

HEIKE GFREREIS

UNBEMERKTE EINVERLEIBUNG

Max Kommerells *Jean Paul* und die Literaturtheorie des russischen Formalismus

Die methodische Konsequenz von Max Kommerells Literaturwissenschaft wurde wiederholt beschrieben,¹ ich möchte das Bewusstsein für ihre Einsichten durch einen ihr scheinbar entgegengesetzten Vergleich mit den russischen Formalisten schärfen. Die Ähnlichkeiten, die sich zwischen ihrer und Kommerells Methode auf unterschiedlichen Ebenen zeigen und die ich im Folgenden durch schlichte Konfrontation von Textstellen deutlich machen möchte, gründen weniger darin, dass Kommerell einer formalistischen Ideenwelt nahegestanden wäre (wie sie in Deutschland von Oskar Walzel und Günter Müller vertreten wurde) oder gar die Theorien der Russen unmittelbar kennengelernt² und angewandt hätte. Sie resultieren aus einer bestimmten, einer lyrischen Disposition des analytischen Lesens, die (explizit) Kommerells Methode prägt und (stillschweigend) der formalistischen Theorie vorausgeht: Der Leser verleiht, als läse er ein Gedicht, dem literarischen Text seine Stimme, spricht ihn gleichsam von innen heraus und führt sich dabei buchstäblich die Elemente seiner künstlichen Struktur vor Augen und lässt sie sich auf der Zunge zergehen: den Vers etwa und den Reim, die der Folge und dem Sinn der Wörter im Satz

¹ Der erste, der dies systematisch getan hat, war Heinz Schlaffer (Zur Methode von Max Kommerells »Jean Paul«. Mit drei Exkursen zu gegenwärtigen Interpretationstheorien, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 14, 1979, S. 22-50). Die daran anschließenden Auseinandersetzungen mit Kommerells literaturwissenschaftlicher Methode sind beschrieben bzw. publiziert in: Walter Busch u. Gerhart Pickerodt (Hrsg.), Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität, Göttingen 2003, wobei jüngere Forschungsbeiträge zu ergänzen sind: Ulrich Port, Literaturgeschichte als Körperschau: Max Kommerell und die Pysiognomik der 1920er Jahre, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 14, 2006, S. 383-414, und Matthias Weichelt, Gewaltsame Horizontbildungen. Max Kommerells Lyriktheoretischer Ansatz und die Krisen der Moderne, Heidelberg 2006.

² Was immerhin durch die *Zeitschrift für slavische Philologie* möglich gewesen wäre, die in den Jahrgängen 1925, 1927 und 1928 (s. Victor Erlich, Russischer Formalismus, Frankfurt/M. 1987, S. 391) über die wichtigsten formalistischen Thesen unterrichtete.

entgegengerichtet sind; die Strophenform und die Gattung, die das Gedicht formal vom ersten bis zum letzten Wort motivieren; oder auch die monologisch oder dialogisch-ironische, mehr oder weniger gebrochene Haltung des lyrischen Ichs zur Welt. Die russischen Formalisten entwickeln ihre Theorie des Wortkunstwerks an der Lyrik und übertragen dann die Elemente der auf den ersten Blick künstlichen und formgebundenen, paradigmatisch organisierten, aber auch deutlich als Ausdruck einer »Stimme«, als Rede oder Gesang formulierten Verssprache auf die scheinbar weniger künstlich und klanglich disponierte, von der Schrift geprägte und syntagmatisch organisierte erzählende Prosa.³ Kommerell findet seinen Schlüssel zu Jean Pauls Prosa in einer polyphonen Mimikry, dem »Einverleiben«,⁴ und projiziert dabei Elemente der Lyrik ebenfalls auf Elemente der Prosa. Auch das ist zu erläutern.

1. MIMIKRY ALS LITERATURWISSENSCHAFTLICHES VERFAHREN

In Max Kommerells Arbeitsheft von 1933 findet sich eine einzige, indirekte Spur seines Buchs über Jean Paul, das er in diesem Jahr schreibt: »Ich träume v Eri.[ka], besonders schön, hellgrün, enganliegend gekleidet, mit bloßen Füßen. Ich recke die Arme nach ihr. Sie sagt, mit neckischem Ausdruck: ich kann mich mit dir leider nicht beschäftigen, du hast ja den ganzen Jean Paul im *Leib*«. ⁵ Der Traumbericht bestätigt das Gerücht, Kommerell habe sein Buch ohne jedes Hilfsmittel, seinen Jean Paul in- und auswendig kennend, in sechs Wochen hingeschrieben, und er bestätigt die zentrale Metapher seiner Untersuchung mit einer privaten Anekdote: »du hast ja den ganzen Jean Paul im *Leib*«.

Das Im-Leib-haben spielt Kommerell in seinem Buch auf allen Ebenen durch, vom Satzrhythmus über den Figurenentwurf und die Handlungsführung hin zu Gattungsfragen des humoristischen Romans, und variiert es in seiner redensartigen Vieldeutigkeit, von Beseelen und Einverleiben

³ Die Ursprünge der formalistischen Vorstellung von »Stimme« in der Lyrik im Unterschied zu Gérard Genettes Begriff der narrativen Stimme zeigt Matthias Aumüller (Die Stimme des Formalismus. Die Entwicklung des Stimmenbegriffs im russischen Formalismus, in: Andreas Blödorn u. a. [Hrsg.], Stimme[n] im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin, New York 2006, S. 31-52).

⁴ Das Kommerellsche »Einverleiben« erinnert in vielem an Michail Bachtins 1940 fertiggestelltes, aber erst über zwanzig Jahre später erschienenen Buch über Rabelais, wo sowohl die mimetische Vergegenwärtigung der Stimmen eines Textes, seine »Dialogizität«, wie der nicht mit der Seele identische Leib, der »groteske Leib«, eine zentrale Funktion besitzen.

⁵ DLA, D: Kommerell, Verschiedenes: Arbeitsheft 1932-34.

über Besessensein und ekstatisches Transzendieren hin zum Leibgeben und Entleiben. »Leib« ist sein absolutes, Form, Inhalt, Gattung, Erzähler und Figur, Text und Leser umfassendes Schlüsselwort, um die Besonderheiten von Jean Pauls Werk zu verstehen. Analyse ist so bei ihm auch immer Imitation, Mimikry der spezifischen Stil- und Ideenmischung seiner Gegenstands:

Auf welche Art die Seele im Leib haftet, ist Jean Pauls Schicksal. [...] Es gibt einen Begriff des Leibes, der, keineswegs heidnisch, in den christlichen Künsten zu der zartesten Gebärdensprache geführt hat: der Begriff vom Leib als einer Botschaft der Seele. Diesem Begriff ist der Leib wohl ein Zweites, Dienendes, aber heilig, wie ein Gefäß von Heiligem heilig ist, und jeder Leib ein wenig Leib des Herrn. Aber es gibt einen anderen furchtbareren: dem die leibliche Form eines Menschen ein Spott auf seine innere Gestalt ist. [...] Der Anfang allen Humors in Jean Paul ist also das Lachen des unbedingten Ich über seine bedingte Gestalt, so dass der humoristisch beschaffene Mensch sein erstes Gedicht mit den Bewegungen des eigenen Leibes aufführt. Jeder humoristische Moment, kann man sagen, durchschneidet einen der Fäden, mit denen ein Ich im Leibe hängt.⁶

Katholische Symbolik und romantische Kunstvorstellungen, Heilige Kommunion und Fichtes Ichvorstellungen verbinden sich, wie bei Jean Paul selbst, zu einem Amalgam, das mit einer technischen Wendung (»durchschneidet einen der Fäden, mit denen ein Ich im Leibe hängt«) präzise benennt, was in Jean Pauls Romanen ein Ereignis ist.

Victor Sklovskij nutzt 1925, acht Jahre vor Kommerells *Jean Paul*, in seiner *Theorie der Prosa* ebenfalls das Nachsprechen und eine den ganzen Körper, Kopf und Fuß umfassende, der Rezeption von Lyrik entlehene Mimikry, um seinen Gegenstand in der Evokation auch theoretisch zu analysieren. Das zweite Kapitel »Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen« eröffnet er auf eine für eine wissenschaftliche Theorie sehr ungewöhnliche Weise:

Die verschrobene Sprache der Dichtung, die den Dichter zum Stammelnden macht, das seltsame, ungewöhnliche Vokabular, die ungewöhnliche Wortstellung – woher kommt das alles? [...] Der Weg der Kunst ist ein gewundener Pfad, auf dem der Fuß die Steine spürt, ein Pfad mit Hin und Her. Wort gesellt sich zu Wort, das Wort fühlt das Wort, wie die

⁶ Max Kommerell, *Jean Paul*, 5., durchges. Aufl., Frankfurt/M. 1977 (im Folgenden zitiert: JP), hier S. 300f.

Wange die Wange. Die Worte werden voneinander getrennt, und statt eines einzigen Komplexes, des automatisch ausgesprochen Wortes, das herausgeschleudert wird wie eine Tafel Schokolade aus einem Automaten, entsteht ein Wortklang, ein Wort, das klar gegliederte Bewegung ist. Auch der Tanz ist eine Bewegung, die man empfindet, genauer gesagt, eine Bewegung, die so aufgebaut ist, daß man sie empfindet.⁷

Sklovskij stimmt und taktet seinen Leser regelrecht ein, bevor er ihn mit einer an dieser Stelle noch rätselhaften Erzählung befremdet:

Herodot (VI, 129-131) erzählt folgende Geschichte: ein junger Mann ließ sich auf seiner Hochzeit so sehr vom Tanz hinreißen, daß er auf einem Tisch tanzte, sich dann mit dem Kopf auf den Tisch stellte und mit den Beinen schlenkerte. Der erzürnte König, der Vater der Braut, rief ihm zu: »Tisandros Sohn, du hast dich um die Braut getanzt!« – »Das kümmert mich nicht«, erwidert der Bräutigam und tanzte weiter (TP, S. 25f.).

Erst am Ende des Kapitels, dreißig Seiten später, wird deutlich, das sich der Literaturtheoretiker, der die Bewegungen seines Gegenstands nachempfindet, um seine Allianz mit dem Inhalt, mit Moral, Sinn und Ideologie tanzt:

Die Methoden und Kunstgriffe des Handlungsaufbaus sind den Kunstgriffen der Wortinstrumentierung ähnlich, ja, letztlich mit ihnen identisch. Literarische Werke sind ein Gewebe aus Klängen, klar gegliederten Bewegungen und Ideen. [...] Vom Standpunkt der Komposition aus gesehen ist der Begriff ›Inhalt‹ bei der Analyse eines Kunstwerks überflüssig. Die *Form* ist aber hier als *Kompositionsgesetz eines Gegenstands* zu verstehen (TP, S. 53f.).

Wie Kommerell beendet Sklovskij seine Mimikry mit dem Aufdecken von Kompositionsweisen, von technisch beschreibbaren Zusammensetzungen und Zergliederungen. Im Unterschied zu ihm ist seine Mimikry wie seine Theorie jedoch auf keinen konkreten Gegenstand bezogen, sie ist allgemein und ›formalistisch‹, nicht Jean-Paul'sch.

⁷ Viktor Sklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1984 (im Folgenden zitiert TP), hier S. 25.

2. DIE LYRISCHE MIMIKRY ALS GEGENMITTEL ZUM SYMBOLISTISCH-PLASTISCHEN KUNSTVERSTÄNDNIS

Sklovskij eröffnet die *Theorie der Prosa* mit einem Angriff gegen den Symbolismus: »Kunst ist Denken in Bildern« (TP, S. 7). Dieser Satz, so führt er dann aus, ist für die Definition der Literatur weder hinreichend noch notwendig: Zum einen gibt es auch Literatur ohne Symbole, zum anderen erscheint als Bild nur, was durch die Kunst verfremdet wurde. Auch Kommerell spitzt die Gedanken seines *Jean Paul* durch Polarisierung mit einem symbolistisch-plastischen Kunstverständnis zu:

Es gibt keinen größeren Abstand als den zwischen der beseelten Menschengestalt Jean Pauls und einem griechischen Bildwerk. Ein solches hat man oft seelenlos genannt, obschon es das Innigste ist was uns je aus der Kunst angeblickt hat. [...] Es ist kein Leben daran, das nicht Seele wäre, und darum nirgends Seele als besonderer Wert, als etwas das sich gelöst hat. (JP, S. 48f.)

Groß empfinden ist für ihn die Möglichkeit zur Größe: wo ließe sie sich deutlicher dartun als am Jüngling? Groß sein durch Innerlichkeit wäre am Mann etwas Halbes, an einer Frau schon fast etwas Falsches! An Jünglingen billigt man's: Größe als plastische Größe würde an ihm zurückstoßen, als mögliche ist sie liebens- ja verehrungswürdig. Ihm fordern wir keine Tat ab, nicht einmal scharfen Umriß der Person. Er hat den Umriß, den schöne Farben als ihre garnicht gezogene Grenze gegeneinander haben – so und nicht schärfer hebt er sich ab gegen die Natur. (JP, S. 95)

Dieses anti-plastische Prinzip bestimmt bei Jean Paul den geisterhaften Charakter der Figuren, die Nebensächlichkeit der Handlung, den überbordenden Sprechstil und löst jene lyrische Lese-Haltung aus, deren Grundform die Prosopopoeie, das »Gesicht-Hervorbringen« ist:

Handeln und Weltbezug ist für Jean Paul, aus Mangel an Tat und Welt, weniger wichtig. Sprechen sehr: aber ganz anders als bei Goethe, wo die Menschen »etwas« sagen. Bei Jean Paul sagen sie »sich«. Das Sprechen, ja Denken ist nicht zunächst des Inhalts wegen, sondern mimisch aufgefaßt [...]. Seine innere Welt ist, auch hierin, Welt des Ohrs. (JP, S. 117f.)

Die

reine Form des Jean Paul-Romans ist der Traum. Es könnte noch ein Drittes geben: wenn die reine Form des Romans das lyrische Gedicht wäre. [...] die Romane Jean Pauls [haben] trotz ihrer Geisterhaftigkeit

vor den romantischen Romanen den Ernst des Erlittenen voraus: denn auch die Geister leiden – und an was? am Leib. (JP, S. 185 und 187)

Führt man sich vor Augen, dass der mit seinem Äußeren so gar nicht in Stefan Georges griechische Schönheitsvorstellungen passende Kommerell nach seinem Bruch mit dem Meister 1930 von diesem nur ›Die Kröte‹ genannt wurde, dann gewinnen solche Formulierungen eine biographische Nebenbedeutung und scheinen Ausdruck von Verarbeitung und Projektion, Heilmittel und Gegengift. In konsequenter, in seiner Tradition stehender, sie aber umwertender Abgrenzung entwickelt Kommerell aus dem plastisch-physiognomischen Prinzip, welches das Denken und Leben des George-Kreises bestimmt,⁸ ein ästhetisch-formalistisches Verfahren, in dem Mimikry und Gestik, Leib und Gesicht nur Denkfiguren sind, die beim Erfahren, Erkennen und Darstellen literarischer Strukturen helfen. George wird dabei selbst nur zur ästhetischen Denkfigur, zu einem imaginären Leib, in den man sich ganz unverbindlich hineinversetzen kann, um seinen analytischen Verstand zu schärfen und den Phänomenen auf ihren strukturellen Grund zu gehen.

Kommerell thematisiert diesen Umwandlungsprozess im *Jean Paul* immer wieder explizit. Von Anfang an verdeutlicht er seine anti-plastische und anti-georgische, nur ästhetische und in der Imagination realisierte Vorstellung von Einverleibung, indem er ein Motto aus Georges *Lobreden auf Jean Paul* voranstellt – »Und sind sie nicht alle etwas von unserem Fleische: seine Wesen, in denen wir nur die kämpfenden und versöhnenden Teiler der eigenen Seele sehen ...?« –, das er dann schon auf der ersten Seite uminterpretiert: »Der eine [Goethe] wird sich in den Dingen finden, der andre [Jena Paul], sofern er sich streng von ihnen sondert« (JP, S. 11), schreibt er über ein von Jean Paul erzähltes Kindheitserlebnis. Wer erwartet, dass das Motto einer affirmativen, identifikatorischen Lektüre der Weg bereitet ist, der wird enttäuscht und eines Besseren belehrt. Voraussetzung für jede Art der Identifikation mit Jean Paul ist die Trennung, nicht die Identifikation. Wenn Kommerell daher das Zusammenspiel von Leib und Seele beschreibt, so passen beide nie ganz ineinander, sind nicht auf plastische Weise eins, sondern entfalten ihre Bewegung aus ihrem Ungleichgewicht.

Wie sehr Kommerell das ›Leibgeben‹ in seiner Ambivalenz – hie plastischer Symbolismus, da Mittel literarischer Strukturanalyse – beschäftigt hat, verraten seine Notizen zu Goethe und Schiller, Kleist, Rilke und

⁸ Ulrich Raulff, *Steinerne Gäste*. Im Lapidarium des George-Kreises, in: *Das geheime Deutschland*. Eine Ausgrabung, Marbach/N. 2008, S. 5-33.

Nietzsche aus dieser Zeit. Sie sind nicht nur übersät von idealen Georgischen Profilskizzen, die dem verlorenen Freund Johann Anton gleichen, und ab und zu grundiert mit einem burlesken Kopf, der auch Kommerells eigener sein könnte. Sie kombinieren diese Gesichter mit unorganischen Zeichnungen, die dabei helfen können, einen imaginären Gegenstand in seiner Struktur zu erfassen: geometrische Formen, semantische Dreiecke, binomische Tabellen, geraden, unterbrochenen, gekreuzten und parallel geführten Linien der Sprech- und Handlungsführung:⁹ Kommerells Gesichte(r) sind Mittel, um etwas über die Literatur herauszufinden, nicht über sich.

3. DIE ›LITERARISCHE EVOLUTION‹

Sklovskij führt in *Theorie der Prosa* auch die Vorstellung aus, die für die formalistische Sichtweise der Literaturgeschichte charakteristisch ist:

Ein Kunstwerk wird vor dem Hintergrund anderer Kunstwerke und im Zusammenhang mit ihnen wahrgenommen. Die Form eines Kunstwerks wird durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen bestimmt. Das Material des Kunstwerks wird durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen bestimmt. Das Material des Kunstwerks wird stets hervorgehoben, »herausgeschrien«. Nicht nur die Parodie, sondern jedes Kunstwerk überhaupt wird als Parallele und Antithese zu irgendeinem Muster geschaffen. Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine alte Form zu ersetzen, die ihren künstlerischen Wert verloren hat. (TP, S. 31.)

Kommerell bestimmt in der Vorrede zur zweiten Auflage die Grundfrage seines Jean-Paul-Buchs ebenfalls als Frage nach Jean Pauls spezifischer Leistung für die Evolution der Gattung ›Roman‹:

Was ist die Form Jean Pauls? Genauer: Welche tiefen Veränderungen erleidet der Roman als Gattung durch den Versuch Jean Pauls, ihn zu seiner Form zu machen? Eine Zerlegung der einzelnen Werke versprach hierfür nichts, wohl aber ein Zusammentragen und ein Vergleich des Ähnlichen. Gesucht war ein Schema dessen, was ein Jean Paul Roman ist, und des Gestaltungsvorgangs – ein Schema nämlich, nach dem ungefähr das Entstehen einer Rede, einer Situation, einer Figur, einer Ge-

⁹ Ein Beispiel dafür ist abgebildet in dem Marbacher Magazin *Zeichnungen am Rand der Dichtung* (Marbach/N. 2010, S. 90).

schichte und vor allem des einen aus dem anderen zu denken ist. Obwohl der Verfasser aus den Vorarbeiten Jean Pauls zu den einzelnen Werken Gewinn gezogen und sich einige sehr erhebliche Daten daraus zunutze machte, las er dieses Schema keineswegs aus der Entstehungsgeschichte der Werke ab. Er fand es auf konstruktivem Weg, wie es die psychologische Einsicht in den Dichter und seine Entwicklung, und wie es die Bauart der Dichtungen nahelegt – eine Bauart, die etwas Technisches, ja Mechanisches hat und daher das Warum und Wozu vielfach deutlich anzeigt. (JP, S. 6.)

Wie Sklovskij legt Kommerell das Hauptaugenmerk seiner gattungsgeschichtlichen, literaturgeschichtlichen Fragestellung auf die literarischen, konstruktiven Elemente:

Jedem, der Augen im Kopf hat, ist es völlig klar, daß die Kunst nicht zur Zusammenfassung, sondern zur Zerlegung neigt, denn sie ist selbstverständlich kein Marschieren zur Musik, sie ist ein Tanzen und Schreiten, das empfunden wird, genauer gesagt, eine Bewegung, nur dazu geschaffen, daß wir sie empfinden. Das praktische Denken tendiert zur Zusammenfassung, zur Aufstellung allumfassender Formeln. Die Kunst hingegen »mit ihrem Drang nach dem Gegenständlichen« (Carlyle) versucht, selbst das zu zerlegen, was als Allgemeines und Einheitliches erscheint. Elemente der Stufenkomposition sind die Wiederholung mit ihrem Sonderfall, dem Reim, die Tautologie, der tautologische Parallelismus, die Retardation, die epische Wiederholung, Märchenformeln, die Peripetie und viele andere Stilfiguren. (TP, S. 33).

4. DIE ›AUFERWECKUNG DES WORTS‹ UND DAS ›SKAZ‹

In Sklovskijs den Formalismus initiierenden Aufsatz *Kunst als Verfahren* von 1916, in dessen Zentrum die Analyse zweier humoristischer Romane steht (*Don Quijote* und *Tristram Shandy*), findet sich die oft zitierte Stelle:

Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der »Verfremdung« der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungspro-

zess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist unwichtig.¹⁰

In *Theorie der Prosa* verifiziert er diese Einsicht an den Gattungen, die wegen ihrer vermeintlichen Nähe zur gewöhnlichen Schriftsprache anders als jene in Versen von vornherein nicht auffällig sind: Erzählung und Roman:

Die Sprache der Dichtung ist eine konstruierte Sprache. Die Prosa hingegen ist eine gewöhnliche Sprache, sparsam, leicht, korrekt (*dea prosae* ist die Göttin einer leichten Geburt, bei der das Kind »richtig« liegt). Hemmen und Retardieren als allgemeines Gesetz der Kunst werde ich in meinem Aufsatz über den Handlungsaufbau ausführlicher erörtern. (TP, S. 23).

Was Friedrich Nietzsche in einem Aphorismus über »gute Prosa« sagt, trifft dasselbe: daß man nur »im Angesicht der Poesie« gute Prosa schreibe, daß diese ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie sei und all ihre Reize darin bestehen, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen werde. Denn ist Poesie nicht möglich ohne ein Distanznehmen von der gewöhnlichen Prosa, so ist gute Prosa wiederum ein Abstandhalten von der Poesie. (TP, S. 32).

Kommerell führt ebenfalls unter den Vorzeichen der Verfremdung, in Abgrenzung zum Gewöhnlichen, in Jean Pauls immer wieder über die Stränge aller Syntax, Logik und Semantik schlagende, anstrengend-ungewohnte Prosa ein:

Der gewöhnliche Mensch gebraucht die Worte als Sinnzeichen ... der Dichter auch, aber zugleich läßt er die erste Bannkraft der Wortstämme in ihnen aufleben. Er gebraucht sie zum erstenmal, mit dem zitternden Glück des Findens. (JP, S. 31).

Es ist der Rhythmus, der die Gewalt der ersten unwiederholbaren Prägung, die Innigkeit des Entsprechens, welch beides wir in den Wortwurzeln verehren, für einen ganzen Satz wiederherstellt: auch ein ganzer Satz wird bannkräftig, bannt ein Ganzes von vielen Eindrücken zwingend gleich und ohne Abbruch in die Seele. Nicht so die Prosa oder, vorsichtiger gesagt, lange nicht so. Sie ist mittelbar dichterisch durch Darstellung und Bildkraft, durch Vorrufen einer Gestaltenreihe, oder

¹⁰ Viktor Sklovskij, Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1969, S. 5-35, hier S. 15.

einer Reihe von Lebenszufällen, durch Bau und Anlage, Welt und Begriff. Jean Paul aber, wenn man ihn aus dem Höchsten seines Sprachvermögens begreift, gibt dem Kaiser, was Gottes ist. Er wendet sich von der gebundenen Rede der freien Schwingungen der ungebundenen zu, weil er von der Prosa erwartet, was ihm die Dichtung nicht zu gönnen scheint: den unbegrenzten Reichtum an Ausdrucksgebärden (JP, S. 32).¹¹

In der Konfrontation verschiedener Ausdrucksgebärden, der Unterscheidung von Abständen, Schwinkeln und Vortragsweisen, der mimischen Vergegenwärtigung der verschiedenen Haltungen, aus denen gesprochen werden kann, liegt ein Merkmal der Jean Paul'schen Romane:

Sobald für die Untersuchung die Romanform gewissermaßen den Jean-Paulischen Gesichtsausdruck angenommen hatte, verriet sich vieles was man sonst als willkürlichen Auswuchs betrachtete, ebenfalls als »Form« von derselben wenigstens subjektiven Notwendigkeit, die alles von Jean Paul Geschriebene hat. Einige Kapitel des ersten Teils behandeln diese »kleinen Formen« als nicht wegzudenkende Bestandteile eines sehr zusammengesetzten Ganzen, bis herab zur Metapher; sie verfolgen zugleich ihren inneren Sinn, der gleich dem Gewebe der Nerven oder der Bahn des Blutes wieder zum Zentrum leitet: einer letzten Besinnung auf das Dasein. Die kleinste dieser »kleinen Formen«, die Metapher, ist auch nicht jedermanns Metapher, sondern Jean-Paulisch bis in den Sprachrhythmus. Ob man nicht erspüren könnte, wie die Innerlichkeit der Vorstellung in den eigentümlichen Ausdruck übergeht? (JP, S. 6).

Sucht man für Ausdrucksgebärde in diesem Sinn und für die Mimikry, die der Autor wie der Leser bei der Imagination, der Vergegenwärtigung und Aufführung eines Textes vollziehen, ein anderes Wort, dann liegt der »skaz« der Formalisten nahe, jene Erzählweise, die durch den »persönlichen Ton« des Erzählers, seine künstlerische Imitation bestimmter Redehaltungen geprägt ist und letztlich die Handlung erst hervorbringt. Boris Eichenbaum hat 1918 in *Wie Gogols »Mantel« gemacht ist* das »System verschiedenartiger mimisch-artikulatorischer Gesten« musterhaft beschrieben. Gogols Text fügt sich für ihn aus »lebendigen Redevorstellungen und Sprechemotionen«: »Ein solcher *skaz* will nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren, und

¹¹ In einer späteren, unvollendeten und unveröffentlichten Studie *Dichtersprache und Sprache des Alltags* entwickelt Kommerell diesen Gedanken weiter: »Heute aber, wo kein neues Urwort aus ersten Begegnungen mehr geprägt wird, ist im Wort jene andre Gewalt nur noch schlafend und geheim vorhanden: die Ausdrucksgeberde [sic].« DLA, D: Kommerell, Prosa.

Sätze werden nicht nur nach dem Prinzip logischer Rede ausgewählt und aneinandergelagert, sondern mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, der lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt.¹² Kommerell deutet das Primat des Sprechens bei Jean Paul:

Das Sprechen, ja Denken der Figuren ist nicht zunächst des Inhalts wegen, sondern mimisch aufgefaßt, und Jean Paul hat daraus ein Studium gemacht [...]: Da dem Reden leichter und mehr Bedeutung und Bestimmung zu geben ist als den Handlungen: so ist der Mund als Pforte des Geisterreichs wichtiger als der ganze handelnde Leib, welcher doch am Ende unter allen Gliedern auch die Lippe regnen muß. (JP, S. 117).

5. DIE MACHT DER ÄQUIVALENZ IN DER PROSA

Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz, der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination. Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben. [...] prosodische Länge gleicht Länge, Kürze gleicht Kürze; Wortgrenze gleicht Wortgrenzen, das Fehlen einer Grenze dem Fehlen einer Grenze; syntaktische Pause gleicht syntaktischer Pause, das Fehlen einer Pause gleicht dem Fehlen einer Pause,

definiert Roman Jakobson 1960.¹³

Kommerell entfaltet vor einer ähnlichen Vorstellung seine Beschreibung der Jean Paul'schen Sprache:

Bei Jean Paul lässt sich nie die Andeutung eines Gleichmaßes feststellen. Er findet das Maß im Unmeßbaren. Die Bestimmtheit des sich immer neu Bestimmenden. Er schafft aus der Möglichkeit der Prosa etwas, worin sie bleibt was sie ist, und doch mehr wird: feiner, fortpflanzender Äther aller Gefühle, so stegreifhaft, selbstgetrieben und blitzschnell wechselnd in göttlichen Launen wie die Seele selbst. (JP, S. 32).

Wenn also keine meisterhafte Prosa, keine Prosa von feinem klanglichen Gewissen stumpf ist gegen die Binde- und Fliehkraft gewisser Lautgruppen und Silbenfälle, gegen das Überredende von Vergleich,

¹² Boris Ejchenbaum, Wie Gogols »Mantel« gemacht ist, in: Striedter (Anm. 10), S. 122-159, hier S. 129.

¹³ Roman Jakobson, Linguistik und Poetik, in: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt/M. 1979, S. 83-121, hier S. 94f.

Entsprechung, Gegensatz, gegen ein Zögern oder Beschleunigen im Satzbau: so verwendet Jean Paul erst solche Mittel nicht bloß gelegentlich mit zurückhaltendem Geschmack, sondern er bezieht sie aufeinander, hebt sie durcheinander und faßt sie zusammen in ein herrlich bewegtes Ganzes von Druckempfindungen, macht aus dem Vielfachen solcher Mittel eine Ordnung, die über dem Gesetz der Darstellung regiert. Statt daß er also Gestalten, Lagen oder Gefühle beschrieb, macht er im Beschreiben ein Gefühltes unmittelbar tönend. (JP, S. 33).

Kommerell beschwört damit keinen magischen Wortzauber, der einen mystischen Zusammenhang zwischen Klang und Gefühl, Wort und Bedeutung voraussetzt; er geht im Gegenteil von deren Differenz aus, um aus diesem Punkt der Nicht-Identität von Welt und Ich, Sprache und Sprecher die Sprechhaltung, die spezifisch Jean Paul'sche Ausdrucksgebärde zu bestimmen:

Wenn also die rhythmische Dichtung aus der Möglichkeit des Gleichmäßigen in der Sprache ihre Kunst aufrichtet, holt Jean Paul aus der Wirklichkeit des Ungleichmäßigen in der Sprache, steigernd, ausholend, aufschichtend, allüberbietend seine Harmonik des Gegensatzes, und gibt dem Auf und Ab der von ihm bezauberten Gemüter ein so entzückendes Unmaß, wie es, schnell erzeugt und schnell hinweg, nur noch die Musik in uns erregt (JP, S. 33).

Ein Beispiel (Nr. 40 *Cedo nulli*): Er kam eiliger durch Beete – durch grüne Täler – über klare Bäche – durch mittagstille Dörfer – vor ruhendem Arbeitszeug vorbei – auf dem Zauberkreis der Höhen stand Zauberrauch – der Sturmwind war entflohen, und am klaren Himmel blieb das große unendliche Blaue zurück – Vergangenheit und Zukunft brannten hell und nahe, entzündet von der Gegenwart – der Blumenkelch des Lebens umschloß ihn buntdämmernd, und wiegte ihn leise – und Pans Stunde ging an (JP, S. 40).

Wie Sklovskij in *Theorie der Prosa* – »Die Methoden und Kunstgriffe des Handlungsaufbaus sind den Kunstgriffen der Wortinstrumentierung ähnlich, ja, letztlich mit ihnen identisch. Literarische Werke sind ein Gewebe aus Klängen, klar gegliederten Bewegungen und Ideen« – geht auch Kommerell den Weg von der lautlichen und rhythmischen Ebene über die Syntax zur Sujetfügung, zur ›Stufenkomposition‹. Wobei Kommerell die Bezeichnung ›Stufe‹, anders als Sklovskij, religiös, nicht technisch konnotiert und mit dem Kunstgriff der Wiederholung auf Ereignisebene eine zutiefst ästhetische Erfahrung beschreiben kann, das Erleben unvergesslicher Momente einer kurz bevorstehenden Offenbarung, zu der es nicht kommt:

Gering an Zahl und streng umschrieben sind diese Stufenerlebnisse: so streng umschrieben wie Weihen und Rituale. Sie heißen: die Begegnung des Geistes mit dem All, die Begegnung des Jünglings mit dem großen Menschen, mit dem Freund, mit der Geliebten, und endlich (nur im Titan deutlich gestaltet) der Übergang des Jünglings in den Mann. In vielen Auftritten hat Jean Paul die unverwüstliche Kraft dieser Augenblicke ausgegeben, die auch durch so höllische Störungen, wie seine verängstete Phantasie sie erfindet, nur schneller werden können, was sie sind: ewig. (JP, S. 101).

6. DIE SELBSTREFLEXIVITÄT ALS MERKMAL DER LITERATUR

Noch einmal Sklovskij:

Die philosophische Weltanschauung ist für den Schriftsteller seine Arbeitshypothese. Genauer gesagt, das Bewußtsein des Schriftstellers wird durch das Sein der literarischen Form bestimmt. Man sollte sich nicht durch die Biographie des Künstlers verleiten lassen; er schreibt und sucht (erst) hinterher eine Motivierung. Am allerwenigsten aber sollte man sich durch die Psychoanalyse verleiten lassen.¹⁴

Terry Eagleton spitzt den Formalismus als Anwendung der Linguistik auf die Literaturwissenschaft zu: »*Don Quixote* handelt nicht von der gleichnamigen Figur: Die Figur ist nur ein Verfahren, um die verschiedenen *Erzähltechniken* zusammenzuhalten«. ¹⁵

Auch für Kommerell ist Jean Paul nur eine Kunstfigur, ein Verfahren, jeden Teil seiner Romane zu motivieren. Noch einmal die Sätze aus der Vorrede zur zweiten Auflage:

Sobald für die Untersuchung die Romanform gewissermaßen den Jean-Paulischen Gesichtsausdruck angenommen hatte, verriet sich vieles, was man sonst als willkürlichen Auswuchs betrachtete, ebenfalls als Form von derselben wenigstens subjektiven Notwendigkeit, die alles von Jean Paul Geschriebene hat. Einige Kapitel des ersten Teils behandeln diese »kleinen Formen« als nicht wegzudenkende Bestandteile eines sehr zusammengesetzten Ganzen, bis herab zur Metapher; sie verfolgen zugleich ihren inneren Sinn, der gleich dem Gewebe der Nerven oder der Bahn des Blutes wieder zum Zentrum leitet: einer letzten Besinnung auf das Dasein. Die kleinste dieser »kleinen Formen«, die Metapher, ist

¹⁴ Striedter (Anm. 10), S. XXXIV.

¹⁵ Terry Eagleton, Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart 1994, S. 3.

auch nicht jedermanns Metapher, sondern Jean-Paulisch bis in den Sprachrhythmus. Ob man nicht erspüren könnte, wie die Innerlichkeit der Vorstellung in den eigentümlichen Ausdruck übergeht? Dabei wurde etwas wie ein biographischer Aufschluß möglich, wenn man das Wort nicht zu eng nimmt (JP, S. 6f.).

Kommerell weist immer wieder darauf hin, dass er unter Jean Paul die von diesem eingeführte humoristische Figur des Autors versteht. In ihm wie in seinen Figuren gestaltet sich zunächst immer deren ›Lage‹: die »Beziehung zum Ich, oder zum Leib, oder zur Welt, oder zu allem«, nicht der Zustand der Seele:

Sollte etwa das Ich, in dem Jean Paul den versammelten Ernst des Daseins fühlt, die Knospe und der Knoten allen Werkes sein: als Urlage zu den Einzellagen? Das Ich also ist Lage. Es ist Getrenntsein mit Erinnern und Hoffen der Einheit, es ist ein Du. Es ist in allem die Ahnung eines andern aufgelöstern oder verwandelten Zustandes, Ahnung dessen an das er grenzt, einer dunklen Zusammenfließung. Daheraus ist schon eine Erzählung denkbar, eine Art philosophischer Fabel: die geistige Unentrinnbarkeit des Ichseins wird zu einem bestimmten irdischen Verhältnis. Ein Mensch in diesem Verhältnis wird hell über sich und erlebt es als Zeichen. Und ohne daß dieses Ich-Bewußtsein Farbe und Form eines bestimmten Ichs hätte: könnte nicht durch es ein Mensch auf seinen Grundton gestimmt werden, so daß Charakter im Falle Jean Pauls die Dauer eines geistigen Erlebnisses bedeutete? (JP, S. 72).

Die Besonderheit Jean Pauls kommt einer antibiographischen Sicht entgegen:

Wir rühren an das Daseinsgeheimnis Jean Pauls. Am wenigsten von unsern Dichtern ist er mit seinem wirklichen Leben und seiner körperlichen Erscheinung gleichzusetzen [...], weder als Gestalt, noch als Schicksal ist er faßbar. Wenn Humor eine Art Selbsterlösung des Häßlichen ist, so war Jean Paul darum noch kein Häßlicher [...], aber seine Körperlichkeit drückte ihn nicht ganz aus, drückte ihn herab, und seine Helden- und Seraphseelen gingen in der linkischen Gestalt seiner Jugend und der aufgeschwemmten seiner Alterung einher. Er haftete unselig im Körperlichen, und demgemäß in Umständen und Welt [...] und wenn uns dieser Widerspruch nicht so ungeheuer dünkt, um den schneidenden Mißton seiner Erdgefühle zu erklären, so kennen wir eben nicht die Riesigkeit der Lichtbogen und Tonwunder, mit denen dieser Geist

mystisch sich selber spielte. Er war in entsetzlicher Weise bei sich selbst nicht zu Hause: darum ist der Ich-Schauer sein angeborenes Weltgefühl, das er seinen erdichteten Helden einpflanzt, wie Träume an den Schauern des Erlebten weiterweben. (JP, S. 302).

Der Autor selbst ist hier Verfahren. Mit den Begriffen »Lage« und »Charakter« motiviert Kommerell dann auch die besondere Art der Jean Paul'schen Sujetfügung: »Die Lage das Erste, der Charakter als das sie führende Ich das Zweite im Schaffen Jean Pauls« (JP, S. 72) und die Handlung als »Verknüpfung bedeutender Lagen« (JP, S. 75).

Kommerell provoziert, anders als die russischen Formalisten, von denen einer allerdings den umgekehrten Weg durch das Werk zur Biographie ging (Sklovskij in seinem großen Tolstoj-Buch), die Verwechslung von Kunstwerk und Lebenshaltung. Er ersetzt Kunstgriffe und linguistische Operationen durch Operationen der Seele, durch Gefühlslagen und Verfahren des Unbewussten: »sein angeborenes Weltgefühl, das er seinen erdichteten Helden einpflanzt, wie Träume an den Schauern des Erlebten weiterweben«. Was er jedoch so beschreibt, das ist nie das Verschieben und Verdichten von erlebten Dingen in einen literarischen Text, sondern ein spezifisches textimmanentes, textgenerierendes wie -reflektierendes Verfahren. Weil er sich auf einen einzigen konkreten Gegenstand bezieht, Jean Paul, und die Monographie und nicht die Theorie in den Mittelpunkt stellt, scheint sein Formalismus psychologischer, romantischer und scheinbar ›welthaltiger‹ und blieb unbemerkt.