodé! Et que diable cela vous fait-il? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à Saint-Jacques de Compostelle, en serez-vous plus avancé? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: »Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.«⁴¹

Wohin? Leser, Ihre Neugierde ist doch recht unbequem! Was in aller Welt geht Sie das an? Wenn ich Ihnen sagen würde, nach Pontoise oder Saint-Germain, nach Notre-Dame de Lorette oder Santiago de Compostela, was hätten Sie da-

38 Diderot, *Jacques le Fataliste*, S. 484f. (Wer das, was ich schreibe, für die Wahrheit hielte, wäre vielleicht weniger im Irrtum als derjenige, der es für eine Fabel hielte.)

39 Ebd., S. 492f.

40 Ebd., S. 497.

41 Ebd., S. 492.

mit gewonnen? Wenn Sie darauf bestehen, dann werde ich sagen, dass sie sich aufmachten zu... ja; warum nicht?... zu einem riesigen Schloss, auf dessen Risalit zu lesen war: »Ich gehöre niemandem und ich gehöre allen. Sie waren schon hier, bevor Sie eingetreten sind, und Sie werden noch hier sein, wenn Sie wieder aufgebrochen sind.«

Der Erzähler verweigert also die Auskunft über das faktisch Geschehene und stellt stattdessen mehrere Möglichkeiten in den Raum. Sodann macht er deutlich, dass er einen Aufenthaltsort schlichtweg erfindet (»Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense«). Das erfundene Schloss lässt sich als Allegorie seiner eigenen Fiktionalität lesen: die auf seiner Frontseite angebrachte Inschrift ist so paradox wie die berühmte Aussage des Kreters, dass alle Kreter lügen. Ein Ort, der niemandem und allen zugleich gehört, ist jenseits der binären Logik des *tertium non datur* angesiedelt und nur in der Phantasie oder in der Fiktion möglich. Das Spiel mit möglichen Wirklichkeiten wird im Anschluss daran vom Erzähler noch weitergeführt und radikalisiert, indem er die Schloss-Allegorie zurücknimmt und stattdessen eine ganze Serie von möglichen, in sich widersprüchlichen Fortsetzungen der Handlung anbietet.⁴² Einige Seiten später aber sagt er: »Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches, et qu'ils avaient logé chez le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas venu plus tôt.«⁴³ Er nimmt also das zuvor lustvoll zelebrierte Spiel mit den Möglichkeiten wieder zurück, indem er es als Verlegenheitslösung erscheinen lässt, welche sich ihm angesichts seiner Gedächtnislücke offenbar aufgedrängt hat. In jedem Fall haben wir es mit einem unzuverlässigen Erzähler⁴⁴ zu tun, bei dem man sich niemals sicher sein kann, ob er nun gerade die Wahrheit sagt oder etwas erfindet. (5) Die Mitteilbarkeit der Wahrheit wird schließlich konsequenterweise von Jacques, als er von seinem Herrn aufgefordert wird, die Sache so zu sagen, wie sie sei, grundlegend infrage gestellt: »Cela n'est pas aisément démontrable. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on

42 Ebd., S. 493.

43 Ebd., S. 497. (Wenn ich Ihnen vorhin nicht gesagt habe, dass Jacques und sein Herr nach Conches gekommen sind und dass sie beim *lieutenant général* dieses Ortes übernachtet haben, dann deshalb, weil es mir nicht früher eingefallen ist.)

44 Zum Begriff des »unreliable narrator« vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, London 1987, insbes. S. 284ff.

atténue? Dis la chose comme elle est!... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville.«⁴⁵

3. Die Rückkopplung zwischen Fiktion und Wirklichkeit durch den Buchdruck: *Don Quijote* und *Der Komet*

Wenn, wie gezeigt wurde, der klare Gegensatz zwischen »roman« und »histoire« beziehungsweise zwischen »Romanschreiber« und »Lebensbeschreiber« bei Diderot wie bei Jean Paul dekonstruiert wird, so ist dies das axiologische Korrelat dessen, dass Fiktion und Wirklichkeit grundsätzlich miteinander verschränkt werden. Dies wiederum hängt auch damit zusammen, dass ein fiktionaler Text, ist er erst einmal gedruckt, in die Welt des Faktischen eingeht und in dieser wirksam werden kann, woraus sich wiederum neues Material für Bücher ergibt. Derjenige Text, welcher diese Problematik literarhistorisch als erster und zugleich auf mannigfaltigste Weise bearbeitet hat, ist der *Don Quijote* (1605/15). Der Protagonist dieses Romans glaubt an die Wirklichkeit dessen, was in den von ihm massenhaft gelesenen Ritterromanen erzählt wird. Aufgrund seiner Verwechslung von romanesker Fiktion und Alltagswirklichkeit versucht er in dieser jene nachzuvollziehen und wie die Helden seiner Bücher als fahrender Ritter gegen das Böse zu kämpfen. Neben der zweifellos vorhandenen satirischen Dimension hat der Roman indes noch sehr viel raffiniertere Wirkungen. Aus geschriebenen Büchern entsteht nämlich in ihm gelebte Wirklichkeit, welche wiederum in ein geschriebenes Buch mündet. Indem Quijote die Helden seiner Bücher imitiert und die ihn umgebende Welt durch den Filter der in seinen Büchern gültigen Bedingungen und Regeln wahrnimmt, schafft er eine konkrete neue Wirklichkeit, die sich nicht im Kontrafaktischen erschöpft. Er zwingt seine Umwelt nämlich immer wieder, zu seinen singulären Wirklichkeitskonstruktionen nicht nur Stellung zu nehmen, sondern auch, sich diesen – und sei es nur zum Schein – anzuschließen. Dadurch aber verändert er die Wirklichkeit schon auf der Ebene des Erlebens. Eine zweite Veränderung der Wirklichkeit erfolgt dadurch, dass der arabische Geschichtsschreiber Cide Hamete Benengeli und

45 Diderot, *Jacques le Fataliste*, S. 517. (Das ist nicht einfach. Hat man etwa nicht seinen Charakter, sein Interesse, seinen Geschmack, seine Leidenschaften, denen gemäß man eine Sache übertreibt oder abschwächt? Sag es, wie es ist!... Das kommt vielleicht an einem Tag in einer ganzen großen Stadt keine zweimal vor.)

andere Autoren Quijotes Geschichte aufschreiben, welche dann von einem übergeordneten Erzähler auf der Basis der vorhandenen Quellen rekonstruiert und publiziert wird. Durch diese Publikation entsteht ein Rückkopplungseffekt. Denn im zweiten Teil des Romans begegnet Quijote immer wieder sich selbst in Form von Reflexen auf jene Spuren, die er als literarische Figur bereits in der Wirklichkeit hinterlassen hat. So sind etwa die Inszenierungen des Herzogspaars, bei dem Quijote und Sancho eine Zeitlang zu Gast sind, nur eklärbar vor dem Hintergrund dessen, was sie über Quijotes Ritterwahn aus dem bereits publizierten ersten Teil des Romans wissen. Hinzu kommt die Konfrontation mit der apokryphen *Quijote*-Fortsetzung von Avellaneda, welche im zweiten Teil des Romans des Öfteren erwähnt und verspottet wird.

In der Vorrede zu seinem letzten, unvollendeten Roman *Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte* (Berlin 1820/22) bezieht Jean Paul sich explizit auf den von ihm sehr geschätzten Cervantes. Nachdem er die Entstehungsgeschichte des *Komet* skizziert hat, wendet er sich einem anderen Roman, dem sog. *Papierdrachen*, zu, der indes nur als unfertiges Projekt existiert. Über diesen seien Gerüchte in Umlauf geraten, denen zufolge er, Jean Paul, daran arbeite, einen neuen *Don Quijote* zu schreiben. Jean Paul stellt dies in Abrede:

Himmel, Cervantes! Der Verfasser sollte dir einen neuen Don Quixote nachzuliefern wagen, welcher sogar dem ästhetischen Mockbird, Wieland, einem Manne von so großen und mannigfaltigen Nachahmtalenten, in seinem Don Sylvio so gänzlich verunglückte? – Wahrlich du erlebst dann an deinem Nachahmer und Schildknappen einen neuen irrenden Ritter mehr und müßtest jenseits lachen.⁴⁶

Trotz dieses abwehrenden Hinweises steht *Der Komet* jedoch unverkennbar in der Tradition des *Don Quijote*.⁴⁷ Der Protagonist Nikolaus Marggraf hält sich nämlich – aufgrund einer Mitteilung seines Vaters, der von sei-

46 Jean Paul, *Der Komet*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 6, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 563–1036, hier S. 570.

47 Zur zentralen Bedeutung des *Don Quijote* für den *Komet* vgl. Monika Schmitz-Emans, »Der Komet als ästhetische Programmschrift. Poetologische Konzepte, Aporien und ein Sündenbock«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 35/36 (2001), S. 59–92, *passim*, insbes. S. 72: »Jean Paul unternimmt es mit dem *Komet*, gleich drei Texte auf einmal zu reformulieren und dabei zu modifizieren, die als Basistexte der abendländischen Kultur gelten können: das Alte Testament, das Neue Testament und den *Don Quijote*.« Schon Ferdinand Josef Schneider, *Jean Pauls Altersdichtung. Fibel und Komet. Ein Beitrag zur literarhistorischen Würdigung des Dichters*, Berlin 1901, hat auf die Bedeutung des *Don Quijote* für Jean Paul hingewiesen.

ner Ehefrau auf dem Totenbett erfahren hat, dass nicht er, sondern ein unbekannter Fürst der leibliche Vater von Nikolaus sein soll, wobei allerdings der Wahrheitsgehalt dieser Behauptung im Text unbewiesen bleibt – für den natürlichen Sohn eines Fürsten und geht, nachdem es ihm gelungen ist, aus Kohlen Diamanten herzustellen, mit einigen Freunden, die er zu Mitgliedern seines ›Hofstaates‹ ernennt, auf Bildungsreise. Von seiner Umwelt wird dies als »mögliche Tollheit«⁴⁸ interpretiert. Der Waisenhausprediger Süptitz, den Marggraf zu seinem Hofprediger ernennt, vergleicht Marggrafs Wahn mit dem eines gewissen Professor Tittel aus Jena, der sich für einen römischen Kaiser gehalten habe:

[...] man nannte von weitem eine Macht, sogleich ließ Tittel die seinige ins Feld rücken –; indes er in allen andern Punkten, zumal auf dem Katheder, so vernünftig war und las, als säß' er auf gar keinem Throne. Mit demjenigen Verstände, den Herr Marggraf noch hat, lässt sich also anfangen und der verlorne sich gleichsam wieder einfangen, wie man große Stockfische mit kleinen ködert.⁴⁹

Damit ist die Grundkonstellation des *Don Quijote* zitiert: Der Held von Cervantes' Roman hält sich für einen fahrenden Ritter und erweist sich in dieser Hinsicht als völlig unbelehrbar. In jeder anderen Hinsicht aber ist er ein durchaus kluger und zu vernünftigem Urteil fähiger Mensch. Seine Umwelt spielt in vielfacher Weise sein Spiel mit, in der Hoffnung, ihn von seinem Wahn zu heilen.

Als der vermeintliche Fürstensohn Marggraf zusammen mit seinem ›Hofstaat‹ das Landstättchen Rom, in dem Marggraf aufgewachsen ist, als formidabler Narrenzug im 13. Kapitel des Romans verlässt, begegnet ihnen ein Kandidat der Theologie, der sich auf Wettervorhersagen versteht. Dieser stellt sich dem Reisemarschall Worble als Kandidat Richter aus Hof im Voigtlande vor.

Meine Leser werden erstaunen, der Kandidat war demnach niemand anders als – ich selber, der ich hier sitze und schreibe. Denn kaum hatte Worble den Namen gehört, so fiel er dem Kandidaten um den nackten Hals à la Hamlet und begrüßte ihn als den trefflichen Verfasser der Auswahl aus des Teufels Papieren, dessen versteckten Namen er in Gera von dem Verleger Beckmann erfahren hatte und der eben, wie jetzo bekannt, der meinige ist.⁵⁰

Wie dem Kommentar von Norbert Miller zu entnehmen ist, wird hier erstmals in Jean Pauls Werk die Fiktion preisgegeben, wonach die Roman-

48 Jean Paul, *Der Komet*, S. 818.

49 Ebd., S. 820f.

50 Ebd., S. 833.

figur Siebenkäs der Verfasser der *Auswahl aus des Teufels Papieren* sein soll.⁵¹ Nicht Siebenkäs, sondern der reale Autor ist der Verfasser des 1789 pseudonym erschienenen Satirenwerks. Aber dieser reale Autor tritt nun als Nebenfigur eines seiner eigenen Romane auf. Und im Unterschied zu der uns bereits bekannten Situation in der Vorrede zum *Siebenkäs* spricht der Erzähler von sich nicht in der ersten, sondern in der dritten Person, macht also den Autor zu einer gänzlich fiktionalisierten Figur.⁵²

Der Reisemarschall holte den Kandidaten, der seine Freude über einen dritten oder vierten Leser seines Buchs kaum weitläufig genug auszusprechen wußte, mit Mühe aus, ob er eine Lustreise auf Kosten des Herrn Marggrafen Nikolaus mitzumachen Lust in sich spüre; er versprach ihm, da Durchlaucht ohnehin noch keinen großen Schriftsteller und keinen eigentlichen Wetterkundigen von Profession in ihrer Suite besäßen, ihm die Stelle auf der Stelle zu verschaffen, sobald nur der Fürst vor der Kneipe halte und den Pferden zu saufen geben lasse. – Wer bekam bei diesen Worten statt eines Veilchen am Wege einen ganzen Vorleglöffel voll Veilchensyrup in die Hand? wer anders als der arme Kandidat Richter, der auf einmal, nachdem er so viele Jahre in Hof unter Kaufleuten und Juristen mit seinem aufgedeckten Halse und langem Flatterhaare bestäubt und unscheinbar hingeschlichen, sich im Gefolge und Pfauenrade eines Fürsten als einen langen Glanzkiel sollte mit aufgerichtet sehen, in täglichem engsten Verkehr mit lauter Hofleuten, nach deren Bekanntschaft er schon damals hungrte und durstete, um später endlich Werke wie einen Hesperus, einen Titan u. dergl. der Welt zu liefern, Werke, die sie ja gegenwärtig hat und schätzt und wörin eben Höfe treu und täuschend aufzutreten hatten!⁵³

Der Reisemarschall Worble und der Kandidat Richter kommunizieren auf der Basis der Tatsache miteinander, dass Richter Autor eines Buches ist. Es handelt sich also um eine Kommunikation zwischen einem realen Autor und einem seiner Leser. Weil Richter Schriftsteller ist, wird er von Worble in den Hofstaat des vermeintlichen Fürsten aufgenommen, also gewisser-

51 Ebd., S. 1303.

52 Vgl. hierzu Ralph-Rainer Wuthenow, »Nikolaus Marggraf und die Reise durch die Zeits, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik: Jean Paul*, München ³1983, S. 77–88, hier S. 80f.: »Jean Paul selbst ist die einzige wirkliche, die Hauptgestalt seiner Romane; wo er auftritt, ist er eine von ihm selbst erdichtete Figur, sein empirisches Ich aber nur das Instrument, auf dem das ‚schreibende Ich‘ zärtlich und gewaltig phantasiert. [...] Niemand hat wie er sich selbst als den Geist der Erzählung eingeführt und immer neu beschworen; die Illusion der Teilnahme an der Handlung wird so zu der höheren einer Teilnahme an der Gegenwart des Erzählers, der seine Leser erzählend in ihre Rolle zwingt: *Ich wollte, ich wäre Nikolaus Marggraf, und er, Friedrich Richter dahier, der mich nach Vergnügen schilderte!* Das dauernde Verwischen von Schein und Sein, Wirklichkeit und Fiktion, das noch das Thema des Romanwerks ist, wird hier zur Form.«

53 Jean Paul, *Der Komet*, S. 833f.

maßen als Hofautor. Die Tatsache, dass jemand ein Buch geschrieben hat, führt somit zu einer Veränderung in der Wirklichkeit, in der er lebt. Der Schriftsteller seinerseits möchte den Hofstaat als Material für künftig von ihm zu schreibende Bücher nutzen. Wir finden also hier genau wie im *Don Quijote* jenes Kontinuum vor, welches Bücher und Wirklichkeit in rektusiven Schleifen miteinander verbindet und die zwischen ihnen bestehende Differenz einebnen. Insofern erweist der *Komet* sich als romantische *réécriture* des *Don Quijote*.

Schluss

Die Untersuchung hat versucht, mit zahlreichen Beispielen zu belegen, was ihr Titel behauptet, nämlich dass Jean Pauls Romane als Paradigmen der Verschränkung von Realität und Fiktion gelten dürfen. Diese Verschränkung wurde als Funktion der narrativen Kommunikationssituation gedeutet, ihr Dreh- und Angelpunkt sind die Selbstinszenierungen des Erzählers. Dieser projiziert sich als »Ich mit Leib« in seine Texte; sein Dialog mit der Tochter des Kaufmanns Oehrmann in der Vorrede des *Siebenkäse* ist als fiktionales Modell der überindividuellen Kommunikation im Literatursystem um 1800 lesbar. Die genaue Analyse dieses Modells macht deutlich, dass literarische Texte, um ihren Autonomieanspruch einzulösen, sich polyfunktional auf die verschiedenen Publikumsschichten einstellen müssen, weil sie sonst keine Leser finden würden und die ästhetische Autonomie mangels ökonomischer Basis in sich zusammenbrechen würde. Insofern ist Autonomie in Reinform nicht zu haben. Sie steht vielmehr immer schon in aporetischem Zusammenhang mit den Gesetzen des Buchmarktes. Der Erzähler ist auch derjenige, der den Anspruch erhebt, keinen Roman, sondern eine quellengestützte Lebensbeschreibung vorzulegen. Diese Opposition und ihre Labilität wurde anhand von Diderots *Jacques le Fataliste*, der wie Jean Pauls Romane der Gattung des komischen Anti-Romans angehört, untersucht. Schließlich wurde gezeigt, welche Rolle das gedruckte Buch im Zusammenhang mit dem Kontinuum zwischen Realität und romanesker Fiktion spielt; dabei wurde Jean Pauls *Komet* kontrastiv auf den *Don Quijote* bezogen. Als Fazit lässt sich festhalten, dass die Literatur um 1800, deren Tendenzen Jean Paul in vielfacher Hinsicht exemplarisch sichtbar macht, ihre eigene Fiktionalität als Merkmal der von ihr beanspruchten ästhetischen Autonomie in besonderer Weise zur Schau stellt und dass sie zugleich den Gegensatz zwischen

I. Angewandte Fiktionstheorie

Kunst und Leben aufzuheben versucht, indem sie das wirkliche Leben in die literarische Fiktion zu integrieren versucht. Dass sich daraus unvermeidlicherweise Aporien ergeben, konnte ebenfalls gezeigt werden. Diese Aporien schließlich führen uns zum Ausgangspunkt der Argumentation zurück: zum Modell *Zauberflöte*.

Literaturverzeichnis

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, hg. v. Marcello Turchi, Milano 1988.

Astel, Hans Arnfrid, »Archilochos und das Verlangen, die Nachtigall anzulangen. Zweiter Teil: Freier Vortrag auf dem Hubert-Fichte-Symposion in Hamburg-Altona am 20. Oktober 1989«, in: Klaus Behringer/Angela Fitz/Ralf Peter (Hg.), *Einhornjagd und Grillenfang. 13 Jahre Saarbrücker Schule*, Saarbrücken 1992 (<http://www.zikaden.de/gesondert/archilochos-2-frame.html> – zuletzt aufgerufen am 19.2.2020).

Barthes, Roland, »L'effet de réel«, in: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hg.), *Littérature et réalité*, Paris 1982, S. 81–90.

Berend, Eduard, »Jean Paul der meistgelesene Schriftsteller seiner Zeit?«, in: *Imprimatur* N. F. 2 (1960).

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, London 1987.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona 1990.

Diderot, Denis, *Éloge de Richardson*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 1059–1074.

—, *Jacques le Fataliste et son maître*, in: *Œuvres*, hg. v. André Billy, Paris 1951, S. 475–711.

Erb, Andreas, *Schreib-Arbeit. Jean Pauls Erzählen als Inszenierung »freier« Autorschaft*, Wiesbaden 1996.

Hiebel, Hans H., »Autonomie und ›Zweckfreiheit‹ der Poesie bei Jean Paul und seinen Zeitgenossen«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 32/33 (1997), S. 151–190.

Hunger, Herbert, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 1985.

Iser, Wolfgang, »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 121–151.

—, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), Frankfurt a. M. 1993.

Jean Paul, *Der Komet*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 6, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 563–1036.

—, *Konjunktural-Biographie*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 4, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 1025–1080.

—, *Siebenkäs*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 2, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–576.

—, *Vorschule der Ästhetik*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 5, Nachdruck: Frankfurt a. M. 1996, S. 7–514.

Link, Jürgen, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 284–307.

Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

Mayer, Mathias, »Die Zauberflöte in der Zauberflöte – Zwischen Glaube und Wissen«, in: ders. (Hg.), *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Hildesheim 2007, S. 153–166.

Mortier, Roland, *Diderot in Deutschland. 1750–1850*, aus dem Französischen übers. v. Hans G. Schürmann, Stuttgart 1972.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder*, hg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart 1991.

Neumann, Gerhard, »Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge im Siebenkäse«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. 476–494.

Platon, *Der Staat*, in: *Sämtliche Dialoge*, hg. und übers. v. Otto Apelt, Bd. 5, Leipzig 1923, unveränderter Nachdruck: Hamburg 1998.

Pross, Caroline, *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt a. M. 1997.

Rabelais, François, *Pantagruel*, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Pierre Jourda, Paris 1980, Bd. 1, S. 211–387.

Sauder, Gerhard, »Komet(en)-Autorschaft«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 38 (2003), S. 14–29.

Schlegel, Friedrich, »Brief über den Roman«, in: Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken (1796–1801)*, hg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 329–339.

Schmidt-Hannisa, Hans-Walter, »Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 35–52.

Schmitz-Emans, Monika, »Der Komet als ästhetische Programmschrift. Poetologische Konzepte, Aporien und ein Sündenbock«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 35/36 (2001), S. 59–92.

Schneider, Ferdinand Josef, *Jean Pauls Altersdichtung. Fibel und Komet. Ein Beitrag zur litterarhistorischen Würdigung des Dichters*, Berlin 1901.

Šklovskij, Viktor, »Der parodistische Roman. Sternes 'Tristram Shandy'«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1988, S. 245–299.

Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählers*, Göttingen 1989.

Striedter, Jurij, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolutions«, in: ders. (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1988, S. IX–LXXXIII.

Verschuren, Harry, *Jean Pauls »Hesperus« und das zeitgenössische Lesepublikum*, Assen 1980.

I. Angewandte Fiktionstheorie

Walter, Éric, *Jacques le Fataliste de Diderot*, Paris 1975.

Walter-Schneider, Margret, »Der zerbrochne Umriss. Über den Romancier Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 198–215.

Werber, Niels, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992.

Wuthenow, Ralph-Rainer, »Nikolaus Marggraf und die Reise durch die Zeit«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik: Jean Paul*, München ³1983, S. 77–88.