

JAHRBUCH
DER
JEAN-PAUL-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAG
DER JEAN-PAUL-GESELLSCHAFT, SITZ BAYREUTH
HERAUSGEGEBEN VON
BARBARA HUNFELD, JÖRG PAULUS,
MONIKA SCHMITZ-EMANS, RALF SIMON

54. JAHRGANG

Königshausen & Neumann

CORINNA SAUTER

»nur die Flüssigkeit gibt die Freiheit zu neuer Gestaltung«

Überlegungen zum Witz
als Prinzip der ungebundenen Schreibart bei Jean Paul

Der nachfolgende Aufsatz handelt von der »poetischen Sprache« der Prosa. Auf die Frage nach der Poetizität der Prosa gibt das IX. Programm der *Vorschule (Über den Witz)* eine maßgebliche Antwort. Ein Blick auf die Bezeichnung des Witzes als einzige »Balsampappel[] des Lebens« (I/2,46) neben der Menschenliebe im *Siebenkäs* macht deutlich, dass es sich beim Witz um eine dem Prosaischen entgegenstehende Kraft handelt. Denn für die Vergleichen des Witzes, der Freiheit gibt und für den Freiheit zugleich Voraussetzung ist (vgl. I/5,201), sei der Mensch nur aufgelegt, wo er von den Zwängen des Bedürfnisses entbunden ist (vgl. I/2,236). Nicht nur ist der Witz eine anti-prosaische Kraft, er ist zugleich das gestaltbildende Prinzip der ungebundenen, nicht durch Form eingeschränkten Schreibart. Das erhellt aus der Freiheit des Witzes, die in einem doppelten Sinn lesbar gemacht wird: Es geht um die Sprache, die im Witz gleichermaßen frei wird für eine Wendung auf sich selbst wie zur Freimütigkeit. Freiheit gibt der Witz, indem er sowohl die Ideen als auch die Worte in Fluss setzt. Für die verflüssigende Arbeit des Witzes verwendet Jean Paul u.a. Bilder des Auflösens und Schmelzens. Der Gang meiner Argumentation führt vom Wort-Schatz als Ressource des Witzes (I.) über die Manöver des Witzes und des Wortspiels im Zeichen sprachlicher Freiheit und Verdichtung (II.–IV.) sowie über das Witz-Chaos, das vor der Folie von Konzepten der Selbstorganisation der Materie und der Uniform »Dithyrambus« als Chaos gelesen wird, das der Form nicht nur vorgeordnet ist, sondern diese auch unterläuft (V.), hin zum Wortspielerwitz im Zeichen der Freimütigkeit auf der Textbühne (VI.).

*

»Gebt uns Diogenes' [. . .] Faß!« (I/5,199) – so Jean Pauls Schlussplädoyer zur Frage nach Maß und Überfluss des Witzes (§53). Mit dem Aufruf zu fassweiser Witzfülle – der Witz muß »gießen, nicht tröpfeln« (I/5,199) – bezieht er sich auf die bei Diogenes Laertius überlieferte Anekdote, der zufolge der Münzumpräger, Wörterdreher und Sittenverkehrter Diogenes

von Sinope sein Fass aus dem Metroon (griech. μήτηρ θεῶν: Göttermutter) holte, dem Staatsarchiv und Tempel der Kybele.¹ Bei Kybele, die später mit Rhea und deren römischem Pendant, der Magna Mater, identifiziert wurde, handelt es sich nicht nur um eine Gottheit der Fülle, sondern auch der Materie. Als solche erscheint sie etwa in Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* im zweiten Buch, in dem die Große Mutter (»magna deorum mater«) als Sinnbild der Erde gleichsam paronomastisch als »Mutter« der Materie (»materiei«) vorstellig wird.² Die Diener der als Bergmutter verehrten Kybele bzw. der auf Kreta verehrten Berggöttin und Herrin der Erze Rhea waren die Idäischen Daktyloi,³ mit Zauberkraften versehene Dämonen bzw. Däumlinge, denen die Zwerge in der nordischen Mythologie entsprechen.⁴ Die Daktyloi waren Metallurgen und als solche auch Erfinder der Musik und der Rhythmen, was auf den Klang und den Takt bei der Bearbeitung des Metalls zurückgeführt wird;⁵ eine Assoziation, die im Namen Rheas, der wie mitunter der Rhythmus auf »fließen« zurückgeführt wird, noch anklingt.⁶ Bei Jean Paul ist der Witz nicht nur ein »Zwerg«, der von der »Riesin« Phantasie unterschieden ist, die »sich leicht zum Witz einbücken« kann, während sich dieser nicht »zu jener aufrichten« könne (I/5,200), sondern es werden auch die witzigen Erzeugnisse, die »Wundergeburt[en]« (I/5,171), die an Alexander Gottlieb Baumgartens Bezeichnung für die Früchte des Witzes – »INGENII (foetus) LUSUS«⁷ – erinnern, »bunte[] Flügelzwerge« (I/5,172) genannt. Tatsächlich teilt der Witz seinen Namen mit einem Zwerg aus der nordischen Mythologie, der in *Dvergatal* gelistet

¹ Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. von Otto Apelt, neu hrsg. von Klaus Reich unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl. Bd.1: *Bücher I-VI*. Hamburg 2008, S.289 (=VI,2,23).

² II,598 und II,1002. Der lateinische Text wird zitiert nach [Titus] Lucretius [Carus], *De Rerum Natura Libri Sex*, hrsg. von Cyril Bailey. 2.Aufl. Oxford 1962. Lukrez gibt eine gegen die Götterfurcht gerichtete und dem atomistischen Weltbild entsprechende Erklärung des Namens Mutter (»maternum nomen«, II,998) für die Erde (mater/terra; II,993). Zu dieser Stelle vgl. Jane McIntosh Snyder, *Puns and Poetry in Lucretius' »De rerum natura«*. Amsterdam 1980, S.93ff.

³ Vgl. Gian Andrea Caduff, Art. *Daktyloi Idaioi*, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd.3: *Cl-Epi*, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart/Weimar 1997, Sp.280f., hier: Sp.281; Otto Kern, Art. *Daktyloi*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearb., hrsg. von Georg Wissowa. Bd.4,2: *Corinicae bis Demodoros*. Stuttgart 1901, Sp.2018–2020, hier: Sp.2018.

⁴ Vgl. Kern [Anm.3], Sp.2018.

⁵ Vgl. Caduff [Anm.3], Sp.281. Kern [Anm.3], Sp.2020.

⁶ Rhea wurde sowohl von »ῥέω, ich fließe« als auch von »ῥεα, Erde« abgeleitet. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*. Leipzig 1770, Sp.2139–2141, hier: Sp.2139, 2140.

⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica/Metaphysik. Historisch-kritische Ausgabe*, übers., eingel. und hrsg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart-Bad Canstatt 2011, S.304f. (§576). Die Bezüge des IX. Programms zu Baumgartens *Aesthetica*, insbesondere zum zweiten Teil (1758), werden im Folgenden bewusst ausgespart. Sie verdienen eine eigenständige Untersuchung.

ist: Vit(r), den Klugen oder Weisen meinent.⁸ Die Zwerge sind die Bewohner des Berges, »metallurgische Kräfte«⁹ im Besonderen und Kunsthandwerker im Allgemeinen. Die kleine Witz-Mythologie weist auf Jean Pauls Konzeption des Witzes als der Dichtung vorausgehende Kraft, als »Schmelzarbeiter« hin, der als Prinzip der »ungebundenen Schreibart« (vgl. I/5,434) Ideen und Worte im Dienste neuer Gestaltung in Fluss setzt.¹⁰

Es gibt die Idee einer Materie im Fluss, für die das Metall Emblem ist; einer Materie, welche jenseits der hylemorphischen Form-Stoff-Dichotomie gedacht ist und sich daher für ein Nachdenken über die ungebundene Schreibart jenseits des Formparadigmas anbietet.¹¹ In der Tat assoziiert Jean Paul den Witz mit geschmolzener Materie: Da der Witz »schnell und feurig« bilde, nennt er ihn in der *Levana* einen »Vulkanist[en]« (I/5,843) und erklärt ihn so zum feurigen Gestaltungsprinzip der Materie.¹² Zur Bebil-

⁸ Vgl. Paul Acker, »Dwarf-lore in »Alvíssmál««, in: *The Poetic Edda. Essays on Old Norse Mythology*, hrsg. von Paul Acker und Carolyne Larrington. London/New York 2016, S.213–227, hier: S.218.

⁹ Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, fortges. von Franz Joseph Mone. Bd.5: *Geschichte des nordischen Heidenthums*. Leipzig/Darmstadt 1822, S.312.

¹⁰ Von einem Prinzip im Sinne von lat. *principium* (»Anfang, Beginn, Grundstoff«) spreche ich aus zwei Gründen: Zum einen ist der Witz, wenn Jean Paul in der *Vorschule* schreibt, dass bereits »[a]uf der untersten Stufe, wo der Mensch sich anfängt, [...] das erste leichteste Vergleichen zweier Vorstellungen – deren Gegenstände seien nun Empfindungen, oder wieder Vorstellungen, oder gemischt aus Empfindung und Vorstellung – schon Witz« ist (I/5,171), eine Art erstes Denken, worauf Götz Müller hinweist: »Der Witz ist bei Jean Paul die einfachste, gleichwohl alle anderen Formen des Denkens hervorbringende Form« (Ders., *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen 1983, S.88). Entsprechend heißt es in der *Levana*, dass die »Erstgeburten« des Bildungstriebes »witzige« sind, und ferner, dass jede »Erfindung [...] anfangs ein Einfall« ist: »aus diesem hüpfenden Punkte (pointe) entwickelt sich eine schreitende Leben-Gestalt« (I/5,843). Zum anderen denkt Jean Paul den witzigen Einfall als primäres Material, für das eine Form gefunden werden muss: »Wie ich oft dasitze mit lauter Kraft für Einfälle, Bilder und Sprachfülle; und mir mangelt bloß die rechte Form noch, in der allein ich meinem Kunstwerk jene Kraft anwenden darf; [...]«. Jean Paul, *Ideen-Gewimmel. Texte & Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß*, hrsg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel. Berlin 2013, [72], S.35.

¹¹ Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, hrsg. von Günther Röscher. 6.Aufl. Berlin 2005, S.558–574. Zur Prosa jenseits des Formparadigmas siehe Ralf Simon, *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München 2013; ders., *Poetik und Poetizität. Übersicht, historischer Abriss, Systematik*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*, hrsg. von dems., Berlin/Boston 2018, S.3–57, sowie ebendarin ders., *Theorie der Prosa*, S.415–429. Zu Form und Stoff bei Jean Paul vgl. die jüngst erschienenen Beiträge von Ralf Simon, *Form und Formbegriff bei Jean Paul*, in: *JJPG* 53 (2018), S.5–31 und Sina Dell'Anno, *Philologischer Waldgang. Bemerkungen zu Form und Stoff mit Blick auf Jean Paul*, in: *JJPG* 53 (2018), S.33–68.

¹² Die Vulkanisten um James Hutton vertraten im »Basaltstreit« die Ansicht, »dass an der Bildung der Erdkruste hauptsächlich die aus geschmolzener Materie hervorgegangenen Gesteine beteiligt waren«. Otto H. Walliser, *Geologie und Paläontologie im Rahmen der*

derung des Witzes als einer verflüssigenden Kraft dient Jean Paul im IX. Programm indes ein Vergleich mit Feuer und Wasser in der ›Scheidekunst‹:

Zu neuen Ideen gehören durchaus *freie*; zu diesen wieder *gleiche*; und nur der Witz gibt uns Freiheit, indem er Gleichheit vorher gibt, er ist für den Geist, was für die Scheidekunst Feuer und Wasser ist, *Chemica non agunt nisi soluta* (d.h. nur die Flüssigkeit gibt die Freiheit zu neuer Gestaltung – oder: nur entbundne Körper schaffen neue). (I/5,200)

Vermittels des Vergleichs mit den sprichwörtlich gegensätzlichen Elementen Feuer und Wasser wird der Witz vorstellig als Kraft der Ent-Bindung, welche die Ideenverbindungen in ihre Bestandteile zersetzt, die so gleichwertig und frei werden für neue Kombinationen.¹³ Das soll »das alte Prinzip der Chemie: *Chemica non agunt nisi soluta*«¹⁴ besagen, das sich auf den Vorgang der »Auflösung«¹⁵ bezieht, bei dem Körper zum Zwecke einer Verbindung zuvor »in Fluß«, nämlich »durch Feuer in flüssigen Zustand versetzt werden«.¹⁶ Läuft die Beschreibung des Witzes als Kraft der Auflösung auf den Begriff der Gestaltung zu, so wird der Witz zugleich als Prinzip des dynamischen Formierungsprozesses und als Produkt der Gestaltung bestimmt.¹⁷ Die These ist daher, dass die Formel *chemica non agunt nisi soluta* den Witz als Gestaltungsprinzip der ungebundenen Schreibart (*oratio soluta*) zu begreifen gibt, für die, wie man auch eingedenk der Alternativformel *corpora/chemica non agunt nisi fluida* sagen kann, das gewitzte In-Fluss-Setzen von Ideen und Worten zentral ist.¹⁸ Insofern die Trennung und Verbindung von Ideen im Witz mit dem Spiel der

kulturellen Entwicklung, in: *Das System Erde – was bewegt die Welt? Lebensraum und Zukunftsperspektiven*, hrsg. von Joachim Reitner, Klaus Weber und Ute Karg. Göttingen 2005, S.143–178, hier: S.166.

¹³ Zu dieser Stelle als Beleg für die Zersetzungskraft des Witzes vgl. Paul Fleming, *The Pleasures of Abandonment. Jean Paul and the Life of Humor*. Würzburg 2006, S.144f. Siehe dort auch zur ›Chemie des Witzes‹ bei Novalis und Schlegel.

¹⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs und Hermann Krings. Bd.5: *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), hrsg. von Manfred Durner unter Mitwirkung von Walter Schieche. Stuttgart-Bad Cannstadt 1994, S.289.

¹⁵ Ebd., S.290.

¹⁶ Ebd., S.289.

¹⁷ Jean Pauls Rede von der ›Gestaltung‹ betont den Prozess des Gestaltens (»bilden, formen: formatio«) bzw. des Sich-Gestaltens (»figuratio«), verweist aber auch auf »das gestaltete, die gestalt, das gebilde«; Art. *Gestaltung*, in: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Bd.5 (=Bd.4, Abt.1, Th.2). Nachdruck. München 1991, Sp.4195.

¹⁸ Dass das Witz-Chaos zur unförmlichen Form führt, zeigt sich, wenn man sich des von Jean Paul im sog. *Vita-Buch* 1816 notierten Problems erinnert, eine »rechte Form« für die »Einfälle, Bilder und Sprachfülle« zu finden, die er freilich nicht nur in »Sammelbücher[n]« (Jean Paul, *Ideen-Gewimmel* [Anm.10]), sondern auch in der »unförmliche[n] Form« (I/5,64) der Satire und seiner großen Prosa (schon) entdeckt hatte, die der Satire bis zuletzt verpflichtet bleibt, wie man am *Komet* zeigen könnte.

Worte Hand in Hand geht bzw. durch dieses allererst in Gang gesetzt wird, liegt es nahe, die Rede von der Scheidekunst auf die sprachlichen Operationen des Witzes hin zu bedenken. Der Witz richtet seine scheidekünstelnde Kraft auch auf die Sprache selbst: Er betreibt anschauliche Analysis der Worte durch Worte hinsichtlich der Bedeutung, des Zeichencharakters und des (ana)grammatischen Wortmaterials, das Jean Paul, wie ich im nächsten Schritt zeige, schon mit Blick auf den Witz erörtert.

I. Wort-Schatz als Ressource des Witzes

Die »überfließende Darstellung«, zu der auch der Witz gehört (I/5,139), basiert auf einem reichen »Wort-Schatz« (I/5,308). Jean Pauls Überlegungen zum Sprachreichtum im XV. Programm der *Vorschule* (*Fragment über die deutsche Sprache*) und in der grammatischen Untersuchung *Über die deutschen Doppelwörter* von 1818 greifen auf barocke und aufgeklärte Sprachlehren und Stilistiken zurück und situieren sich in der aktuellen Sprachreinigkeitsdebatte,¹⁹ halten aber auch die rhetorische Wortfülle, die *copia verborum* (vgl. Quint. Inst. orat. X,1,5), als Voraussetzung der kopiosen und abundanten Rede (vgl. Cic. De orat. I,21 u. II,151) präsent.²⁰ Insofern Jean Pauls Erörterung des Sprachreichtums auf den Wortschatz als Ressource des »metamorphotischen sinnlichen Stil[s] des Humors« (I/5,140) und des Witzes zielt, ist als Folie nicht zuletzt an das einflussreiche Lehrbuch *De copia verborum ac rerum* (1512) von Erasmus von Rotterdam aus dem »goldenen Zeitalter[]« der *copia*²¹ zu denken, dem zufolge die Rede dann eindrucklich ist, wenn sie wie ein goldener Fluss an Gedanken und Worten überfließt.²² Der Fluchtpunkt, an dem Jean Pauls Überlegungen zu Wechselfällen, Synonymen, Provinzialismen, Archaismen, Neo-

¹⁹ Situiert sind Jean Pauls Überlegungen zum Wortschatz in der Debatte um die deutsche Sprache mit den Akteuren Schottelius, Stieler, Leibniz, Hamann, Herder, Klopstock, Adelung, Campe, Wolke, Kolbe, Heyse, Heynatz und Jacob Grimm unter anderen. Ich beschränke mich hier auf den Wortschatz als Ressource des Witzes. Zum XV. Programm im Kontext vgl. Monika Schmitz-Emans, *Schnupfuchsknoten oder Sternbild. Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache*. Bonn 1986, S.159–184, bes. S.178–184.

²⁰ Der lateinische Text wird nach diesen Ausgaben zitiert: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Lateinisch und deutsch, übers. und hrsg. von Helmut Rahn. 6. Aufl. Darmstadt 2015. Marcus Tullius Cicero, *De oratore/Über den Redner*. Lateinisch-deutsch, übers. und hrsg. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf 2007.

²¹ Jean-Claude Margolin, *Copia*, übers. von Andrea Merger, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding. Bd.2. Tübingen 1994, Sp.385–394, hier: Sp.392.

²² Vgl. Erasmus von Rotterdam, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, in: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Abt.I. Bd.6, hrsg. von Betty I. Knott. Amsterdam 1988, S.26: »Ut non est aliud vel admirabilius vel magnificentius quam oratio, diuite quadam sententiarum verborumque copia aurei fluminis instar exuberans [...]« (I,1). Zu Jean Pauls Erasmus vgl. z.B. I/3,167, 863; II/3,781, II/1,309; II/2,107, 698; I/4,16, 351, 480.

logismen, Fremdwörtern und Verdeutschungen sowie zur Kompositabilisierung zusammenlaufen, ist der reiche Wortschatz, welcher der Sprachfülle wie der Sprachkürze zuarbeitet. Darin, dass Jean Paul diese als Kehrseiten einer Medaille begreift, klingt noch Erasmus' *copia* als Freiheit auch zur *brevitas* an.²³ Meint die *copia* bei Erasmus – man denke an die für das XV. Programm einschlägige *PRIMA VARIANDI RATIO PER SYNONYMIAM* – »die Kunst«, aus einem reichen Vorrat an »Möglichkeiten oder Synonymen den treffenden Ausdruck auszuwählen, der den Gedanken in vollkommener Weise wiedergibt«,²⁴ so geht es um einen Reichtum, der nicht in einfacher Erweiterung oder leerer Wiederholung besteht, sondern in *varietas*;²⁵ ein Stilideal, dem Jean Paul unter dem Begriff der Vielgestaltigkeit folgt.²⁶

Als Vorzüge des Deutschen lobt Jean Paul den reichen Wortschatz, die Wortbildungsmöglichkeiten und die sprachlichen Freiheiten: »Desto [...] bereicherter ist es, je mehr Sprach-Freiheiten, Wechselfälle, Abweichungen eben da sind«. Daher sei er auch »für alle Unterschiede von fremden Sprachen; und ebenso für alle Doppelwörter der Grammatik« (I/5,301). Er erteilt (anders als z.B. Adelung),²⁷ wenn auch gemäßigt, sprachliche Lizenzen, an deren Horizont die Freiheit der ungebundenen Schreibart steht. Als erste Quelle des Sprachreichtums nennt er die »Dubletten«, die er für den Wechsel und den sinnlichen Stil nutzt, z.B. die sprachgeschichtlich begründeten Doppelformen einiger Verben. Als zweite Quelle diskutiert der ausgezeichnete Kenner der Synonymendiskussion lexikalische und phraseologische Synonyme, von denen er bekanntlich auch eigene Listen angelegt hat. Die Dichtkunst, erst recht aber der Wortspielerwitz – *the art of punning* – ist aufs Material ähnlichbedeutender und klangähnlicher Worte angewiesen. Für Jean Paul sind die Doppelformen und Synonyme »erwünscht und

²³ Ebd., S.30 (=I,5): »EIVSDEM ARTICIS ESSE BREVITER ET COPIOSE DICERE.« Zur »marriage of *copia* and *brevitas*« vgl. Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford 1979, S.21.

²⁴ Margolin [Anm.21], Sp.390.

²⁵ Erasmus [Anm.22], S.32 (=I,8). Zur »*copia* as *varietas*« bei Erasmus vgl. Cave [Anm.23], S.23.

²⁶ Dass Jean Paul diesem Stilideal folgt, erhellt auch aus seiner Kritik an der Armut des Ausdrucks (*inopia*) und der leeren Überfülle (*loquacitas*), der »Vielwortung« (I/5,298), an den Pleonasmen und Tautologien (vgl. I/5,176, 189). Jean Paul, in dessen Werk die Figuren der *copia* und *varietas* – das *Cornucopia*, die Gottheiten *Ops-Rhea* oder *Proteus*, Bilder materialen Reichtums und natürlicher Proliferation – immer wieder begegnen, versteht den Sprachreichtum als Voraussetzung einer »Kunstprose« im Zeichen der Vielgestaltigkeit (I/5,485). Vgl. z.B.: *Cornucopia*: I/5,144, I/6,569; *Rhea*: II/3,869; *Proteus*: I/5,278.

²⁷ Adelung rechnet Archaismen, Provinzialismen, Latinismen und Neologismen in *Über den Styl* (1785) zu den Sprachfehlern. Vgl. hierzu Alan Kirkness, *Sprachreinheit und Sprachreinigung in der Spätaufklärung. Die Fremdwortfrage von Adelung bis Campe, vor allem in der Bildungs- und Wissenschaftssprache*, in: *Mehrsprachigkeit in der deutschen Aufklärung*, hrsg. von Dieter Kimpel. Hamburg 1985, S.85–104, hier: S.87.

brauchbar«, »nicht dazu, um einige zu vertilgen, sondern um alle zu benutzen nach Verhältnis« (I/5,301): für die sinnliche Darstellung des Humors, die Sprachkürze und die Figuren des Witzes. Letzteres wird deutlich an den Doppelformen *ahnen*, *ahnden*, für deren Beibehaltung – »[h]at man einmal ähnlich-lautende, aber unähnlich bedeutende Wörter« (I/5,302) – sich Jean Paul ausspricht, wobei die Dubletten hier das Material für ein paronomastisches Wortspiel bzw. eine Art Zirkelwitz (*Ahnden ahnen/Ahnen ahnden*) sind, bei der die Differenz des Ähnlichen qua Nähe herausgestellt wird.

Mit den Provinzialismen, Archaismen und der sinnlichen Handwerker-sprache kommen drei weitere Wortschatz-Quellen in den Blick: »Unsere Sprache schwimmt in einer so schönen Fülle, daß sie [...] ihre Schöpfwerke nur in [diese, C.S.] drei reiche Adern zu senken braucht«. Liegt der Vorteil von Provinzialismen, »welche nur eine Viertelzeile einnehmen«, »zumal in Prose« (I/5,302) einmal mehr in der Kürze, rät Jean Paul zur Bereicherung des Wortschatzes dazu, »veraltete Wörter zu verjüngen«, »ergraute [...]« zu aktualisieren. Neologismen steht er indes skeptisch gegenüber. Zwar begrüßt er sie, wo ein neuer Gedanke bezeichnet wird, doch spreche u.a. gegen sie, dass sie der Kürze und dem Witz nicht zuträglich seien. Sie habe der Schriftsteller, der »im feurigen Gange der Arbeit kaum weiß, daß er ein neues Wort geschaffen«, »fast mehr zu meiden als zu suchen« (I/5,303).

Noch die Kritik an den Verdeutschungen des Fremdwortpuristen Joachim Heinrich Campe (§84) fügt sich in die Überlegungen zum Wortschatz als Ressource des Witzes. Jean Paul argumentiert zunächst für das Fremdwort und gegen die Verdeutschungen, wobei die Kritik an diesen – drohende Wortarmut, da kaum Ableitungen möglich seien, sowie Mangel an Bestimmtheit, lebendiger Individualität und Konnotationen – erneut auf den Witz zielt: Das neu-deutsche Wort plündere »dem Witze, dem Feuer und der Kürze den halben Wort-Schatz« aus, z.B. die »scharfen, farbigen Kunstwörter[, welche der Witz zu seiner Mosaik einsetzt]« (I/5,308). Sofern die Verdeutschungen aber mitunter wiederum selbst Material für den Witz und das Komische liefern,²⁸ plädiert Jean Paul dafür, den Wortschatz »mit den zugeschickten Haustruppen der Sprache« (*copiae domesticae*)²⁹ zu verstärken. Denn der durch die Erhaltung von Fremdwort und Verdeutschung bereicherte Wortschatz ist der Stoff für die Dichtung im Allgemeinen (Wohlklang, Silbenmaß, Farbengebung, Kürze, Klangwechsel) und den Witz im Besonderen, der sich die nunmehr systeminternen Synonyme für

²⁸ Vgl. I/5,305, 308f., 313, 317.

²⁹ Laut Ernst Friedrich Wuestemann, *Deutsch-lateinisches Handwoerterbuch*. Bd.1. Gotha 1826, S.492, heißen im römischen Kriegsvokabular *copiae domesticae* die aus einheimischen Soldaten rekrutierten »Haustruppen«, die im Gegensatz zu den von Jean Paul »gute fremde« (I/5,318) [sc. Truppen] genannten, von verbündeten Völkern beigesteuerten Hilfstruppen (*auxiliares copiae*; ebd., S.550) stehen.

seine Wortverdrehungskünste und Kombinatorik zunutze macht. Bemerkenswerterweise liegt mit dem Beispiel der gegenüber dem Fremdwort »Maskerade« profilierten Verdeutschung »Larventanz«, welche »dem Witze die Larven im Gegensatz der Gesichter [...] etc. und den Tanz in Rücksicht der Bewegungen« (I/5,318) gibt, ein Doppelwort vor.

Gerade die Doppelwortbildung begreift Jean Paul als Quelle des Sprachreichtums in Zeiten der Prosa. In der Doppelwörterschrift bilanziert er den gegenwärtigen Zustand der deutschen Sprache, die mit dem Verlust der althochdeutschen starken Deklination ihren »Wohlklang[]« (II/3,11) eingebüßt habe, so dass aus der jugendlichen »reiche[n] Klang-Singstimme« ein Altweiber-Kreischen und -Pfeifen geworden sei (II/3,10), wie er unter Bezug auf Jacob Grimms *Deutsche Grammatik* schreibt, in welcher die für die Doppelwörterschrift relevante Denkfigur der Entwicklung von der Poesie zur Prosa begegnet, die Jean Paul freilich schon von Johann Gottfried Herder kannte: »Die Poesie vergeht und die Prosa (nicht die gemeine, sondern die geistige) wird uns angemessener«.³⁰ Gegenüber dem Verlust der »Weichheit des Klangs« verbucht Jean Paul als Gewinn den (künftig noch erweiterbaren) Sprach-»Reichtum« (II/3,11), den er mit dem *Cornucopia* (»Füllhörnern«, II/3,50) bebildert.³¹ Die Frage, was angesichts des Sprachzustands zu tun sei, führt ihn ins »Dickicht der Doppelwörter« (II/3,12) – und zwar als Sprachkundler, -reiniger und Dichter. Für die zwölfteilige Klassifikation von Sammelwörtern und die Kombinationsregeln nutzt Jean Paul Metaphern aus zahlreichen Bildfeldern.³² Allgegenwärtig ist die auf die Trauformel(n) des Witzes verweisende Heirats-, Ehe- und Kopulationsmetaphorik.³³ Hand in Hand mit dieser gehen Metaphern, die den Bildfeldern der Metallurgie und (Al)Chemie bzw. des Sprachmetalls entstammen.³⁴ Das Sprachmaterial wird als Sprachmetall vorstellig: Ein Wort löst

³⁰ Jacob Grimm, *Deutsche Grammatik, Erster Theil*. Göttingen 1819, S.XXVII.

³¹ Neben die »hellen Silbersaiten« seien der deutschen Sprache nun »viele kostbare, aber dumpfe Goldsaiten aufgezo-gen« (II/3,11), wie Jean Paul in Anspielung auf die (silbernen und goldenen) Klangkronen, die Mixturen der Orgel, meint, die ein Bild auch der humoristischen Schreibweise sind.

³² Neben botanischen begegnen textile, handwerkliche, architekturelle und militärische Metaphern. Während etwa die Textilmetaphorik auf eine von der Grammatik her gedachte Textur (von lat. *textus*: Gewebe) abzielt, erinnern die militärischen Metaphern ans grammatische Genre des *bellum grammaticale*.

³³ Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Metaphorologie avant la lettre? Sprachreflexion bei Leibniz und Jean Paul*, in: *Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800*, hrsg. von Wenchao Li und Monika Meier. Zürich/New York 2016, S.173–201, hier: S.195.

³⁴ Vgl. Harald Weinrich, *Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld* [1958], in: Ders., *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976, S.276–290. Mit dem Sprachmetall greift Jean Paul eine Bildtradition auf, die man von der Antike über Schottelius, Moscherosch, Claj und Harsdörffer bis zu Leibniz, Hamann und Herder, aber auch den Satirikern Pope und Swift verfolgen kann. Immer wieder verwendet Jean Paul Bilder aus dem Bildfeld des Sprachmetalls – des Sprachschatzes, des Hüttenwesens (vgl. die Seiten II/3,52, 54; I/5,142f., [Anm.1]; I/5,302,303,304, 322, [Anm.1]) oder metallurgischer Verarbeitung

sich ins andere auf, Wörter werden eingeschmolzen, angeschmolzen oder miteinander verschmolzen. Jean Paul zielt auf die Verschmelzung der Wörter zu *einem* Wort, zu *einem* Begriff, um die deutsche Sprache um sinnliche, anschauliche Wörter zu bereichern.³⁵

Vorbild der Kompositabildung ist die griechische Sprache, die »Sonne«, der das Deutsche mit seiner »weite[n] Freiheit« als »der einzige Mond« nachglänze: An der deutschen Sprache »sollten wir die europäische Seltenheit, daß einem Vielworte durch bloßes Versetzen der Wortglieder [...] neue Bedeutungen zu erteilen sind, als eine grammatische Buchstabenrechnung wärmer schätzen« (II/3,47). Das Doppelwort ist Material für Wörter-Anagramme, wie am Beispiel des »Drilling-Wort[s] Mondscheinlust« deutlich wird: »Dieses gibt durch ein Wörter-Anagramm immer einen neuen Sinn in sechs neuen Wortbildungen: Mondscheinlust, Lustmondschein« usf. (II/3,47). Jean Paul denkt die Poiesis aus dem Geist der Anagrammatik.³⁶ Auch könne er Doppelwörter »auf der Stelle verdoppeln durch bloßes Umkehren, z.B. Landtrauer in Trauerland« (II/3,15). Die der deutschen Sprache inhärente Option der Kompositabildung reizt er bis zur Erzeugung eines »Wortbandwurm[s]« aus, wobei der Hinweis auf »Aristophanes« (II/3,66), der für seine kühnen Wortschöpfungen bekannt ist, die Eignung der zwar regelmäßig gebildeten, die Integrität des Wortkörpers nicht angreifenden, aber bis zur Monstrosität sich auswachsenden Vielfachworte für die ko-

(I/5,1079) – im Verbund mit demjenigen der Wortmünze (vgl. I/5,322, [Anm.1]), das im Witz mit Blick aufs kynische Wortmünzprägung und die Reflexion der Semiotik bedeutsam ist, wie man an den Metallverwandlungen im *Siebenkäs* oder dem Bilder-Umschmelzen in den *Saturnalien* zeigen könnte. Zur Wortmünze vgl. Caroline Pross, *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*. Frankfurt a.M. u.a. 1997, bes. S.37–47. Auch aktiviert das IX. Programm in der Rede vom »Schimmer« des Witzes und der Wortspiele (vgl. I/5,193, 198) noch die Assoziation der *argutezza*, welche die Pointen des arguten Witzes aufs *argumentum* zurückführt, mit dem Schimmer des Silbers (*argentum*, »weißschimmernd«). Vgl. Klaus-Peter Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der »Acutezza« oder von der Macht der Sprache*. München 1968, S.103. Dass die »Findkunst« (I/5,202) des Witzes, der (Er)Finder von (Un)Ähnlichkeiten ist und dem es ums Suchen als solches geht (vgl. I/5,201), mit der Metallbildlichkeit assoziiert ist, findet in der Etymologie des Metalls (griech. *μετάλλαω*, suchen) einen gewissen Anhalt, wie man im *Zedler* (s.v. Metall) nachlesen kann.

³⁵ Zur Schmelzmetaphorik vgl. exemplarisch die Seiten II/3,17, 65f., 68, 70, 77, 83. Wenn Jean Paul am Beispiel des Doppelwortes »Brautpaar« festhält, dass es »den Bräutigam ganz in die Braut auflös[e] und verschmelz[e]« (II/3,38), dann ist die chemisch-metallurgische Lösung (*Solutio*) und Verschmelzung (*Conjunctio*) mit der Hochzeits-Bildlichkeit so verquickt, dass die Zusammenfügung gleichsam als chymische Hochzeit vorstellig wird. Dass die Wörter eine neue Einheit bilden, kommt in der Rede davon zum Ausdruck, dass die Bestimmungswörter ihre Trennzeichen aufgeben, »um mit ihren heiratenden Grundwörtern *ein* Leib und *eine* Seele zu werden« (II/3,18).

³⁶ Die Ausführungen zur Doppelwörterschrift gehen zurück auf meinen am 05.11.2015 in Tübingen gehaltenen Vortrag »MITDERAHLEWEBEN. Anagrammatik bei Wilhelm Raabe«.

mische Dichtung offenlegt. Die grammatische Untersuchung verfährt nicht nur selbst poetisch, sie hat auch – neben dem grammatischen – einen dezidiert poetischen Fluchtpunkt. Die Doppelwörter sind gleichermaßen Materie des Grammatikers wie Material der witzigen Wortkunst. Aufhorchen lässt der in der *Vorrede* von 1819 vorgetragene Gedanke, den prosaischen Fonds für Charaden zu liefern:

Schließlich verzeihe man mir den kleinen Stolz, daß ich – da jetzo alle Welt, sogar die politische, Charaden macht, ich aber aus Mangel an Versen keine zu Wege bringe – das Meinige auch dazu habe stellen wollen durch zwölf Briefe und Postskripte über die Sammwörter, mit welchen letzten allein, wie bekannt, Charaden zu erzeugen sind durch Tisch- und Bett-Scheidung und Wiedertrauung des Doppelworts. (II/3,13)

Eingespielt werden mit der ›Tisch- und Bett-Scheidung und Wiedertrauung des Doppelworts‹ die ›Trauformeln‹ des ›verkleidete[n] Priester[s]‹ Witz (I/5,173), genauer: die ›wilde Paarung ohne Priester‹ (I/5,193) beim Wortspiel, für das Jean Paul im IX. Programm der *Vorschule* das Wörter-Anagramm ››ein Brief-Wechsel mit Wechsel-Briefen‹‹ (I/5,170) als Beispiel anführt. Zweifelsohne ist die Doppelwörterschrift daher im Rahmen des ästhetischen Witzes zu lesen; nicht zuletzt sind kühne Zusammensetzungen ein Charakteristikum des Dithyrambus, der als Modell des Witzes im IX. Programm in Anschlag gebracht wird (dazu unten). Die Emphase, die Jean Paul auf die Doppelwörter als Material für Charaden legt, erweist sich für die in der grammatischen Untersuchung mitgeführte Unterscheidung von Vers und Prosa als zentral: Jean Paul reflektiert auf die Grammatik als Matrix der Dichtung.³⁷ Das (ana)grammatische Wortmaterial wird als ›prosaischer Stoff‹ (vgl. II/3,790), als *Vor-Text*, vorstellig. Denkt man die Produktivität und das Innovationspotential des Wortes mit Blick auf höhere Ebenen des Textes weiter, so liegt der poetische Fluchtpunkt der Doppelwörterschrift in der proliferierenden Prosa.³⁸ An den im gleichen Jahr wie

³⁷ Als Matrix kommt die Grammatik bei Isidor von Sevilla in den Blick, nämlich als Ursprung und Fundament (›origo et fundamentum‹) der *artes*, genauer: der ›liberalium litterarum‹ (I,v,1), als welche sie auch die Prosa, Versmaße, Erzählungen bis hin zur Geschichtsschreibung zum Gegenstand hat. Isidor kommt dabei auf die Seherin Carmentis, die auch eine Geburtsgottheit ist, als Überbringerin der lateinischen Buchstaben zu sprechen (›Latinas litteras Carmentis nympha prima Italii tradidit‹; I,iv,1). *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*. Tom.I: Libros I-X continens, recog. brevisque adnot. crit. instr. W.M. Lindsay. Oxford 1962 [Nachdruck der Ausg. 1911]. Bei Martianus Capella steht die Grammatik ebenfalls gleichsam als Matrix der *artes* in Verbindung mit der Geburt und der Weissagekunst (vgl. ›Genethliace‹); Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hrsg. von James Willis. Leipzig 1983, S.61 (=III,228). Zu Carmentis und ihren Aspekten im Rahmen der Prosareflexion vgl. Verf., *Jean Pauls Poetik der Vorsicht. Zu ›Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten‹*, in: *JPG* 53 (2018), S.67–109, hier: S.103–109.

³⁸ Vgl. hierzu jüngst von der *silva* aus argumentierend auch Dell'Anno [Anm.11].

die Doppelwörterschrift erschienenen *Saturnalien, den die Erde 1818 regierenden Hauptplaneten Saturn betreffend; in sieben Morgenblättern mitgeteilt von Dr. Jean Paul Fr. Richter*, deren Komposition gleichsam im Zeichen des griechischen Doppelworts *σπουδαιογέλοιον* steht (d.h. der Mischung von Ernst und Scherz, die zur menippeischen Satire gehört), könnte man zeigen, wie Jean Paul im Rahmen einer an die enzyklopädische *Satura* anschließenden Satire die Doppelwortbildung im Verbund mit dem gelehrten Witz zur Textgenese einer selbstreferentiellen literarischen Enzyklopädie einsetzt.³⁹ – Die Abgrenzung von den Versen und damit von der poetischen Form findet sich auch andernorts im Werk. So betont der Prosaschreiber in den *Prosaischen Sinngedichten* [. . .], als Verfasser von Satiren, Romanen und einer Erziehlehre eben ›kein Poet‹ zu sein, weil er ›noch nichts in Verse und Versen gebracht‹ habe. Er liefere hingegen, ›da alle Sinngedichte doch früher in Prosa erfunden werden, als in Versen geschrieben‹, den ›prosaischen sinnlicheren Stoff‹ (II/3,790) – ein Gedanke, der auch im Programm über den Witz begegnet.

II. Manöver des unbildlichen Witzes

Während Jean Paul im Rahmen der Erörterung des Wortschatzes die Bildlichkeit des Sprachmetalls bereits mit derjenigen der Wortmünze eingeführt, stellt er den Witz, dessen ›Gewissen‹ der Scharfsinn ist (I/5,197), ins Zeichen des kynischen Wortmünzenumprägens,⁴⁰ das auf die Urszene der Kunstprosa weist und auf den satirischen Grund des Witzes blicken lässt.⁴¹

³⁹ Auf den sieben Saturn-Monden, die ›Jean Paul‹ bei seiner Planetenreise zu Saturn passiert, wohnen ›sieben [. . .] Hofdienerschaften‹ (II/3,862), die den Todstünden assoziiert werden. Die sieben Todsünden nehmen auf den Saturnmonden die Gestalt der ›sieben freien Künste‹ (II/3,863) an – Zorn sei Dialektik, Geiz Arithmetik usw. Indes passten die ›von den freien Künsten entlehnten Beinamen‹ (II/3,863) besser als die Todstünden zu den Beiwörtern der Saturndiener – ›Leib, Mund, Hof, Haus, Kammer, Kabinett, Reise‹ –, die Jean Paul mit den Grundwörtern, den Positionen der Hofleute, verschmilzt: ›z.B. Leibarzt, Mundkoch, Hofpauker‹ usw. Zur Menippea als Modell bei Jean Paul vgl. Andreas B. Kilcher, ›mathesis‹ und ›poiesis‹. *Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München 2003, S.164.

⁴⁰ Vgl. Diogenes Laertius [Anm.1], VI,2,20f.

⁴¹ Dass Jean Paul den Witz ins Zeichen der Prosa stellt, kann erhellt werden, wenn man sich daran erinnert, dass Jean Pauls Gewährsmänner des Wortspiels (§52), Aristoteles und Cicero, die Kunstprosa auf Gorgias von Leontium zurückführen, der die poetische Art zu reden von der Bindung an den Vers gelöst hat. Seine Rolle liegt – mit Roland Barthes zu sprechen – darin, ›daß er die Prosa dem rhetorischen Code unterworfen hat und ihr dadurch Geltung als gelehrter Diskurs, ästhetischer Gegenstand, ›souveräne Sprache‹, Vorfahr der ›Literatur‹ verschaffte‹. (Roland Barthes, *Die alte Rhetorik*, in: *Das semiologische Abenteuer*, übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988 (=S 1441 NF 441), S.15–101, hier: S.21.) Mit seiner Überführung der in Versen abgefassten Grabreden in Prosa entsteht eine ›dritte Gattung[,] [. . .] die epideiktische‹, und damit eine ›aufwendige[] Prosa‹. Während dabei ›das Metrum und die Musik verloren‹ gehen, ersetzt

Dieses Umprägen der Wortmünze zeigt sich formal an den sprachlichen Manövern des Witzes: Mittels rhetorischer Figuren, die – neben dem Wortschatz als solchem – (wie in der *argutezza*) das Material des Witzes sind, wird im unbildlichen Witz der Doppelsinn bzw. die Zweideutigkeit der Worte hervorgekehrt, was, insofern Doppelsinn die Freiheit der Signifikanten gegenüber den Signifikaten markiert, sprachliche Freiheit aktualisiert und inszeniert. Beim unbildlichen Witz (Zeugma/Syllepse, Figura Etymologica, Polypoton, Antithese, Oxymoron, Antimetabole usw.) legt Jean Paul das Augenmerk auf die »Sprachkürze« (§45), die im IX. Programm als »eine Bedingung und ein Teil des Witzes« (I/5,167) bestimmt und zwischen dessen »Gattungen« als innerer Rahmen eingeschichtet ist: »Kürze ist der Körper und die Seele des Witzes«, weil diese allein »gênugsam zu Kontrasten« isoliert und so zum Herausstellen von »Unterschiede[n]« geeignet ist. Die »Unterscheidung« vom Sinngedicht als »Scheide des Witzes« (als »Hülle« oder Form) markiert den Witz als Prosa, die er ist (I/5,176). Wenn Jean Paul über den Witz schreibt, dass dieser aufgrund der Kürze auf engem Raum eine Fülle (»Regenbach[.]«) wichtiger Gedanken gebe und zum Denken »von Komma zu Komma« (I/5,176) nötige, dass dieser zum »Umwenden« und zweimaligen »Durchlaufen« (I/5,177) einer Gedankenreihe (und des Wort-Materials) zwingt, dann bezieht er sich (auch durch Herders Überlegungen zu einer deutschen Schreibart *periodice* informiert) auf den Begriff und das Bild des »Perioden« (ebd.), der nach der antiken Doppelrennbahn (*periodos*: Umlauf) benannt ist. Der kunstvolle Bau des Perioden basiert auf kolon- bzw. *komma*internen und -übergreifenden Figuren (z.B. Inversion, Antithese), die Gegenstand des unbildlichen Witzes sind. Dessen Master-Figur – gemäß §52 (*Das Wortspiel*) die häufigste (vgl. I/5,192) – umschreibt Jean Paul wie folgt:

[D]er ästhetische Schein aus einem gleichwohl unbildlichen Vergleichspunkt entsteht bloß durch die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittel-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide ein Zeichen des Prädikats gefunden wird. (I/5,174)

Gorgias diese »durch einen der Prosa immanenten (obschon der Dichtung entlehnten) Code [...]: Wörter mit gleicher Konsonanz, Symmetrie der Sätze, Verstärkung der Antithesen durch Assonanzen, Metaphern, Alliterationen« (ebd.). Von Jean Pauls Humorrhetorik einen Blick zurück zu werfen, weist auf den satirischen Grund des Witzes. Denn Gorgias' Rhetorik hat auf die kynische »Rhetorik« und in deren Folge auf die menippeische Satire gewirkt (vgl. Renate Lachmann, *Rhetoric, the Dialogical Principle and the Fantastic in Bakhtin's Thought*, in: *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture. Meaning in Language, Art and New Media*, hrsg. von Finn Bostad u.a. Basingstoke/New York 2004, S.46–64, hier: S.59). Diese Zusammenhänge scheinen im IX. Programm auf, wo von der Scheinhafteit und vom sprachlich erzeugten »Trug« des Witzes (I/5,175,182) die Rede ist. Zu Gorgias und der Herkunft des Witzes aus der Rhetorik vgl. auch Wolfram Groddeck, *Der Dithyrambus des Witzes. (Über)Reden und Wahrheit*, in: *Rationalitätstypen*, hrsg. von Karen Gloy. Freiburg/München 1999, S.166–181, hier: S.167–170.

Die Rede ist der Sache nach von der »Wortfigur der Weglassung«;⁴² dem Zeugma bzw. der Syllepse.⁴³ Jean Paul kennt sowohl das komplikationslose als auch das (semantisch) komplizierte Zeugma,⁴⁴ bei dem der Witz-Effekt aus einer semantischen Inkongruenz resultiert: aus der semantischen Aufspaltung des Worts (Prädikats) durch dessen Verbindung mit zwei Objekten (bzw. Subjekten).⁴⁵ Gerade diese Form des Zeugmas eignet sich fürs Spiel mit Worten, wie Jean Pauls Beispiel »Ich spitzte Ohr und Feder« zeigt, bei dem »für ganz verschiedene Arten zu spitzen ein Wort gefunden« (I/5,174) wird. Mit Blick auf die These, dass der unbildliche Witz auch als sprachliche Selbstreferenz zu lesen ist, lässt sich das semantisch komplizierte Zeugma als gewitzt-scharfsinnige Analyse des Wortes begreifen, bei der das Wort in seiner Mehrdeutigkeit bzw. in seinem Doppelsinn vor Augen gestellt wird. Das Wort zeigt sich als eines, das Verschiedenes bedeuten kann; dadurch als Zeichen, und als ein solcher Januskopf von »Bedeutung« und »Signifikanz« gleichsam als »literarisches Zeichen schlechthin«.⁴⁶ Jean Paul verstärkt den Effekt des semantisch komplizierten Zeugmas dadurch, dass er ihm Synekdoche und Metonymie einkopiert: »Bald wird durch diese Sprach-Gleichsetzung im Prädikat Gattung für Unterart, Ganzes für Teil, Ursache für Wirkung oder alles dieses umgekehrt verkauft« (I/5,174). Dabei zielt Jean Paul auf die konstitutive Ambiguität des Witzes, wenn er die Wirkung des witzigen Kitzels aus dem »Zwiespalt zwischen doppeltem Schein« erklärt, der daraus resultiert, dass »der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses geworfen [wird], indes unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet« (ebd.). Tatsächlich ist es diese Doppelstruktur des Gegeneinanderhaltens einer manifesten Verhältnisreihe und einer mitzulesenden (latenten), die allererst den witzigen Effekt garantiert.⁴⁷ Jean Paul führt

⁴² Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. 2., durchges. Aufl. Frankfurt a.M./Basel 2008, S.170.

⁴³ Zu den historisch verwickelten Begriffen Zeugma und Syllepsis vgl. Gernot Krapinger, *Zeugma*, in: *HWRh*, hrsg. von Gert Ueding. Bd.9. Tübingen 2009, Sp.1504–1511.

⁴⁴ Zu dieser Unterscheidung vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 10.Aufl. Ismaning 1990, S.104f. (§§322–325).

⁴⁵ Vgl. Groddeck, *Rhetorik* [Anm.42], S.175.

⁴⁶ Michael Riffaterre, *Syllepsis*, in: *Critical Inquiry* 6 (1980), S.625–638, hier: S.638.

⁴⁷ Das Zusammenspiel von Zeugma und der Gleichsetzung synekdochischer oder metonymischer Verhältnisse zeigt ein weiteres Beispiel – Voltaires Bemerkung, dass der König »der Welt zugleich Verse lieferte und Schlachten [...]« (I/5,174). In seiner Überbietung – »er belehrt, was er bekriegt« (I/5,175) – wechselt Jean Paul zu einem Satz, der die Gleichsetzung synekdochischer Verhältnisse stärker profiliert: Im Bekriegen sei Körperliches (z.B. Städte) enthalten, im Belehren »nur Geister«. So werde das »Ganze« dort mit dem »Teil« hier »gleichgesetzt«. Im Zuge seiner Ausfaltung des Vergleichs des Unanmessbaren zeigt sich, dass Jean Paul die Spracharbeit des Reflexionswitzes bis ins Wortinnere hinein denkt. Denn er dekliniert das Gleichsetzen von Ganzem und Teil »bis zum Messen der Silben und Soldaten« durch, wobei »von zweien weniger verschiedenen Ganzen« (Dichtkunst/Kriegskunst) »Teilchen der Teile [...], also die unähnlichsten Un-

vor, dass der Witz den Durchgang durch eine Verhältnisreihe in einem Augenblick anschaulich macht: Da »der Verstand« diese auf die »kürzeste Weise während der dunkeln Perspektive einer andern wahren zugleich zu überschauen bekommt«, sei der Witz »angeschauete[r] oder ästhetische[r] Verstand« bzw. »sinnliche[r] Scharfsinn« (ebd., vgl. I/5,122). Noch die Rede von den »Zwingwörtern« (I/5,177) im Zusammenhang der Kürze weist auf die etymologisch verbürgte Operation des Zeugmas hin, durch syntaktische Klammerbildung Inkommensurables zusammen zu spannen. Denn griech. *ζεύγμα* meint so viel wie »Joch oder Fessel«, *σύλληψις* »Zusammenfassung oder auch Gefangennahme«. ⁴⁸ Das semantisch komplizierte Zeugma, das eine Analyse des Inkongruenten vollzieht, wird im Witz strukturell: Seine epistemologische Funktion besteht gleichsam in der Abbildung eines Weltzustands voller Ungereimtheiten im sprachlichen Material. ⁴⁹ Das generalisierte Zeugma garantiert, wie an einem weiteren Beispiel gezeigt werden soll, qua Verkürzung die Verborgenheit auch weiterer Figuren des Witzes.

So schätzt Jean Paul auch die im IX. Programm der philosophischen Prosa zugeordnete und daher als für die Dichtung weniger geeignet betrachtete Antithese (§47) vor allem dort, wo sie durch Auslassung zum Pendant der im unbildlichen Witz beschriebenen Masterfigur gerät, worauf Jean Paul auch explizit hinweist. Er hat dabei die Form vor Augen, bei der »[e]in Subjekt [. . .] widersprechende Prädikate« erhält – »wie oben [§42, C.S.] ein Prädikat widersprechenden Subjekten zufiel« – und so in sich gespalten wird, wobei einander »Sätze, meistens die Ursache der Wirkung und diese jener, entgegen« gesetzt werden (I/5,179). Am höchsten steige die Antithese, »wenn sie beinahe unsichtbar wird« (I/5,180). Durch eine solche vermittelt Kürzung erzeugte Invisibilisierung gerät auch die Antithese zu einer Art Wort-Spiel. Im Beispiel – »Es braucht viel Zeit«, sagt Gibbon, »bis eine Welt untergeht – weiter aber auch nichts.« (I/5,180) – stehen sich zwei Bedeutungsnuancen von Zeit gegenüber (»als bloße Begleiterin einer unbekannten Welten-Parze« [I/5,180f.] und »als die Parze selber« [I/5,181]). Der Nachsatz »weiter aber auch nichts« zwingt dabei zur Umwendung in der Lektüre und in der Wiederholung desselben Wortes in der Rezeption zur Modifizierung der Bedeutung von »Zeit«, was zur Folge hat, dass es in sich semantisch gespalten wird. ⁵⁰ Eine gewisse Nähe besteht zur

ähnlichkeiten als Exponenten und Stellvertreter jener Ganzen ausgehoben [werden], um diese Unähnlichkeiten und folglich ihre Ganzen einem einzigen, nur den Teilen bestimmten Prädikate (messen) gleichzumachen« (I/5,175).

⁴⁸ Groddeck, *Rhetorik* [Anm.42], S.171.

⁴⁹ Zum Witz als »Instrument einer buchstäblichen Analyse des Nichtidentischen«, durch die der »Weltzustand humoristisch als Witz« vorstellig wird, siehe Ralf Simon, *Rhetorik und Philosophie in der Frühgeschichte der philosophischen Ästhetik*, in: *Handbuch Rhetorik und Philosophie*, hrsg. von Andreas Hetzel und Gerald Posselt. Berlin/Boston 2017, S.189–215, hier: S.213.

Diaphora (>Unterscheidung<), bei der ein Wort sich selbst – freilich im Gegensatz zur »unsichtbaren Antithese« in manifester Wiederholung – in zwei Bedeutungen gegenübersteht; eine der Formen der Wortverdrehungen der »Spaßmacher« (*παρὰπεποιημένα*), die beim in §52 als Gewährsmann für die lobende Abhandlung der Wortspiele genannten Aristoteles neben dem Verkehren der Buchstabenfolge (*παρὰ γράμμα*) begegnet. ⁵¹ In Jean Pauls literarischen Texten finden sich mit der Diaphora oder ihrem dialogischen Pendant, der Anaklasis, bei der ein Sprecher dem andern »die Worte im Munde verdreht«, die Figuren der »Wortverdrehungskünste«, ⁵² mit deren »Lockerung der Gleichheit der Wortbedeutung« ⁵³ die sprachliche Freiheit des Witzes in Szene gesetzt ist. In der Tat rühmt Jean Paul an der »beinahe unsichtbaren Antithese« gerade, dass sich im »Sprung der Ansichten« die »Freiheit [. . .] als die schönste Gabe des Witzes« (I/5,181) beweihe.

Die metonymische und synekdochische Sprachgleichsetzung, die sich durch die »Gattungen« des unbildlichen Witzes zieht, ⁵⁴ verdient Aufmerksamkeit im Rahmen der These zum chaotisierenden Witz als Gestaltungsprinzip der unförmlichen Form. Denn mit der Vertauschung von Ursache und Wirkung einerseits, der Gleichsetzung von Teil und Ganzem andererseits stehen, wie man in Anlehnung an Kategorien der Chaos-Theorie zur Beschreibung komplexer Systeme sagen kann, Nichtlinearität, Rekursivität

⁵⁰ Der Witz, in dem alles auf die »Stellung« und das »Rochieren« (I/5,180) der Sätze (und Worte) ankommt, vollzieht dabei, wie man an der Umwendung in der Syllepse, aber auch der Antimetabole sehen kann, gleichsam die Bewegung der *versura*. Jean Paul begreift den Witz durchaus als Schriftwitz, wobei er die *Witzlektüre* (>Durchlesen<; I/5,176) als *Umwendung* beschreibt. Bei der (nicht-antithetischen) wortspielenden *Antimetabole* etwa wird die Umwendung durch die manifeste Umkehrung der Wortfolge in Gang gesetzt: »Gesetzt, ich sagte [. . .]: sonst im alten Rom bewahrten Tempel die Bibliotheken auf, jetzt aber Bibliotheken die Tempel, so zwäng' ich den Verstand in wenigen Worten und Augenblicken zu schnellem Umwenden und zweimaligem Durchlaufen einer Gedankenreihe.« (I/5,177) Die Umwendung erfolgt bereits im linearen Fortschreiten entlang der Leserichtung, indem eine gleichzeitig vorwärts und rückwärts weisende Bewegung vollzogen wird. Es zeigt sich, dass mit dem Witz, der die Äquivalenz zum Prinzip der Sequenz macht, ein Parade Fall der poetischen Funktion vorliegt: Die für den Witz konstitutive Umwendung, die als Reflexion auch aufs sprachliche Material zu begreifen ist, lässt sich als eine durch Figuren erzeugte Verdichtung begreifen. Dass die Umwendung im Witz die Verdichtung durch Umwendung im Vers noch überbietet, indem sie ins Wortinnere hineingetrieben und so in alle Richtungen des Textes vollzogen wird, kommt anhand des Anagramms in den Blick (dazu unten).

⁵¹ Aristoteles, *Rhetorik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart 2018, S.359 (=III,11,7 1412a). Zum Fall, dass der Redner ein Wort, das er zweimal verwendet, »nicht wie das erste Mal, sondern in einer anderen Bedeutung verstanden wissen« will, vgl. ebd., S.361 (1412b). Bei der Diaphora wird »die Bedeutung eines Wortes durch die Wiederholung oder Variation des Wortlauts verschoben [. . .], oft bis zum Gegenteil« (Groddeck, *Rhetorik* [Anm.42], S.148).

⁵² Groddeck, *Rhetorik* [Anm.42], S.149.

⁵³ Lausberg [Anm.44], S.93 (§§289–291).

⁵⁴ Das sieht schon Müller [Anm.10], S.92.

und Selbstähnlichkeit⁵⁵ als Eigenschaften des chaotisierenden Witzes und der durch ihn organisierten Prosa zur Debatte.

Immer wieder legt Jean Paul den Fokus darauf, dass sich das Manöver des Witzes an *einem* Wort vollzieht. Das gilt auch für das komplexe Wort des bildlichen Witzes, dessen »Zauberei« (I/5,182) darin besteht, Inkommensurables (Leib und Geist) zusammenzuschmelzen. Insofern das Zusammengeschmolzene aber spröde ist, bleibt dem bildlichen Witz trotz Einheitsbestreben Differenz eingeschrieben. Der bildliche Witz birgt, da in *einem* Wort ein komplexes System von Anspielungen und Kontexten eingefaltet ist, ein erhebliches semantisches Sprengpotential, das im »witzigen Produkte« (I/5,197) durch das Springen von Bild zu Bild freilich noch potenziert wird. Wie der Witz mit seinen semantischen Manövern durch wuchernde Implikaturen, so läuft auch das Wortspiel, das die Silben, Laute und Lettern zum freien Spiel entfesselt, der Form tendenziell zuwider. Der Zusammenhang zwischen dem unbildlichen Witz und dem Wortspielwitz, auf den Jean Paul im Auftakt zum IX. Programm Wert legt (§42), wird deutlich, wenn man die Figuren des unbildlichen Witzes, insbesondere aber die von Jean Paul bevorzugte Figur (Zeugma/Syllepsis) als Verwandte bzw. Variante des *puns*⁵⁶ begreift.

III. Wortspiel: sprachliche Selbstreferenz

Im §52 wird das Ensemble der Figuren und Tropen um die Wortspiele ergänzt: um Namensspiele, etymologische Wortspiele, philologische Zerteilungswitze, Spiele mit der Entbindung gebundener Morpheme, Paronomasien und Anagramme. Nicht von ungefähr nimmt §52 seinen Anfang beim Namensspiel als der Urszene des Wortspiels.⁵⁷ Denn das Wort ist in der Dichtung – mit Roman Jakobson zu sprechen – Name.⁵⁸ Wo das »Wort

⁵⁵ Während lineare Prozesse dem Kausalitätsprinzip folgen, sind Ursache und Wirkung in dynamischen, nichtlinearen Systemen nicht direkt proportional verknüpft: Ihr Verhältnis zeichnet sich durch Inkongruenz aus. Rekursivität nötigt dazu, »das Verhältnis von Teil und Ganzem neu zu bestimmen« (Bianca Theisen, *Chaos – Ordnung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Bd.1: *Absenz-Darstellung*. Stuttgart/Weimar 2000 [Studienausgabe 2010], S.751–771, hier: S.752).

⁵⁶ Unter *pun*, verstanden als Paradigma des Wortspiels, listet Jonathan Culler Paronomasie/Adnominatio, Antanaclassis, Syllepsis/Zeugma, Anagramme und Portmanteau-Wörter. Vgl. Jonathan Culler, *The Call of the Phoneme: Introduction*, in: *On Puns. The Foundation on Letters*, hrsg. von dems. Oxford 1988, S.1–16, hier: S.5f. Zum *pun* siehe auch Bettine Menkes Beiträge zum Witz. Exemplarisch dies., *Jean Pauls Witz. Kraft und Formel*, in: *DVjs* 76 (2002), S.201–213, hier: S.207.

⁵⁷ Ohngeachtet dessen, dass Jean Paul die »Spiele mit Eigennamen« für »die schlechtere Art« (I/5,192) hält, verrät seine Praxis ein tiefes Verständnis des Namens.

⁵⁸ Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, übers. von Stephan Packard, in: Ders., *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte*

beim Namen genannt« wird, zeigt es sich in seiner Bildlichkeit.⁵⁹ Just darauf hebt Jean Paul in seiner Bestimmung des Wortspiels ab:

Was ist aber das Wortspiel? Wenn der unbildliche Witz meistens auf ein gleichsetzendes Prädikat für zwei unähnliche Subjekte auslief, das nur von der Sprache den Schein der Gleichheit erhielt: so kommt ja der optische und akustische Betrug des Wortspiels gleichfalls auf ein solches Vexierbild hinaus, das zwar nicht sinn-, aber klangmäßig zweien Wesen angehört. Daher oft in der einen Sprache das unbildliche Witz ist, was in der andern ein Wortspiel ausmacht; [...]. (I/5,192)

Während der unbildliche Witz zum einen auf dem semantischen Mechanismus basiert, dass derselbe Signifikant gleichzeitig zwei Signifikate annimmt, so dass das Wort im Doppelsinn gespalten ist,⁶⁰ tritt mit der »Vexierbildlichkeit« des Wortspiels eine weitere Dimension hinzu: Das Wort wird zum anderen insofern gespalten, als die Klangbildlichkeit und die Bildlichkeit des Buchstabens ausgestellt wird. In diesem Sinn ist das Wortspiel eine Art Bild-Witz.⁶¹ Auf diese Dimension der poetischen Sprache zielt Jean Paul, wenn er am Wortspiel gerade die »Geistes-Freiheit« hervorhebt, »welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin« (I/5,194). Wo der Witz den Blick aufs Wortzeichen und auf dessen Elemente lenkt, vollzieht er die Bewegung poetischer Selbstreferenz. Das (beinahe unübersetzbare)⁶² Wortspiel ist Inbegriff von Poetizi-

deutsche Ausgabe. Bd.1: *Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat. Berlin/New York 2007, S.155–216, hier: S.202.

⁵⁹ Vgl. Simon, *Die Idee der Prosa* [Anm.11], S.256. Simon hält im Zusammenhang mit der Bildlichkeit des Wortes im Wortspiel wegweisend fest: »An dieser Stelle hat seine *Vorschule* nichts mehr mit der Bestimmung einer Romanpoetik zu tun, alles jedoch mit der Idee der Prosa.« Zum Wort als Namen in der Dichtung vgl. auch ders., *Das Wort beim Namen nennen. Die Anagrammatik als konstituierendes Element des poetischen Textes*, in: *Name, Ding. Referenzen*, hrsg. von Stefan Börnchen, Georg Mein u. Martin Roussel. München 2012, S.91–106, hier: S.92.

⁶⁰ Roland Barthes, *Erté oder An den Buchstaben*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig. 7.Aufl. Frankfurt a.M. 2013, S.110–135, hier: S.127.

⁶¹ Darin, dass Jean Paul für den optischen und den akustischen Betrug des »Sprach- oder Kling-Witz[es]« (I/5,191), der sinnmäßig entfernte, aber klangmäßig ähnliche Worte zusammenzwingt, deren Ähnlichkeit sich auch an den Wortkörpern zeigt, die optische Metapher des Vexierbilds verwendet, scheint die Grundlegung des bildlichen Witzes in den §§49–50 als Unterlage auch des Wortspiels auf. Vgl. zu dieser Stelle und zur Bildlichkeit auch Simon, *Die Idee der Prosa* [Anm.11], S.256f.

⁶² Das Wortspiel, in dem sich die Diversität der Sprachen (gleichsam als Ausdruck der babylonischen Sprachverwirrung) abbildet, ist für Jean Paul Paradefall der Unübersetzbarkeit: »Alle Sprachen sind voll unübersetzlichen Witzes [...]. Der Witz [...] greift eben darum zum Wortspiel« (I/5,192, [Anm.1]). Übersetzung ist dort (fast) unmöglich, wo die poetische Funktion vorherrscht. Just im »Wortspiel« bzw. in der »Paronomasie« sieht denn auch Jakobson die Unübersetzbarkeit der Poesie exemplifiziert. Roman Ja-

tät, die nach Jakobson das Phänomen bezeichnet, »daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.«⁶³ Sprache und Schrift werden auf ihre Bildlichkeit hin geöffnet, wenn sie über ihre prosaischen Zwecke hinaus frei werden fürs Spiel. Wo das Wort über seine konstatierende, kommunikative Funktion hinaus frei wird für die Wendung auf sich selbst, dort zeigt es sich »als solches«: als W.O.R.T. Jakobsons poetische Funktion⁶⁴ beschreibt die Selbstreferenz der witzigen Wortkunst präzise: Dass beim Witz, der »das Verhältnis der Ähnlichkeit [...] unter größere Ungleichheit versteckt [findet]« (I/5,171) und diese an die Oberfläche zitiert, das Prinzip der Äquivalenz das konstitutive Verfahren der Sequenz ist, zeigt sich nicht nur am Zirkelwitz (Polypoton und Figura Etymologica) (§46) oder der Antimetabole, sondern auch am Wortspiel, der Paronomasie und der poetischen Etymologie.⁶⁵ Da Jean Paul die Entwicklung von der Bilder- zur Buchstabenschrift mit derjenigen von der ursprünglich metaphorischen Sprache der Poesie zur prosaischen Begriffssprache parallelisiert, wird die Wendung des Blicks auf die Bildlichkeit der Zeichen im Wortspiel als »Aufbrechen des Prosaischen« qua Selbstreferenz zu lesen gegeben. Nicht von ungefähr führt Jean Paul die »Entfärbung« der Sprache zum »eigentlichen« Ausdruck mit der Entwicklung der Buchstabenschrift im Zuge der Entstehung der Ökonomie (als Inbegriff des Prosaischen) eng (vgl. I/5,184; ebd., Anm.2). Dass der Witz einem mit der Entfärbung assoziierten Prosaischen entgegenarbeitet,⁶⁶ erhellt auch aus der Rede vom »färben[den]« Witz (I/5,187), der mit seinen »bunten Flügelzwerg[n]« (I/5,172), seinen »bunten Spielkarten« (I/5,197) ein »vielseitiges Farbenspiel« (I/5,195)⁶⁷ treibt.

kobson, *Linguistische Aspekte der Übersetzung*, in: *Übersetzungswissenschaft*, hrsg. von Wolfram Wilss. Darmstadt 1981, S.189–198, hier: S.197.

⁶³ Roman Jakobson, *Was ist Poesie?*, in: Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, S.67–82, hier: S.79. In *Linguistik und Poetik* [Anm.58], S.168 kehrt dieser Gedanke in der Bestimmung der poetischen Funktion wieder: »Die Einstellung auf die BOTSCHAFT als solche [...] ist die POETISCHE Funktion der Sprache.«

⁶⁴ »Die poetische Funktion bildet das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination ab« (Jakobson, *Linguistik und Poetik* [Anm.58], S.170).

⁶⁵ Zur poetischen Etymologie vgl. Roman Jakobson, *Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Annäherungen an Chlebnikov*, übers. von Rolf Fieguth und Inge Paulmann, in: Ders., *Poesie der Grammatik* [Anm.58], S.1–123, hier: S.74f.

⁶⁶ Zur Entfärbung bzw. dem Grau als Unfarbe des Prosaischen siehe Eva Eßlinger, Heide Volkening, Cornelia Zumbusch, *Die Farben der Prosa. Zur Einleitung*, in: *Die Farben der Prosa*, hrsg. von dens. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, S.11–28, hier: S.11.

⁶⁷ Dieses alludiert nicht nur die *colores rhetorici*, sondern weist den Witz auch, ebenso wie das für den Witz-Text ins Feld geführte Bild der »Mosaik« (I/5,188), als Erben einer Ästhetik der *varietas* aus bzw. – vermittelt der Pindar-Verweise (vgl. I/5,187, 198) – der *poikilia*.

Der im Wortspiel zur Selbstreferenz hin frei werdenden Sprache unterlegt Jean Paul, wo er es als eine Art Nachschein der »Ursprache« (I/5,193) vorstellt, die Möglichkeit einer substantiellen Einheit von Klang und Bedeutung und verordnet so dem Spiel der Laute, das auch ins Leere laufen kann, gewisse Grenzen.⁶⁸ Wenn Jean Paul das Wortspiel erlaubt, »wo überhaupt der Witz strömt mit seiner Goldauflösung und dieses Rauschgold zufällig darauf schwimmt« (I/5,194f.), dann wird die Frage des Wortspiels nach dem Sinn bzw. Unsinn selbst zum Gegenstand eines Spiels mit Worten: Als Rausch- bzw. Flittergold (Messing) ist das Wortspiel dem Gold nur scheinbar ähnlich. Im Wortspiel kommt anstelle des Signifikaten-Goldes das Rauschgold der Signifikanten, das »Metall der Poesie«,⁶⁹ in den Blick. Das Spiel des Messingdrehers mit der Ähnlichkeit des Klangs, die eine Deckung durch den Sinn (als qua Goldauflösung selbst infragestehender Gold-Wert) nur vortäuscht, kehrt die Instabilität des Verhältnisses von Sinn und Klang hervor.⁷⁰ Im Wortspiel, das die Spannung zwischen Klang und Sinn austrägt, zeigt sich die Sprache gleichermaßen in ihrer Sinnlichkeit »hinter« dem Sinn wie in ihrer Hintersinnigkeit.⁷¹ Man wird dem Wortspiel, das nach Jean Paul die Lizenz dort erhält, wo es mit dem »Sach-Witz« Hand in Hand geht »und die Schar der Ähnlichkeiten verstärken hilft« (I/5,194), die Gabe einer wesentlichen, scharfsinnigen Bemerkung aber nicht absprechen müssen, wenn man ihm als poetischer Sprache, die mit Julia Kristeva als unendlicher Code begriffen werden kann, aus dem alle Sprachverwendungen entwickelt werden können,⁷² auf der Ebene der Selbstreferenz jenen Fluchtpunkt einer Sprachdimension einliest, in der sich die Sprache selbst mitteilt. Dass die Idee einer freien Sprache auf diejenige eines durch den Witz vorbereiteten (zweiten) goldenen Zeitalters allgemeiner Gleichheit und Freiheit führt, erweist sich, wenn man das Wortspiel mit dem »gelehrten Witz[]« (§55) zusammendenkt, der den Horizont

⁶⁸ Vgl. Bettine Menke, *Goldauflösungen – zum Winde des Wortspiels*, in: *Gespenster des Wissens*, hrsg. von Ute Holl, Claus Pias und Burkhardt Wolf. Zürich/Berlin 2017, S.247–251, hier: S.247; sowie dies., *Jean Pauls Witz* [Anm.56], S.211f.

⁶⁹ Roland Barthes, *Saussure, das Zeichen und die Demokratien* [1973], in: Ders., *Das semiologische Abenteuer* [Anm.41], S.159–164, hier: S.163.

⁷⁰ Zu dieser Stelle vgl. Menke, *Jean Pauls Witz* [Anm.56], S.209ff.; Menke, *Goldauflösungen* [Anm.68].

⁷¹ Insofern sich gerade am Schweben zwischen Bedeutung und Klang Sprache selbst ausstellt, führt das Wortspiel ins Zentrum der Prosa als der »Mitte« zwischen Poesie und Philosophie (I/5,201). Es wird so – bei aller Ambivalenz Jean Pauls ihm gegenüber – entschieden nobilitiert. Die vergleichsweise selten beachtete Bestimmung des Witzes als Mitte wäre vor der Folie von Theoremen zum Spiel und Wortspiel sowie der Idee der Sprache als der Mitte von Poesie und Prosa erst noch zu rekonstruieren.

⁷² Julia Kristeva, *Zu einer Semiologie der Paragramme*, übers. von Michel Korinman und Heiner Stück, in: *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, hrsg. von Helga Gallas. Darmstadt 1972, S.163–200, hier: S.167ff.

auf eine gemeinschaftsstiftende, enzyklopädische ›Weltsprache‹ hin öffnet (vgl. I/5,205).⁷³

Auf die ungebundene Schreibart führt insbesondere die Bestimmung des »Sprach- oder Kling-Witz[es]« als »ältere[r] Bruder des Reims« (I/5,191). Mit dem §52 eröffnenden Bezug des Wortspiels zum Gleichklang von Wörtern verhandelt Jean Paul – mit Jakobson gelesen – den »verdichtete[n] Fall einer [...] viel grundlegenden Problematik in der Dichtung«, den »Parallelismus« als Grundfigur des Poetischen,⁷⁴ auf den Jean Paul mit dem »Psalmen-Parallelismus« (I/5,170) auch zu sprechen kommt. Man kann die Bemerkung Jean Pauls, dass man dem Wortspiel »wie dem Reim in Prose [...] oft mehr zu entlaufen als nachzulaufen« (I/5,192) habe, dahingehend lesen, dass das Wortspiel deshalb zu meiden sei, weil es an den Reim erinnert, den Jean Paul als Gestaltungsmittel der *Poesie* apostrophiert, ist doch der Reim als Prinzip geregelter Wiederholung der Form zuträglich – mit einer Paronomasie Harsdörffers zu sprechen: die »Reime« sind die »Riemen«, »durch welche das Gedicht verbunden und zusammen gezogen wird.«⁷⁵ Prosa aber, die Jean Paul gegenüber dem Gedicht als perpetuierliche Poiesis profiliert – »Die Prose wiederholet nichts, das Gedicht so viel.« (I/5,485) –, steht der Form entgegen. Die Zurückhaltung gegenüber dem »älteren Bruder des Reims« (s.o.) erklärt sich allerdings auch aus der Beschränkung, die Jean Paul dem Wortspiel im Sinne ausschweifender Selbstreferenz ohne Rückbindung an den Scharfsinn auferlegt: Der »ältere Bruder des Reims« ist gleichsam auch das wildere, weil tendenziell nach allen Seiten hin wuchernde Pendant sprachlicher Verdichtung. Das Wortspiel, verstanden als Poetizität unterhalb der Wortebene, ist nicht nur nicht an Form gebunden, sondern bedroht diese auch von innen heraus, insofern der Wortkörper durch Zerlegung aufgebrochen und frei wird für das Spiel der unendlichen Bezüge zwischen den Wörtern.

Dass Jean Paul im Wortspielparagraphen auch aufs »Metrum[]« als Gestaltungsprinzip der »Poesie« (I/5,193) zu sprechen kommt, wird man als eine Spur nicht nur zum *Wohlklang der Prose* (§86) begreifen können (als Negativfolie: denn »das Silbenmaß [...] entzieht sich der Prose«, I/5,322f.), sondern auch zur subliminalen Gestaltung auf anagrammatischer

⁷³ Von diesem schreibt Jean Paul, dass er Berufsstände und Völker verbinden soll: »der Witz [...] muß den Mittelpunkt aller« Wissenskreise »fodern und bilden; [...] zuletzt muß die Erde ein Land werden, die Menschheit ein Volk, die Zeiten ein Stück Ewigkeit; das Meer der Kunst muß die Weltheile verbinden«, daher sie auch »ein gewisses Vielwissen zumuten« könne (I/5,205). Wie man vor der Folie der *argutezza* oder ausgehend vom Beispiel der Kombinatorik aus Thomas Thorilds *Gelehrtenwelt* zeigen könnte, führt der Weg vermittelt des »Konnexionen- oder Verbindungspiel[s] der Worte« (I/5,193) zur Enzyklopädie der Prosa.

⁷⁴ Jakobson, *Linguistik und Poetik* [Anm.58], S.188.

⁷⁵ Georg Philipp Harsdörffer, *Prob und Lob der Deutschen Wolredenheit. Das ist: deß Poetischen Trichters Dritter Theil*. Nürnberg 1653, S.75f.

Ebene: Jean Paul trägt der Anagrammatik ein Modell zu, für das sich die Metrik insofern eignet, als das Anagramm mit ihr die »phonetische Unmarkiertheit« teilt.⁷⁶ Wie beim Metrum handelt es sich beim Anagramm um ein Phänomen der Latenz.

IV. Versatilität statt Verse (Anagrammatik)

Dem Wortspiel steht Jean Paul bekanntlich nicht unkritisch gegenüber: Er warnt vor ihm, weil es »das Auge zu leicht von dem Großen und Weiten zu sehr auf die Teilchen der Teilchen«, »auf die Rädertierchen der Silben« (I/5,195) hindrehe. Der Geistesfreiheit, die den Blick aufs Wortzeichen richte (s.o.) – auf die »winzigen Schneidervögelchen der Teilchen« (I/5,196), »Schimmerfederchen des Witzes«, die »Silbenmessungen, Assonanzen und Konsonanzen« –, müsse ein »freies Beschauen«, ein Blick aufs »große Ganze« (I/5,200) korrespondieren. Nicht nur sei das Wortspiel »zu leicht, als daß man es machen sollte« (I/5,192), sondern es müsse sich auch »finden, nicht machen«, weil sich sonst, wie bei der Paronomasie *Lülie*GEN »häßliche Willkür statt Freiheit« (I/5,194) zeige. Diese Kritik gilt erst recht für Anagramme.⁷⁷ Die Ambivalenz Jean Pauls gegenüber anagrammatischen Phänomenen geht Hand in Hand mit seinem Verständnis der Dichtung, in der die Diskurse regieren (vgl. I/5,443). Allerdings steht die Kritik am Anagramm in einem Spannungsverhältnis zur Platzierung des Anagrammbegriffs an zentralen Systemstellen in seinem Werk. Tatsächlich löst Jean Paul das Anagramm vom Letternwechsel im engeren Sinn, um es als Theoriebild einzusetzen. Wo vom Witz als »Anagramm der Natur« (I/5,201) die Rede ist, weil dieser mit den Elementen der Natur, des »Leben[s]« und der »ganzen Welt«, die »mit *allem* sich vergleichen lassen« (vgl. I/5,204), wie der Letternwechsel mit den Buchstaben verfährt, erhält das Anagramm epistemologische Funktion. Indes haften am Letternwechsel, wo Jean Paul mit ihm spielt, wiederum Diskurse und Theoreme, wie man am Anagramm ERDE/REDE (I/5,33) zeigen könnte, das auf die Idee der eingestiegenen Erde unter Bezug auf Maja-Rhea-Ops und Merkur-Hermes rekurriert.⁷⁸ Als Schrift-Figur schließlich gerät das Anagramm, da

⁷⁶ Anselm Haverkamp, *Anagramm*, in: *ÄGB* [Anm.55], S.133–153, hier: S.137.

⁷⁷ »Der Witz geht aus dem Wortspiel in die erlaubte Willkür des vielsinnigen Silbenrätsels über (Charade) [...] – dann verläuft er sich abgemattet ins Buchstaben-Spiel (Anagramma) – noch erbärmlicher in die anagrammatische Charade, den Logogryph – bis er endlich ganz im elenden höckerigen Chronogramma versiegt« (I/5,195).

⁷⁸ Im Anagramm kommt nicht allein Jean Pauls Verständnis der Dichtung als *Leben-Schreiben* und des Lebens als *Schreibeleben* zum Ausdruck. Zentral für die Einführung des Anagramms mit dem Leben ist, dass dieses einem verkehrten Weltzustand entsprechend als Verkehrtes gedacht wird, wie nicht nur in der Rede vom Leben als »Anagramm unserer Wünsche« (II/3,136) deutlich wird, sondern auch im Palindrom vom NEBEL des LEBENS (vgl. II/3,192). In diesem Sinn stehen Leben und Dichtung für Jean Paul in

es aus der schriftinhärenten Möglichkeit, von links nach rechts und umgekehrt, quer- und rückwärts gelesen zu werden, Sinn macht, zum Modell der alinearen Variation.⁷⁹ Mit dem Anagramm als Modell der alinearen Variation kann erneut ein Blick auf die Buchstabenebene geworfen werden. Es gibt Stellen im Werk, die eine besondere Dichte von Assonanzen, Alliterationen, Letternfiguren und rhythmischen Einheiten auf der Ebene der kleinsten Elemente des Textes aufweisen, deren »fein gebildetes Chaos« man in mikroskopischen Partituren sichtbar machen kann. Jean Paul lässt es sich auch in diesen Fällen nicht nehmen, die subliminale Gestaltung qua Reflexion nicht nur auf die Textbühne zu zitieren, sondern die Ebene der nicht bedeutungstragenden Elemente mit weiteren Schichten von Wort- und Sinnfiguren zu überlagern; auch haften noch an den kleinsten Textatomen mitunter exponierte Theoreme oder Diskurse (z.B. die Ikonizität des Buchstabens oder der Atomismus). Eine solche Stelle, die zeigt, dass Jean Paul den Text als Bewegung von Buchstaben-Teilchen sowie von Laut- und Lettern-Mustern denkt, liegt etwa in der ersten Betrachtung der *Saturnalien* vor. Eröffnet wird das erste Morgenblatt mit einer Reflexion über die Zeit – oder, wie es im Titel heißt, in dem ein Setzer-Anagramm unterlaufen ist, über deren »Furchtbarkeit«⁸⁰ bzw. »Fruchtbarkeit« (II/3,857, Hervorh. C.S.). Auch wenn Jean Paul meint, dass seine »Neujahrbetrachtung« im Zeichen von Kronos-»Saturn [. . .] als Gott der Zeit«, die er explizit vom poetisch geformten »Neujahrgedicht, das der Verfasser nicht machen kann« (II/3,857), unterscheidet, »anfangs nicht wie eine Neujahrsmusik« klinge (II/3,859), weil sie ernst mache, zeichnet sich der Auftakt sprachlich merklich durch Musikalität aus. Dem erörterten Zeitfluss (»Fluss[] der Zeit« II/3,861) – dem »unaufhörliche[n] Ersterben und Erstehen« in jeder Minute – sowie dem Lebensrhythmus (»Wellenfolge«, II/3,857) korrespondiert ein kunstvoll gestaltetes Fließen der Sprache, wie es sich hier punktuell in der Paronomasie *ERSTERB/hEN* zeigt. Die Laute und Buchstaben bilden etwa im ersten Perioden der Neujahrbetrachtung kleine Muster, gerade so, dass sie als Wiederholung, Umarmung, Inversion oder Permutation wahrnehmbar sind und so einem individuellen, proteischen Rhythmus der Prosa entsprechen.⁸¹ Die kleinsten, bedeutungsunterscheidenden Elemente der Spra-

einem anagrammatischen Verhältnis: Die dunkle Unterlage des Erdenlebens wird in der dichterischen Rede gleichsam anagrammatisch gehandhabt.

⁷⁹ Vgl. Erhard Schüttelpelz, *Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur*. Berlin 1996, S.107.

⁸⁰ Jean Paul, *Saturnalien, den die Erde 1818 regierenden Hauptplaneten Saturn betreffend; in sieben Morgenblättern mitgeteilt von Dr. Jean Paul Fr. Richter*, [daraus: *Erstes Morgenblatt*], in: *Nro.1. Morgenblatt für gebildete Stände, Donnerstag, 1. Januar 1818*, S.1–3, hier: S.1.

⁸¹ »Den ersten Tag des Jahrs beginnen die Menschen gern mit Ernst, und daher in Zeitschriften – wiewohl am Ende jede Schrift eine ist – mit einem Gedicht. Eigentlich gibt es freilich keinen andern Tag als täglich einen ersten; die Vergangenheit mag sich vergrößern und nähren von der Zukunft wie sie will, diese verkleinert und verkürzt sich nie,

che garantieren auf diese Weise durch Äquivalenzbeziehungen eine starke Verdichtung der Prosa. Jean Paul setzt in seiner »Proteus-Prose«, wie man eingedenk der Gegenüberstellung von Gedicht und Betrachtung sagen kann, auf Versatilität statt Verse. Die Dichte solcher subliminaler Gestaltung wird natürlich dadurch nicht geschmälert, dass der Zufall der Sprache an ihr einen beträchtlichen Anteil hat. Die »durchlaufenen Buchstaben dieses Aufsatzes« werden in der ersten Betrachtung indes ausdrücklich als Elemente des Textuniversums ins Spiel gebracht: als »Grabsteinchen der lebendig gewesenen Lesaugenblicke« (II/3,858), welche die Atome der Zeit, die »kleinsten Zeitteilchen« (II/3,860), abbilden. Nicht von ungefähr wird die Gestaltung auf anagrammatischer Ebene gerade in den *Saturnalien* thematisiert, handelt es sich doch bei Saturn, dem Gott des Goldenen Zeitalters, der Latium den Namen gab, um einen Gott der Latenz (»latuisset«) und insofern um eine Figuration der Anagrammatik (»LATTUMque vocari / MALUIT«),⁸² als »[d]ie verborgene Anwesenheit des Gottes in Latium [. . .] in der Verborgenheit der anagrammatischen Inschrift *Latium*«⁸³ bewahrt wird. Just am Saturnier, dem struppigen, ungezähmten archaischen Versmaß,⁸⁴ hat Ferdinand de Saussure grundlegende Einsichten über die

sondern fängt immer mit Eins an. –« (II/3,857) Neben den zahlreichen Wiederholungen vgl. – ich beschränke mich hier auf die Darstellung der Buchstaben – exemplarisch: Umarmung: z.B. »Tag des Jahrs« (a-e-a); »GERN mit ERNST« (e-i-e); Inversion: »in Zeitschriften« – freilich keinen (i-e-i-e – ei-i-ei-e); Permutation: »jede Schrift eine ist« – »mit einem Gedicht« (e-e-i-ei-e-i – i-ei-e-e-i). Der erste Periode zeichnet sich hauptsächlich aus durch einen Wechsel zwischen dem im Deutschen häufigen Kretikus, z.B. im Wortfuß »Tág des Jáhrs«, dem Jean Paul mit Bezug auf Johann Gottfried Gruber eine besondere Eignung für die Prosa attestiert (vgl. I/5,329), und dem Amphibrachys, z.B. in »die Mënshen«. An zwei zentralen Stellen finden sich Auffälligkeiten: zum einen der Choriambus »einem Gedicht«, den Jean Paul, wie im ersten Perioden verwirklicht, als geeigneten Schlussfuß bezeichnet (vgl. I/5,329), zum anderen der doppelt – nämlich als zweiter Päon und als Antispast – zu lesende Wortfuß »in Zeitschriften«: in *Zeitschriften* vs. in *Zeitschriften*. Diese doppelte Lesbarkeit korrespondiert der Mehrdeutigkeit von »Zeitschrift«, die durch Zerlegung und Remotivierung der Bestandteile des Doppelwortes aktualisiert wird: als Zeit-Schrift – Schrift über die Zeit, Schrift in der Zeit und im Sinne der Zeitlichkeit von Schrift per se. Dabei bildet der »Antispast oder Gegenzug«, der sich aus entgegengesetzt zu betonenden Gliedern (Jambus, Trochäus) zusammensetzt, als Versfuß des »Disharmonische[n]« die semantische Spaltung des Wortes auch ab (Karl Philipp Moritz, *Versuch einer deutschen Prosodie*, in: Ders., *Werke*, Bd.3: *Erfahrung, Sprache, Denken*, hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1981, S.471–577, hier: S.497).

⁸² Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Lateinisch-deutsch, übers. und hrsg. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2015, VIII.322f. (Hervoh. C.S.).

⁸³ Anselm Haverkamp, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002, S.7.

⁸⁴ Den Saturnier führt Varro in *De lingua latina* auf die Enkel Saturns, die Faune aus waldigen Regionen, zurück: »Fauni dei Latinorum, ita vt & faunus, & fauna sit illis versibus, quos vocant Saturnios, in siluestribus locis traditum est solitos fari: quo fando faunos dictos.« Zitiert nach der Ausgabe des für Jean Paul und seinen Humoristen Schoppe (vgl. I/3,29) wichtigen Caspar Schoppe: M[arci] Terentii Varronis *De Lingva*

Anagrammatik gewonnen: Er hat nicht nur das Gesetz der »Alliteration« als einen »nur [...] unwesentliche[n] Teil eines viel allgemeineren [...] absolut totalen Phänomens«, der Paarbildung von Konsonanten und Vokalen, entdeckt, sondern auch das *Themawort*, das in der poetischen Rede in Lautfragmenten entfaltet wird.⁸⁵ Am Beispiel der *Saturnalien* ließe sich zeigen, dass die karnevaleske Verkehrung des Satirischen im Großen ihren Widerhall im Kleinen (Anagrammatik) findet. In der Tat führt das Anagramm bei Jean Paul auf die Satire: Es wird mit dem »Quodlibet« verglichen, das wiederum ein Bild für die »Satura« darstellt (Anagramm → Quodlibet → Satura),⁸⁶ die – mit Giorgio Agamben zu sprechen – Modell der Prosa jenseits der Unterscheidung von Vers und Prosa ist.⁸⁷ Das anagrammatische Wortmaterial ist der Form als prosaischer Stoff (s.o.) nicht nur vorgeordnet, sondern es ist das Anagramm im Sinne der Paragrammatizität⁸⁸ zugleich Modell einer wuchernden Textualität, welche der Form zuwiderläuft bzw. diese sprengt.

Ausgehend von der Überlegung, dass die im Witz selbstreferentiell gewendete Sprache bei Jean Paul konstitutiver Bestandteil der ungebundenen Schreibart ist, wurde gezeigt, dass Jean Paul die Freiheiten der deutschen Sprache für die Freiheit des Witzes nutzt, dessen Arbeit an den rhetorischen Figuren auf die sprachliche Freiheit im Sinne aktualisierten Doppelsinns zuläuft, wobei die metonymischen und synekdochischen Verschiebungen und Sprünge ein semantisches Chaos im Kleinen zum Behuf gedanklicher, aber auch gestalterischer Freiheit anzetteln. Ferner wurde gezeigt, dass die Freiheit der Sprache im Wortspiel und im Anagramm noch weitergetrieben

Latina. Nova Editio. Gasp. Scioppivs recensvit. Ingoldstadii 1605, S.120. In neueren Editionen: VII,36. Die Faune wurden später mit den Satyrn identifiziert, auf welche eine falsche, aber äußerst wirkmächtige Etymologie der Satire zurückgeht, die auch Jean Paul in Anschlag bringt (vgl. z.B. II/3,290). Bei Horaz ist der Saturnier ein ungefügtes, ungeschliffenes Versmaß (»horridus [...] numerus Saturnius«): Quintus Horatius Flaccus, *Epistularum libri duo*/Die zwei Bücher der Briefe, in: Ders., *Sämtliche Werke*. Lateinisch/Deutsch, verb. und aktual. Neuausgabe, hrsg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006, S.513–661, hier: S.604 (=Ep.II,1,157f.).

⁸⁵ Jean Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980, S.14–28, hier: S.15.

⁸⁶ Zu Anagramm und Quodlibet vgl. die Stelle in den *Flegeljahren*: »Von jeher hielt er [Walt] ein sogenanntes Quodlibet für ein Anagramm und Epigramm des Lebens [...]« (I/2,877). Zu Quodlibet und Satura siehe die Notiz in den Exzerpten: »Kasabon: Satire vom lateinischen Wort Satura, eine Schrift die ein Quodlibet, vielerlei Dinge enthielt; daher lanx sutura [sic!] eine Schlüssel mit vielerlei Früchten. Flögel.« Jean Paul, *Exzerpte und Register. Digitale Edition*, hrsg. von Christian Müller-Clausnitzer, Sabine Straub, Monika Vince und Michael Will. URL: http://www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de/index.php?seite=exzerpte/ex2b/17&navi=_navi/f2b. Nr. [IIb–17–1789–0310] [12.06.2019].

⁸⁷ Giorgio Agamben, *Idee der Prosa*, übers. von Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, Nachwort Reimar Klein. Mit farbigen Abbildungen. Frankfurt a.M. 2003, S.23.

⁸⁸ Kristeva, *Zu einer Semiotik der Paragramme* [Anm.72].

wird, nämlich bis an die Grenze des Sinns und über diese hinaus durch die selbstreferentielle Entfesselung der Laute und Lettern. Dieses Chaos des Witzes begründet Jean Paul, wie ich im nächsten Schritt zeige, ästhetisch und poetologisch.

V. Chaos vor und nach der Form

Jean Pauls zentrales Theoriebild für den auflösenden und neuordnenden Witz ist das »Chaos« (I/5,202). Der Witz als Organisationsprinzip des Chaos und als chaotisierende Kraft kommt im Rahmen der Beschreibung des »Dithyrambus des Witzes« in den Blick, den Jean Paul als einen der dichterischen und philosophischen Freiheit vorausgehenden und diese bereitenden »lyrisch-witzigen Zustand« bestimmt, bei dem »der Geist sich ganz frei gemacht« hat (I/5,202). Dass der nichtmimetische Dithyrambus der Dichtung vorausgeht, betont Jean Paul auch im XIII. Programm (*Über die Lyra*), wo der Dithyrambus als ein Beispiel für ein den Formen (Epos und Drama) vorausgehendes »lyrische[s] Feuer« in Anschlag gebracht wird, als »frei liegende Flamme« ohne »umschriebene feste Gestalt« (I/5,272).⁸⁹ Die biblischen und theologischen Anspielungen, die im Perioden über den Witz-Dithyrambus im IX. Programm fallen, weisen auf eine kaum beachtete Eigenzeitlichkeit des Witzes hin: Zum einen ist die Rede vom »Chaos«, über dem ein »heiliger Geist« schwebt wie »auf dem Wasser« der Geist in der Genesis (1,2).⁹⁰ Zum anderen zeichnet der Witz verantwortlich für einen Zustand der »allgemeinen Auflösung, wie man sich den jüngsten Tag außerhalb des Kopfs denkt«, wo »Sterne fallen, Menschen auferstehen und alles sich untereinander mischt, um etwas Neues zu gestalten« (I/5,202); einen Zustand der Auflösung und Erneuerung der Ordnung, den Jean Paul im VII. Programm als »zweite[s] Chaos« (I/5,139) bezeichnet. Der Witz wird also gleichermaßen mit dem Chaos vor der Ordnung wie mit dem zweiten Chaos am Ende der Zeit assoziiert. Bezieht man diese Temporalisierung und Dynamisierung von Unordnung, Auflösung und Neuordnung auf die Frage nach dem Verhältnis des Witzes zur ästhetischen Form, so kommt der Witz als Prinzip einer chaotischen Uniform »vor und nach der Form«⁹¹ in den Blick. Das Witz-Chaos führt einerseits auf das

⁸⁹ Die »Lyra« wird in diesem Zusammenhang als Grund der anderen Dichtformen bestimmt: Sie gehe, »da Empfindung überhaupt die Mutter und der Zunderfunke aller Dichtung ist, eigentlich allen Dichtformen voraus, als das gestaltlose Prometheus-Feuer« (I/5,272).

⁹⁰ Im Wortlaut der Lutherbibel von 1545 (D. Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrift Deutsch. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe*, hrsg. von Hans Volz, München 1972, Bd.1, S.25): »Vnd die Erde war wüst vnd leer / vnd es war finster auff der Tieffe / Vnd der Geist Gottes schwebte auff dem Wasser«, wobei Luther als Randglosse kommentiert: »(Geist) Wind ist da zumal noch nicht gewest / darumb mus es den heiligen Geist deuten.«

Chaos der Sinnlichkeit, andererseits unterhält es Bezüge zum Dithyrambus als einer unförmlichen Form im Zeichen von Fülle und Freiheit.

Im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts hat das Chaos vor der Form einen prominenten Ort im Gründungsdokument der Ästhetik, in Baumgartens *Aesthetica* (1750), und zwar an der Systemstelle der Sinnlichkeit.⁹² Das Chaos der Aisthesis ist im IX. Programm zum einen in der Grundlegung des bildlichen Witzes unter Rückgriff auf Herders Theorie der Sinnlichkeit (§49) angesprochen. Zum anderen kommt es mit Bezug auf Konzepte der Selbstorganisation der Materie in den Blick. Erinnert sei an die *Levana*, in welcher der Witz – die »Erstgeburten des Bildungstriebes sind witzige« (I/5,843) – als eine der Entwicklungen des »geistige[n] Bildungstrieb[s]« vorstellig wird, der »die neue Idee aus den alten Ideen« schaffe (I/5,826). Der »Witz-Blick« durchschweife »lange, obwohl dunklere Reihen der Vorbildungskraft, um zu schaffen« (I/5,834). Als eine der Entwicklungen des geistigen Bildungstriebes wird der Witz also mit dem morphologischen Konzept des *Nisus formativus* von Johann Friedrich Blumenbach verglichen, einer lebenslang wirkenden Lebenskraft, welche die Prozesse der »Generation, Nutrition und Reproduction«⁹³ steuert und eng mit der Materie assoziiert ist.⁹⁴ Das Material, aus dem der Witz seine Vergleichen schafft, ist die Materie der Aisthesis: Empfindungen, Vorstellungen, Ideen (bzw. die »dunklere« Ideenreihe). Wo der Witz »[a]uf der untersten Stufe« als »Vergleichen« von »Empfindungen« bzw. »Vorstellungen« (I/5,171) bestimmt ist, wird er als Bearbeiter der Sinnlichkeit vorgestellt. Im IX. Programm begegnet der nur aus seinen Wirkungen zu erschließende Bildungstrieb mit den von Blumenbach unter »CHAOS« gelisteten »Infusionsthierchen«.⁹⁵ Dieses Infusorium – gemeint sind »die zahllosen meist dem bloßen Auge unsichtbaren Geschöpfe [. . .], wovon sich unübersehbliche Gattungen

⁹¹ Ralf Simon, *Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses*, in: *Zeit der Form, Formen der Zeit*, hrsg. von Michael Gamper u.a. Hannover 2016, S.63–82; vgl. auch ders., *Theorie der Prosa* [Anm.11], S.422f.

⁹² In §564 beschreibt Baumgarten, dass der ästhetische Schöndenker sich an »der höchste[n] materiale[n] Vollkommenheit der ästhetikologischen Wahrheit« »als an seinem Wald, seinem Chaos, seinem Stoff [sua silva, Chao et materia]« erfreue und »die ästhetische Wahrheit zu einer wenn nicht gänzlich vollkommenen, so doch schönen Form so herausmeißelt, daß während der Ausarbeitung so wenig wie möglich an Material vollkommener Wahrheit verlorengeht«. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*, lateinisch-deutsch, übers. und hrsg. von Dagmar Mirbach. Bd.1. Hamburg 2007, S.543. Man kann das Chaos gemäß Simon (*Die Idee der Prosa* [Anm.11], S.24) als den ungeformten Stoff der *Aisthesis* begreifen, aus welchem der *felix aestheticus* mittels Rhetorik eine schöne Form macht.

⁹³ Johann Friedrich Blumenbach, *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*. Göttingen 1781, S.13.

⁹⁴ Vgl. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London 2010, S.67.

⁹⁵ Johann Friedrich Blumenbach, *Handbuch der Naturgeschichte. Mit Kupfern*. 4., sehr verb. Aufl. Göttingen 1791, S.479.

in mancherley stehenden Wassern [. . .] oder im Aufguß von allerhand thierischen und vegetabilischen Substanzen« befinden⁹⁶ – bebildert das eben »infusorische[]« Witz-Chaos, das »in der Nähe sehr gut gebildet ist und sich selber gut fortbildet und fortzeugt« (I/5,202). Neben dem Infusorium greift Jean Paul auch auf das Konzept der organisierten bzw. lebenden Materie (*matière organisée/vivante*)⁹⁷ von Georges-Louis Leclerc de Buffon zurück: »Im Geiste ist die *nährende* Materie zugleich die *zeugende* (wie nach Buffons System im Körper) und umgekehrt.« (I/5,202) Diese allen Lebensprozessen zugrundeliegende, stets zur Formung und Umformung bereite Materie ist Ursache der Gestaltbildung, insofern sie von Lebewesen aufgenommen werden und selbst Lebewesen ausbilden kann, und zwar qua Assimilation gemäß einer »inneren Gussform« (*moule intérieur*).⁹⁸ Wirksam sind dabei analog zur Anziehungskraft oder den chemischen Affinitäten durchdringende Kräfte (*forces pénétrantes*). In Buffons Materiekonzept verbindet sich mit der an die Entelechie anknüpfenden Vorstellung der *moule* gewissermaßen ein »biological atomism«,⁹⁹ die Ansicht nämlich, dass sich alle Organismen aus organischen Molekülen (*molécules organiques*) zusammensetzen¹⁰⁰ und dass die Generation und die Zerstörung organisierter Lebewesen als »Verbindung und Trennung«¹⁰¹ vonstattengeht. So korrespondiert die Materie Buffons Jean Pauls Bestimmung des Witzes als Atomist (»er ist atomistisch«, I/5,201).¹⁰² Tatsächlich denkt Jean Paul das infusorische Chaos nicht allein mit Blick auf die Aisthesis, sondern auch hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung, wo er von den »Rädertierchen der Silben« (s.o.) spricht. Jean Paul schwebt mit dem Witz ein Zusammenspiel der auf Gestaltung ausgerichteten inneren Tendenz und einer zur Umformung bereiten Materie (der *verba* und *res*) vor, welche bis hierher als grammatische, rhetorische, anagrammatische und ästhetische erörtert wurde.

Dem vom Witz erzeugten »zweiten Chaos« trägt Jean Paul mit dem Dithyrambus ein Modell der Uniform vor der Ausbildung der Formen bzw. der Uniform zu, welche die Unterscheidung von Poesie und Prosa unterläuft. In einer »weitgespannten, durch Anaphern skandierten und kunstvoll gesteig-

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Georges-Louis Leclerc (comte de) Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*. Bd.2: *Histoire générale des Animaux*. Paris 1749, S.39.

⁹⁸ Ebd., S.37, vgl. S.426.

⁹⁹ Georges Canguilhem, *Knowledge of Life*, übers. von Stefanos Geroulanos und Daniela Ginsburg, hrsg. von Paola Marrati und Todd Meyers. New York 2008, S.37.

¹⁰⁰ Buffon [Anm.97], S.54.

¹⁰¹ Canguilhem [Anm.99], S.33.

¹⁰² »Der Witz – das Anagramm der Natur – ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner, er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird; [. . .] – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung [. . .]« (I/5,201).

gerten Periode¹⁰³ wird die Wegbereitung der »dichterischen und [...] philosophischen Freiheit und Erfindung« (I/5,202) durch die allgemeine Freiheit und Gleichheit, die der Witz gibt, grammatisch, rhetorisch und semiotisch gespiegelt.¹⁰⁴ Die Probe dithyrambischen Witzes führt die verflüssigende Wizarbeit vor, das Verfahren metonymischer Sprünge und des witzigen Bilderwechsels. Am Dithyrambus, der auf einen formlosen kultischen Schrei an Dionysos, den »Befreier« (Lysios, Lyäos), der auch als Diener der Kybele begegnet, zurückgehen soll, ließe sich eine Literaturgeschichte des Ungebundenen sowie der Subversion der Unterscheidung von Lyrik und Prosa schreiben.¹⁰⁵ Denn der Dithyrambus ist Inbegriff des Ungebundenen, wie z.B. beim *alter Pindar* Horaz, der an den »kühne[n] Dithyramben« Pindars hervorhebt, dass dieser nicht nur »neue/Wörter wälzt«, sondern auch »auf Rhythmen dahinzieht regelfrei« (»verba devolvit numerisque fertur/lege solutis«, Carm. IV.2.11f.).¹⁰⁶ Zudem ist er Modell des Prosarhythmus; dies nach Cicero, der die Ansicht vertritt, dass die »Glieder und Versfüße« des freien und reichen Dithyrambus »in jeder reich ausgestatteten Rede verstreut sind« (»dithyrambus, cuius membra et pedes [...] sunt in omni locupleti oratione diffusa«, De orat. III,185).¹⁰⁷ Im 18. Jahrhundert hatte vor allem Herder, der nicht nur eine *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1764) – vordergründig eine Rezension zu Johann Georg Hamanns *Aesthetica in nuce* (1762) –, sondern auch eigene lyrische Dithyramben geschrieben hat, mit seinen Rezensionen zu Johann Gottlieb Willamovs Dithyramben die literargeschichtliche Erörterung des Dithyrambus wegweisend vorangebracht. In *Pindar und der Dithyrambensänger* (1767) trägt er in seinen Überlegungen zu den Epochen des Dithyrambus (Ur-Dithyrambus, mittlerer und Neuer Dithyrambus) die Idee des Ur-Dithyrambus als einer wilden, unordentlichen Unform vor den regelmäßigen Formen vor, einer Unform »[v]oll kühner Bilder und großer Anspielungen«, die »keinem weiteren Plan« folge, »als den innerlich die

¹⁰³ Groddeck, *Dithyrambus* [Anm.41], S.178.

¹⁰⁴ Die Erwartung der dichterischen Freiheit wird durch die sechsmalige Wiederholung (»wenn«) und den jeweiligen Einschub gesteigert, bis das Satzgefüge durch den Doppelpunkt, der gleichsam erwartungsvoll den »Mund« auftut (:), gebremst und die Spannung schließlich durchs »dann« gelöst wird. So wird das Thema des Perioden in der Satzstruktur und der Miniatur des Satzzeichens gespiegelt, wobei der thematisierten allgemeinen Gleichheit und Freiheit die »Gleichheit« der Einschübe in der durch Gedankenstriche rhythmisierten Reihe von Nebensätzen korrespondiert. Vgl. zu dieser Stelle auch Jadwiga Kita-Huber, »Wenn zwar ein Chaos da ist, aber darüber ein heiliger Geist, welcher schwebt«. Zur Poetik des Ereignishaften bei Jean Paul, in: *Text als Ereignis: Programme – Praktiken – Wirkungen*, hrsg. von Winfried Eckel und Uwe Lindemann. Berlin/Boston 2017, S.47–64, bes. S.57–63.

¹⁰⁵ In diese Richtung weist in Ansätzen Francesca Fantoni, *Deutsche Dithyramben. Geschichte einer Gattung im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg 2009.

¹⁰⁶ Quintus Horatius Flaccus, *Carminum libri quattuor/Die vier Bücher der Oden*, in: Ders., *Sämtliche Werke* [Anm.84], S.7–255, hier: S.209,208.

¹⁰⁷ Cicero [Anm.20], S.401,400.

Einbildungskraft malte, äußerlich zum Teil das Auge sahe, und der Tanz foderte«.¹⁰⁸ Gemäß seiner Hypothese zum Herkommen des Dithyrambus aus trunknen, wilden Zeiten¹⁰⁹ legt Herder dessen Entstehung in die Zeit vor den regelmäßigen Formen, in eine Zeit der »Possenstücke« und »Satyren«: »Vor den regelmäßigen Stücken im schönen Stil mußte das große wüste Unregelmäßige voran gehen.« Diesem »Zeitalter«, in dem er auch die phrygische Musik verortet, entspreche die »dithyrambische Sprache«, »die in Worten neu, kühn und unförmlich; in Konstruktionen verflochten und unregelmäßig war: eine Sprache, wie sie vor ihrer Ausbildung ist«.¹¹⁰ Wie später Friedrich Schlegel referiert Herder die Lizenz der Dithyrambensänger zur Wortneuschöpfung und -zusammensetzung: Da noch nicht genügend Worte vorhanden waren und die Form »nicht gnug bestimmt«, hatten diese das Recht, »neue Worte zu machen«, die »kühn zusammengesetzt sein« konnten. Die sinnliche Sprache des im Silbenmaß gesetzlosen und polymetrischen Dithyrambus setzt Herder von einer prosaischen Begriffssprache ab: »[E]ine völlig gebildete Sprache« sei »nicht dithyrambisch, sondern vernünftig und mit Gesetzen umschränkt«.¹¹¹ Die griechischen Dithyramben seien dem Modernen fremd aufgrund von deren Ungebundenheit: »Ihre Ungebundenheit würde für unsere grammatische, und aesthetische Gesetzgeber Verbrechen wider die Regeln scheinen [...]«.¹¹² Noch am mittleren Dithyrambus Pindars, auf den Jean Paul im IX. Programm mehrfach Bezug nimmt,¹¹³ bewundere man – so Herder, der für Pindars dichterischen Gang Bilder des Fluiden in Anschlag bringt (»So fließt ein majestätischer Strom [...]«)¹¹⁴ – »Schwung[]« und »Unordnung«.¹¹⁵ Ferner ist die ästhetische, poetologische und politische Reichweite der Rede vom Dithyrambus des Witzes bei Jean Paul, der Gedanke der Gleichheit und Freiheit, die Voraussetzung und Gabe des Witzes ist, sowie die »Notwendigkeit deutscher witzigen Kultur« (§54), vor der Folie der Dithyramben-Thesen Friedrich Schlegels zu perspektivieren, dem der »Witz [...] ein prosaischer Dithyrambus«¹¹⁶ ist. Schlegel, der im IX. Pro-

¹⁰⁸ Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Zwote Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend* [1767], in: Ders., *Werke*, hrsg. von Martin Bollacher u.a. Bd.1: *Frühe Schriften. 1764–1772*, hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M. 1985, S.261–365, hier: S.328.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S.327.

¹¹⁰ Ebd., S.328.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd., S.331.

¹¹³ In §50 nennt Jean Paul »Pindaros« unter Rückgriff auf metallurgische Bilder als Beispiel eines gelungenen »[Z]usammenschmelz[ens]« einer »Reihe allgemeiner Sätze ohne alle Niet-Worte zu einer Vergleichung« (I/5,187).

¹¹⁴ Herder [Anm.108], S.341.

¹¹⁵ Ebd., S.340.

¹¹⁶ Friedrich Schlegel, [V] *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, in: Ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler. Abt.2: *Schriften aus dem Nachlaß*.

gramm mit dem ›Lyceums‹-Fragment 9 über den Witz als »fragmentarische Genialität« (I/5,171) zitiert wird,¹¹⁷ assoziiert den »Dithyrambus« in seiner »Charakteristik der Attiker« mit dem Streben der Kunst »nach unbedingter Freyheit und unendlicher Fülle«. ¹¹⁸ Dessen Freiheit von lyrischen Gesetzen und Lizenz zu »kühnsten [. . .] Sprünge[n] und Uebergänge[n] der Einbildungskraft« in den »Vorstellungen«, zu »lange[n], neu zusammengesetzte[n] Worte[n]« in freier Wortstellung, insbesondere aber zu einem freien, unregelmäßigen Rhythmus¹¹⁹ sei einem politischen Zustand *vor* und *nach* dem Gesetz gemäß.¹²⁰ Das Dithyrambische führe auf die Idee einer »Unform«, in welcher der »Stoff *absolut absolut*«¹²¹ sein müsse; einer Unform, die als Kunstchaos gedacht ist, in dem die Unterscheidungen von Chaos/Ordnung sowie von Poesie/Prosa unterlaufen werden. Bemerkenswerterweise spricht Schlegel mit Blick auf Laurence Sterne auch von »der chaotischen Form (Unform) des Witzes«. ¹²² An anderer Stelle ist vom »Witz der romantischen Poesie« als einer »künstlich geordnete[n] Verwirrung« die Rede.¹²³ Wenn Schlegel schließlich die romantische Poesie mit dem »χα[Chaos]«¹²⁴ gleichsetzt, wird erneut deutlich, dass der chaotisierende Witz ins Zentrum der Theoretisierung der Prosa führt.¹²⁵ Auch Jean Pauls satirisch-humoristische Schreibart hatte Schlegel als »humoristischen Dithyrambus«¹²⁶ bezeichnet, eine Wendung, die sich bei Jean Paul selbst findet (I/5,139, Anm.2), der mit Blick wiederum auf Sterne deutlich macht, dass es ihm nicht nur um eine sinnliche und bilderreiche Sprache geht, sondern, wie man am durchgeführten Doppelsinn, den *puns* und der sprachlichen Selbstreferenz (Paronomasien, Homonymien, Wortverdrehungsfiguren, alphabetische Listen usw.) in den von Jean Paul angegebenen Textstellen zeigen könnte, dezidiert um eine wortspielende. Bei aller Nähe des IX.

Bd.16: *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil*, mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Hans Eichner. Paderborn/München/Wien/Zürich 1981, S.83–190, hier: S.124. Die Nachweise erfolgen im Weiteren nach der Kritischen Ausgabe mit der Sigle KSA, röm. Bandnummer, arab. Seitenzahl.

¹¹⁷ KSA II, S.148.

¹¹⁸ KSA XI, S.258.

¹¹⁹ Ebd. »Die höchste rythmische [sic!] Schönheit, welche die Prosa jemals erreichen kann, [. . .] ist die des Dithyrambus« (KSA XI, S.259). Vom Dithyrambus des Witzes wäre eine Linie zu ziehen zu Jean Pauls in Individualität gründendem »prosaische[m] Rhythmus« (I/5,323) der Prosaschriftsteller, für die Jean Paul ein Doppelbild findet, in dem die Metaphorik prosaischen Gehens und poetischen Fliegens verschmolzen ist (»Vögel«, welche »befiederte oder beflügelte Füße« haben [I/5,323]).

¹²⁰ Vgl. KSA XI, S.258f.

¹²¹ KSA XVI, S.119.

¹²² KSA XVII, S.83.

¹²³ KSA II, S.318.

¹²⁴ KSA XVI, S.316. Vgl. auch S.318.

¹²⁵ Von dieser schreibt Schlegel: »Was Prosa eigent[lich] sei, hat noch niemand gesagt« (KSA XVI, S.134).

¹²⁶ KSA II, S.246.

Programms zu Schlegels Witz ist freilich die grundsätzliche Differenz in Erinnerung zu behalten, die z.B. in Jean Pauls Bestimmung, dass »der Witz« (und »nicht die Poesie«) »ein bloßes Spiel mit Ideen« ist (I/5,201, Anm.3), deutlich wird.¹²⁷ Jean Paul beharrt auf dem Ernst hinter dem Spiel: es müsse »gestanden werden, daß bloßer Witz als solcher [. . .] nur abmatend ergötze, sobald er auf seinen bunten Spielkarten nicht etwas Wesentliches, z.B. Empfindung, Bemerkung etc. etc., zu gewinnen gibt.« (I/5,197) Der Witz steht z.B. im Dienst der Satire, und deren »Ernst« bleibt auch dort, wo sie selbstreflexiv wird, notwendig identifizierbar, worauf ich im letzten Kapitel zurückkomme.

Vor der Folie des Dithyrambus als den Dichtformen vorausgehendes lyrisches Feuer sowie als Modell einer unförmlichen Dichtung, die sich durch kühne Bilder, Wortzusammensetzungen und einen freien Rhythmus auszeichnet, lässt sich die These konsolidieren, dass der Witz – dieser Dichtung und Philosophie vorausgehende Ideenspieler – eine sinnliche, vielfarbige, bildergenerierende und -umformende sowie wortspielende Wortkunst im Dienste der ungebundenen Schreibart ist.

Da der Dithyrambus »durchgängig unbeschränkt frey und gesetzlos« ist, hält es Schlegel für unplausibel, dass gerade diese »Dichtart« stofflich – an Bacchus – »gebunden« sei.¹²⁸ Allerdings versinnbildliche Dionysos mit seinem Fest die »unendliche Fülle und die gesetzlose Freyheit«, und zwar mehr als es der »Römische[] Karneval« getan habe, »wo der Schnellgalgen mit der dargestellten Freyheit und Gleichheit des Saturnalischen Zeitalters in schneidendem Widerspruch [stand]« [sic!].¹²⁹ Die Saturnalien sind es indes bei Jean Paul, die nicht nur die Festzeit für das »Feuerwerk des Witzes« (II/3,890), sondern zugleich das mythologische Denkbild für eine entfesselte Schreibart darstellen, in der die freie Sprache des Witzes mit dem satirischen Ethos der Freimütigkeit Hand in Hand geht. Tatsächlich zielt Jean Paul auf die entfesselte Schreibart, wenn er Saturn, der ihm auch ein Bild für die Doppelnatur des Menschen ist, in den *Saturnalien* mit »gebundene[n] Füße[n]« und »ungebundenen Flügeln« vorstellt (II/3,861). Denn mit den gebundenen Füßen apostrophiert er den römischen Brauch, von dem Macrobius in den *Saturnalia*¹³⁰ berichtet, Saturn, dessen Füße durchs Jahr hinweg mit einem wollenen Band gebunden waren, an seinem Festtag im Dezember freizulassen.

¹²⁷ Zur unterschiedlichen Stellung des Witzes bei Jean Paul und bei Schlegel im Rahmen der Gegenüberstellung von Humor und Ironie vgl. Waltraud Wiethölter, *Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*. Tübingen 1979, S.33–54.

¹²⁸ KSA XI, S.260.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, übers. und hrsg. von Robert A. Kaster. Bd.1. Cambridge (Mass.)/London 2011, S.88: »Saturnum Apollodorus alligari ait per annum laneo vinculo et solvi ad diem sibi festum id est mense hoc Decembri, atque inde proverbium ductum, deos laneos pedes habere« (I,8,5).

VI. Gewitzte Freimütigkeit: Der Witz auf der Textbühne

Ausgangspunkt war meine Überlegung, dass die Freiheit der Sprache im Witz, welche auf die ungebundene Schreibart führt, einerseits die Freiheit der sich auf sich selbst wendenden Sprache und Schrift ist, andererseits die freie Rede (im Text). Dass der Witz auf die Freimütigkeit führt, möchte ich abschließend an zwei Lektürevignetten skizzieren.

In den *Saturnalien* ist das titelgebende Fest der karnevalesken Verkehrung von Sklaven und Herrn, in dem – so Jean Paul – »die schönen Zeichen der allgemeinen Freiheit und Gleichheit der goldnen Zeit« herrschten (II/3,879), für die kynische Parrhesie des Hanswurst »Jean Paul« bestimmend. Im grotesk-körperlich gewendeten alchemisch-magnetistischen Schlusstableau des *[s]iebente[n] oder letzte[n] Morgenblatt[s]* langt »Jean Paul«, nachdem er die sieben damals bekannten Saturnmonde und zwei Ringe des Saturn passiert hat, beim Planetenregenten Saturn an. Als Intrigant vom Nachdrucker verleumdet, findet sich »Jean Paul«, von Saturns Schlange, dem Ouroboros, der seit Martianus Capella (I,70) Saturnattribut ist, befördert, im »Bleimagen« (II/3,889) seines Schwagers Saturn wieder, auf dem »Altarherd des Magens« (II/3,887). Dort wird er von seiner »Schwester«, »die auch im Magen« war, »umhalst«; gemeint ist »die magna mater deorum, die herrliche Rhea, die Tochter der Erde, oder Gää, oder Tellus die Titanide« (II/3,888). Jean Paul, der nicht nur seine Mythologie, sondern auch seine Alchemie inne hat, spricht vom Magen-Ausgang folgerichtig als von einem »Krater« (II/3,890) und spielt damit via Metonymie den (Magen-)Ofen an, der in Paracelsus' *alchimia microcosmi* »vulcanus«, der Schmelzer, heißt.¹³¹ Der »Magister oder Meister der sieben freien Künste« (II/3,886) kann Saturn dadurch Dekrete für die bevorstehende Herrschaftsperiode im Jahr 1818 abringen und zugleich sich wieder aus dem Magen befördern lassen, dass er Saturn auf einen Wink von Rhea-Ops hin, der zufolge man ihrem Gatten »mit milden, liebenden, sittlichen Dingen« (II/3,889) Ekel bereiten könne, mit dem sogenannten Saturnfinger bestreicht und so seine Verordnungen als Gedanken nach dem Muster des magnetischen Rapports eingibt. Bevor »Jean Paul« durch die peristaltischen Bewegungen aus dem Magen befördert wird, erlässt der bestrichene Saturn unter anderem Verordnungen gegen die »Zensur« des »Feuerwerk[s] des Witzes« und für die »Preßfreiheit« (II/3,890).

Dass der Wortspielerwitz auf die Redefreiheit zuläuft, zeigt auch ein abschließender Blick auf Jean Pauls *Der witzig und zornig gemachte Alltagsklub*, geschrieben im dunklen Jahr der Einschwärzungen 1809, ein Text,

¹³¹ Theophrast von Hohenheim, gen. Paracelsus, *Labyrinthus medicorum errantium. Vom Irrgang der Aerzte* [1537/38], in: Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Sudhoff. Abt. I: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Bd. 11: *Schriftwerk aus den Jahren 1537–1541*. München/Berlin 1928, S. 161–220, hier: S. 187.

in dem die Wortverkehrungen, die Silben- und Buchstabenspiele zum Handlungsmodell der Manipulationen eines veritablen Wörterdrehers werden: Die kleine Satire lässt auf den ethischen und politischen Grund der Wortspiele dadurch blicken, dass in ihr der Wortspielerwitz auf der Textbühne inszeniert und als satirische Praxis des kynischen Wörterdrehens begreifbar wird, die im *Alltagsklub* als (vermeintlicher) Magnetismus in Erscheinung tritt. Der Text handelt vom Auftritt eines gewitzten Bauchredners in der Maske eines Magnetiseurs, der unter dem sprechenden Pseudonym Dr. Kehrstephan den Alltagsklub einer Kleinstadt dadurch aufmischt – nämlich aus dem »Ruhestand versetzt und mobil« macht (II/3,284f.) –, dass er den Klubisten mit seinen »Vexierstimmen« (II/3,299) freimütige Reden »in die Stimme leg[t]« (II/3,294) und das, was die anwesenden Personen sagen würden, verkehrt. Dabei nimmt er das Risiko auf sich, dass die »Alltagsklubisten, welche sonst ein Herz und eine Seele sind, sich in der Tat so boshaft ansprechen [. . .], als wollte jeder dem andern beide entreißen mit einer Gradheit, die sehr krumm genommen werden kann« (II/3,285). Kehrstephan verfährt mit seinem »Manipulieren« (II/3,288) nach dem Muster des tierischen Magnetismus Arnold Wienholts, wobei verschiedene »Manoeuver«¹³² (»Pugnal-Manipulation« [II/3,289], »Tardi's traitements à grands courants« [II/3,297] usw.) apostrophiert werden – bis hin zur Selbermanipulation »zu Sprachen und Witz« (II/3,296). Durch ventriloquistische Verkehrungen lässt der »Taschenspieler« (II/3,292) als Figur gewordener Wortspielerwitz »alte Charaktere [. . .] sich [. . .] in neue um[setzen]«: Sonst nicht für »unmäßigen Witz« bekannte Personen »greifen und fallen [. . .] witzig und gelehrt, ja boshaft aus« (II/3,285). Zwar bildet das Verfahren Wienholts, der neben Lavater und Gmelin maßgeblich zur Verbreitung des Magnetismus im deutschsprachigen Raum beigetragen hat, die textintern auch referierte Grundlage der Manöver; aber es sei hier auch an den Erfinder des animalischen Magnetismus Franz Anton Mesmer erinnert, laut dem es das Ziel der magnetischen Kur ist, das in Stockung geratene oder ungleich im Körper verteilte Fluidum (auch: Lebensfeuer) wieder in gleichförmigen, harmonischen Strom zu setzen.¹³³ Diese Dynamisierung ist es neben dem Ideen-Eingeben durch den Rapport zwischen Magnetiseur und Patienten, die den Magnetismus zum geeigneten Bildspender für den Witz und dessen Wortverdrehungskünste macht. Nicht zuletzt lässt sich die von Kehrstephan angezettelte Disharmonie unter den Klubisten auch als

¹³² Arnold Wienholt, *Mein Verfahren bey der Anwendung des thierischen Magnetismus*, in: Ders., *Heilkraft des thierischen Magnetismus nach eigenen Beobachtungen*, Bd. 1. Lemgo 1802, § 4 [ohne Pag.].

¹³³ Vgl. Franz Anton Mesmer, *Schreiben über die Magnetkur*, o.O. 1776, S. 10f. Nach seiner »Theorie« erwecken »die Magneten eine künstliche Ebbe und Fluth nach den allgemeinen Gesetzen der Anziehung im menschlichen Körper« und stellen »durch ein gleichförmig anhaltendes Durchströmen der magnetischen Materie die harmonische Bewegung und Austheilung des Fluidi Nervei wieder her [. . .]« (S. 23f.).

satirische Verkehrung der Idee einer gesellschaftlichen Harmonie lesen, auf welche Mesmer, der davon überzeugt war, durch die magnetische Kur »die natürliche Freiheit und Gleichheit unter den Menschen zu befördern«, mit seiner Lehre zielte; ein »revolutionäre[s] Potential«, auf das Jean Paul auch im *Komet* anspielt.¹³⁴ – »Jean Paul« imaginiert sich in einer Schreibszene selbst als Ventriloquist, als der er sagen könnte, was er dächte, nämlich »bittere[] Wahrheiten und Einfälle« (II/3,286), die er wenn auch nicht sagt, so doch schreibt: »Gäb' es eine größere Freimütigkeit als deine? [...] Aber der Himmel wollte keinen Sprech-Anonymus aus mir machen, sondern ich sollte die Wahrheit weniger den tauben als den leisen Ohren mit der Feder predigen [...]« (II/3,286f.). Das gewitzte Verdrehen der Worte und der Wörter, das der Text *en masse* vollzieht, ist dergestalt in den Rahmen der Parrhesie gestellt, wobei in der den kynischen *Mut zur Wahrheit* präsent haltenden Freimütigkeit des Witzes Freiheit und Frechheit Hand in Hand gehen. Während der Ventriloquist in der Maske des Magnetiseurs »das Rätsel, die Charade, das Anagramm, de[r] Logogryph des Heute« (II/3,299) für die Klubisten ist, stellt der Text selbst auch eine Art Charade dar: Denn er gibt in der Maske einer Magnetismus-Parodie – in Zeiten verschärfter zensorischer Versagungen, die Jean Paul auch selbst betrafen – eine kynische Satire, die sich (trotz Zugeständnissen an Cotta) die Sprache nicht verschlagen lässt.

¹³⁴ Götz Müller, *Die Literarisierung des Mesmerismus in Jean Pauls Roman »Der Komet«*, in: Ders., *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, mit einem Schriftenverzeichnis, hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg 1996, S.45–58, hier: S.49 (zuerst in: *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus*, hrsg. von Heinz Schott. Stuttgart 1985, S.185–199).