

ELSBETH DANGEL-PELLOQUIN

## EHEKLAGE ALS RÜHRWERK DES ERZÄHLENS

Jean Paul und Johanne Pauline im Vis-à-Vis

„[...] sie duftete gleich dem Rosenholz auf der scharfen Drechselbank des Unglücks so süß wie Rosen selber.“ (I/4, 32)<sup>1</sup>

Die „Treppe zum Ehebett“ ist dem Autor Johann Paul Friedrich Richter bekanntlich „unendlich lang“ geraten<sup>2</sup> und – in einer hochdramatischen Choreographie, wie die Briefe bezeugen – von vielen potentiellen Bräuten flankiert worden. Parallel dazu und in einer unentwegten Vermischung der beiden Bereiche erschrieb sich der Autor seine literarische Choreographie der „Treppe zum Ehebett“, die der gelebten fast immer um einige Stufen voraus war oder sie durch Überspringen abkürzte. Die Schriften der Jahre 1796-1800, während der sich Jean Paul in den literarischen Zentren Deutschlands als Freier einführte, handeln von Eheschließungsritualen, liefern Reflexionen über die Ehe und bilden wiederholt Szenen einer Ehe ab, bei denen es allemal um die richtige Balance bei der literarisch so belasteten Kombination von Leben und Schreiben im Rahmen einer ehelichen Lebensform geht.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Alle Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann im Hanser-Verlag hrsg. Werke Jean Pauls in der 4. u. 5. Auflage, die leider mit früheren Auflagen nicht immer seitenidentisch ist (München, Wien 1987ff.). Ich zitiere die Abteilung I wie die Abteilung II (Jugendwerke und vermischte Schriften) mit Bandangabe und Seitenzahl. Die Historisch-kritische Ausgabe der von Eduard Berend hrsg. Sämtlichen Werke (Weimar 1927ff.) wird in den Anmerkungen zitiert mit der Sigle SW, die Abteilung in römischen, der Band in arabischen Zahlen.

<sup>2</sup> Brief vom 25. Aug. 1800 an Otto (SW III/3, 369).

<sup>3</sup> Im literarischen Auskosten und Ausspielen dieser Kombination wird Jean Paul fast nur noch von Kafkas paradoxen Zuspitzungen überboten, der in seinen Briefen an Felice die Frau in der richtigen nahen Distanz halten muß, um sich, indem er scheinbar die Frau zu erschreiben versucht, das Schreiben selbst zu erschreiben. Die Imagination des ehelichen Zusammenspiels im Zeichen des Schreibens beherrscht bereits Jean Pauls *Siebenkäs* und führt dort im Krieg um das Putzen und im Streit um das Licht zu Konstellationen, die in ihrem grotesken Witz Kafka wenig nachstehen.

Während der Roman *Siebenkäs* diese Kombination zum Scheitern verurteilt und das Genre ‚Eheroman‘ vor allem dadurch begründet, daß er von Eheauflösung handelt,<sup>4</sup> erstellt der sich in seine Werke hineinschreibende Autor als Ich-Erzähler ‚Jean Paul‘ in den kleineren Schriften rund um den *Siebenkäs* eine wolkenlos idyllische Version seiner eigenen zukünftigen Ehe, die dem dramatischen Verlauf der gelebten Eheanbahnungsversuche als beruhigende Korrektur zur Seite steht. Das gelingt vor allem durch die Konstruktion seiner fingierten Ehefrau Hermine Rosinette in der *Konjektural-Biographie*, deren Doppelname die Zugehörigkeit zum empfindsam-geistigen wie zum pragmatisch-sinnlichen Frauentypus verrät und deren Fähigkeiten ganz nach der jeweiligen Laune und den Bedürfnissen des Eheherrn abrufbar sind.<sup>5</sup>

Mit seiner obsessiven Thematisierung der Ehe inszeniert Jean Paul indes nicht nur seinen eigenen literarischen und gelebten Weg zur Eheschließung, sondern greift einen Fragenkomplex auf, der gerade in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts vielfach im Brennpunkt des Interesses stand. Definition und Zweck der Ehe, das Geschlechterverhältnis in der Ehe mußten sich im Moment der Aufweichung der traditionellen ehelichen Ordnung neu orientieren. Fichtes Ausführungen zur Ehe und Humboldts Aufsätze zur Geschlechterdifferenz in den *Horen* sind zur gleichen Zeit erschienen wie Jean Pauls literarische Gestaltungen. Ein einschneidender Einbruch ist die theoretische und literarische Verwerfung der in der Alltagskultur noch vielfach ungebrochen üblichen Konventionsehe<sup>6</sup> und die alleinige Anerkennung

<sup>4</sup> Diese Begründung erfolgt auch durch den obligaten Dritten, der von Anfang an der Ehe beigelegt ist. Zu diesem Komplex und generell zur Thematik der Geschlechterdifferenz vgl. Verf., *Eigensinnige Geschöpfe*. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt. Freiburg 1999.

<sup>5</sup> „Rosinette soll noch meine Hermine heißen, der ich mit dem Brautgeschenk des Geschlechtsnamens noch das Patengeschenk eines Zunamens mache. Romantische Namen gehören nur für romantische Stunden; in der stündlichen rauhen Wirklichkeit führet sich ihr Gepräge jämmerlich ab. Rosinette harmonieret überhaupt sehr mit der muntern Laune, die das liebe Kind haben wird und soll“ (I/4, 1036). Im folgenden heißt die Auserwählte dann allerdings mehr Rosinette – nach Jean Pauls Mutter (I/4, 1039) und durch die ette-Form den gesunden Kleinbürgerinnen verpflichtet –, die geistig edle Hermine bleibt im Vollzug der Ehe bezeichnenderweise auf der Strecke. Damit hat der Verfasser wieder einmal sehr direkt seine künftige Lebensform literarisch präfiguriert. Im bereits erwähnten Brief an Otto vom 25. Aug. 1800 fährt Jean Paul fort: „Ich sorg‘ indes, in *Berlin* spring‘ ich hinein [ins Ehebett]; aber es mus blos ein sanftes Mädgen darin liegen, das mir etwas kochen kan und das mit mir lacht und weint“ (SW III/3, 369).

<sup>6</sup> Ein schönes Beispiel für die Schwellensituation ist das Heiratsprojekt, das die Familie Gotter 1791 mit der verwitweten Caroline Böhmer, spätere Schlegel-Schelling vorhatten: Sie sollte einen ihr fast unbekanntem verwitweten Superinten-

einer aus Liebe geschlossenen Ehe, die bei Fichte gar zur Identifikation von Liebe und Ehe führt: „Im bloßen Begriffe der Liebe ist der der Ehe [...] enthalten“, so seine vielfach zitierte Bestimmung. Jede Art Zwang oder auch nur Überredung, die Frauen bei ihrer Entscheidung zur Heirat auferlegt wird, bedeutet damit eine Art Vergewaltigung.<sup>7</sup>

### I.

Von den vielen Szenen einer Ehe, die Jean Pauls kleinere Schriften durchziehen, soll hier ein Arrangement herausgegriffen werden, in dem sich der Erzähler ‚Jean Paul‘ vehement in die aktuelle Diskussion um Ehe und Geschlechterdifferenz einmischt und so einige Konturen der Diskussion sichtbar macht und zugleich problematisiert. Daß der Text *Die Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* über den theoretischen Diskurs zur Ehe hinaus eine allegorische Darstellung seines Gegenstandes leistet und schließlich die geschlechterdifferenten Implikationen der literarischen Produktion zur Anschauung bringt, macht ihn besonders reizvoll. Die Vorrede im status nascendi hat eben das Entstehen von Texten selbst zum Thema, sie überführt dieses Entstehen in eine Texterzählung.

*Die Geschichte meiner Vorrede* ist 1796 geschrieben und erschienen, also unmittelbar nach dem Abschluß des *Siebenkäs*. Durch die identischen Figuren ‚Jean Paul‘ und Johanne Pauline ist sie als Fortsetzung der Vorrede des *Siebenkäs* gekennzeichnet und wie diese eine eigene und zumindest in der Handlungsführung zum Haupttext hin abgeschlossene Erzählung. Beide Vorreden bilden damit untereinander einen Erzählzyklus in Fortsetzungen, der ein ähnliches Netzwerk knüpft wie die Romane selbst und mit seiner ge-

---

denten heiraten. Caroline lehnt ab mit dem Verweis auf ihre Freiheit und das eigne Herz, was von den Gotters, gebildeten Leuten, ganz und gar nicht verstanden, ja, als ungehörig empfunden wird. Vgl. Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz vermehrt hrsg. von Erich Schmidt. Zwei Bände. Leipzig 1913, Bd.1, S.230-39.

<sup>7</sup> Johann Gottlieb Fichte, *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre* (1798). Neudruck auf der Grundlage der zweiten von Fritz Medicus hrsg. Ausgabe von 1922. Hamburg 1963, S.328. Für Fichte ist sogar der Zwang zu einer Ehe noch beleidigender als die Notzucht, die bereits die weibliche Persönlichkeit „auf die brutalste Weise“ verletze, weil damit die Frau „ihr ganzes Leben um die edelste und süßeste Empfindung, die der Liebe“, betrogen werde. Vgl. Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre* (1796). Neudruck auf der Grundlage der zweiten von Fritz Medicus hrsg. Ausgabe von 1922. Hamburg 1979. Erster Anhang (Grundriß des Familienrechts), § 12, S.315. Zur ganzen Herleitung der freien Liebeswahl S.313-316.

schlechterdifferenten Ästhetik der literarischen Produktion und Rezeption ein Gegenmodell zum Roman *Siebenkäs* errichtet.<sup>8</sup>

In der Vorrede des *Siebenkäs* trifft ‚Jean Paul‘ auf Johanne Pauline, die seinen eigenen Namen in weiblicher Form trägt und sich dadurch als ein weibliches Pendant des Autors, gewissermaßen als sein gegengeschlechtliches *alter ego* zu erkennen gibt. Die beiden kommen zu einem heimlichen tête-à-tête zusammen, nachdem ‚Jean Paul‘ zuvor ihren Vater, den Kaufmann Jakob Oehrmann, mit langweiligen Reden in den Schlaf gewiegt hat.<sup>9</sup> Aber nicht um ein Schäferstündchen ist es dem Paar zu tun, sondern „Autor und Tochter“, wie sie immer wieder genannt werden (I/2, 25), beschäftigen sich damit, die Romane des Autors – allerdings in einer von Satiren bereinigten Ausgabe für Damen – zu erzählen bzw. zu hören: Sie sind vereint in der Schrift, die vom Mann zur Frau fließt und dabei Höhepunkte bereithält, die den erotischen um nichts nachstehen: „Wahrlich, Süßeres gibt es nichts“, versichert der ‚Autor‘ im Text (I/2, 25). Doch wird die geschlechterdifferente Erzähl- und Hörerschaft gestört durch den erwachenden Vater, der ‚Jean Paul‘ definitiv aus dem Hause wirft.

In der *Geschichte meiner Vorrede* kommt es dann zu einer erneuten Begegnung. ‚Jean Paul‘, der, mit einer Schreibtafel ausgerüstet, auf dem Weg von Hof nach Bayreuth wandernd seine Vorrede verfassen will, wird verschiedentlich gestört, einmal durch eine im Vis-à-vis-Wagen vorüberfahrende Dame, von der er vergeblich einen Blick zu erhaschen sucht, dann von einem ihm unfreundlich gesonnenen Kunstrat, der Jean Pauls Werk an den Normen der Weimarer Klassik mißt und verwirft.<sup>10</sup> Das Mißbehagen, das der eine verursacht, und die Neugier, Sehnsucht und Begierde, welche die andere weckt, sind der literarischen Produktion gleichermaßen hinderlich. Endlich, als die Unbekannte bereits in der Phantasie zur „Göttin selber“ (I/4,17) avanciert ist, trifft er doch noch mit ihr zusammen; es ist mitnichten eine „Göttin“, sondern niemand anderes als Johanne Pauline, nunmehr Braut

<sup>8</sup> Vgl. zur Vorrede des *Siebenkäs* von Verf., „Ein vornehmer Herr schreibt mich auf“. Autor und Held als Frauenbildner in Jean Pauls *Siebenkäs*, in: Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Hrsg. von Ina Schabert und Barbara Schaff. Berlin 1994, S.87-104.

<sup>9</sup> Wobei die Formulierung „versterben – ich meine entschlafen“ (I/2, 25) Mordgelüste ‚Jean Pauls‘ verrät. Vgl. dazu Elvira Steppacher, Rednerpein und Mordgelüst. Neues zur Vorrede des *Siebenkäs*, in: Critica Poetica. Hrsg. von Andreas Gößling und Stefan Nienhaus, S.159-170.

<sup>10</sup> Ausführlicher zu dieser Auseinandersetzung vgl. Waltraud Wiethölter, Die krumme Linie: Jean Pauls humoristisches ABC, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 18 (1986), S.36-56, hier bes. S.36 f.

und aus der strengen Obhut des inzwischen verstorbenen Vaters entlassen. Ein gemeinsames Mahl wird eingenommen; auf der Weiterreise sitzt ‚Jean Paul‘ dann der Braut ‚im Vis-à-vis-Wagen – vis-à-vis‘ (I/4, 32) und sieht ihr immerzu gerührt ins Angesicht.

Diese Rührung provoziert als Erzählerrede die radikalste Ehekritik in Jean Pauls gesamtem Werk-Kosmos,<sup>11</sup> der an satirischen, kritischen und rührenden Eheepisteln gewiß nicht arm ist. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie sich – ganz unsatirisch – als Mitleiden mit dem traurigen Los der Mädchen in der Ehe äußert. Der Erzähler stimmt die Klage an, die auch im *Siebenkäs* den ersten Auftritt der Braut mit der Erzähleranrede ‚Du liebe Lenette!‘ intoniert (I/2, 36): die Klage über die furchtbare Desillusionierung aller Jugendträume, welche die Bräute in der Ehe erwartet. Aber diese Klage bleibt in der *Geschichte meiner Vorrede* auf diesen einen Ton gestimmt, sie stellt sich in einer eindeutigen Weise auf die Seite der Frauen, ohne auch nur – wie es der *Siebenkäs* reichlich anbietet – weibliche Fehler und Schwächen zu streifen. Der männliche Erzähler hält sich selbst und seine Geschlechtszugehörigkeit ganz aus dem Spiel – zumal die Braut eines andern für ihn auch hier, wie im *Siebenkäs*, ‚ein schlechtes, mageres heiliges Schaubrot‘ sein mag (I/2, 36) –, und macht sich in männlicher Selbstverleugnung zum Anwalt der armen Betrogenen.<sup>12</sup> Mehr noch: Er hebt durch seine Fürsprache überhaupt erst ins Bewußtsein, was die weiblichen Wesen sonst stumm und unbewußt erdulden. Mit einer solchen Intensität wird hier das auch andernorts immer wieder angestimmte Klagelied über das Ende der Liebe in der Ehe vorgetragen, daß die drei Gründe dafür von der Metaphernfülle fast überschwemmt werden. Es ist dies einmal ‚das gewöhnliche herrnhutische Ehe-Loseziehen der Mädchen‘ (I/4, 32), also ihre gleichsam blinde Liebeswahl, die der Entscheidung für einen Ehepartner durch Los in der Herrnhuter Brüdergemeinde gleichgesetzt wird.<sup>13</sup> Es ist dies weiter die Sorge, die Braut

<sup>11</sup> Dieser Ausdruck stammt von Rita Wöbkemeier, *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*. Stuttgart 1990, S.184.

<sup>12</sup> Diese männliche Selbstverleugnung ist ein merkwürdiges, aber häufiges literarisches Phänomen: Männliche Schriftsteller schreiben eigene Erlebnisse in einer Weise um, daß der Mann dabei eine schlechte Rolle spielt. Hierher gehört Ibsens Formulierung vom Dichten als Gerichtstag halten. Der Mechanismus ist zum Beispiel auffallend bei Arthur Schnitzler zu beobachten, etwa in der Novelle *Frau Berta Garlan* oder im Drama *Das Märchen*, wie auch bereits zeitgenössische Leserinnen, so zum Beispiel Lou Andreas-Salome, konstatiert haben.

<sup>13</sup> Ein wiederholtes Motiv bei Jean Paul, vgl. *Hesperus*, wo dieses Herrnhutische Loseziehen nur bei den fürstlichen Bräuten beklagt wird (I/1, 530 und 637), während Klotilde mit ihrer Liebe zu Viktor sehr wohl eine individuelle und richtige Wahl treffen kann, wenn sie sie auch verschweigt und darüber sterbenskrank wird.

werde in der Ehe „gleich weichen Beeren, von der harten Manneshand zugleich abgerissen und zerdrückt“ (I/4, 33), und es ist schließlich und hauptsächlich die Aussicht, daß ihr in der Ehe die „blaue Rotunda des Universums“ zum Wirtschaftsgebäude verschrumpfe (I/4, 33). Dieser Verlust einer höheren Menschlichkeit durch die niederen materiellen Ansprüche des Haushaltens ist das eigentliche Skandalon für ‚Jean Paul‘. Alle Gründe für seine Betrübnis kulminieren in der Trauer darüber, daß man „Seelen opfert, sobald sie nur einen weiblichen Körper umhaben“ (I/4, 34).

Auf den ersten Blick klingt diese Ehekritik wie eine bittere sozialkritische Bilanz der unterdrückten Lage der Frauen. Sie scheint sich argumentativ an die radikalste Schrift der Zeit anzuschließen, an Hippels *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*.<sup>14</sup> Insbesondere der den Frauen angetane Seelenraub wird auch bei Hippel angeprangert: „Sind wir es nicht, die ihnen die Seele bestreiten –? die sie auf den Körper einschränken?“<sup>15</sup> Ganz im Sinne Hippels erhebt ‚Jean Pauls‘ Klagelied heftig Einspruch gegen die Unwissenheit, in der die Mädchen gehalten werden, gegen ihren Ausschluß von der Bildung, der erst ihre Opferung ermöglicht. Mangelnde Erfahrung der Mädchen führt zu ihrer beliebigen Liebeswahl; das jungfräuliche Herz wird mit einem Vesta-Tempel verglichen, in dem „ein anonymes *Opfer-Feuer ohne Gegenstand*“ brenne, so daß dann der „erste beste Maschinengott“ zum Götterbild erhoben werde (I/4, 32/3). Die Erwählung des „ersten Besten“, schon immer eine Formulierung, die nicht den Superlativ des besten Guten, sondern nur die Beliebigkeit des zuerst Dahergekommenen bezeichnet,<sup>16</sup> betont die Zufälligkeit weiblicher Liebeswahl. Damit setzt der Text zwar die freie Entscheidung der Mädchen bereits als Errungenschaft voraus, diskreditiert sie aber wieder durch die Bedenken hinsichtlich der weiblichen Urteilsfähigkeit. Eine Art somnambuler Zustand – wie der Vergleich der Bräute mit einem „schlafenden Kinde“ nahelegt (I/4, 33) – bedingt weiter, daß sich die Frauen in der Ehe in ihre erdrückende Lage stoßen lassen. Mangelnde Kenntnisse und Unwissen führen schließlich dazu, daß sie sich mit ihrer Lage abfinden, erst gar nicht zum Bewußtsein des Verlustes vordringen, sondern nur schmerzlos resigniert dahindämmern.

<sup>14</sup> Zu Hippels Schrift vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter*. Frankfurt, New York, S.72-79.

<sup>15</sup> Theodor Gottlieb von Hippel, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Berlin 1792. Nachdruck: Frankfurt am Main 1977, S.361.

<sup>16</sup> Man denke nur an Heines späteres „Das Mädchen heiratet aus Ärger/ Den ersten besten Mann./ Der ihr in den Weg gelaufen; Der Jüngling ist übel dran.“ Heinrich Heine, *Buch der Lieder*. Lyrisches Intermezzo XXXIX, in: Ders., *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 1. München 1975, S.91.

Auffallend ist indessen, daß dem Frauenschicksal in all seinem unwissend-wunschlosen Unglück zwar eine betrübliche Diagnose gestellt wird, aber von einer Therapie kaum die Rede ist. Der Appell zur besseren Bildung der Frauen, der doch logische Konsequenz der Klage sein müßte, ist in einer Anmerkung untergebracht.<sup>17</sup> Im Text selbst wird das einzige Linderungsmittel darin gesehen, daß sich Eltern und Ehemänner zur Schonung bewegen lassen. Die Klage ist mit ihren düsteren Metaphern auf einen so pessimistischen Grundton gestimmt, daß sie quer zum optimistischen Konzept einer neuen Liebesehe steht, wie es von Fichte theoretisch und von den Frühromantikern literarisch verkündet wurde. Damit vermeidet sie zwar deren romantische Idealisierungen, die ein insgeheim doch hierarchisches Geschlechterverhältnis durch die Liebessemantik verdecken,<sup>18</sup> doch scheint eine solche – immerhin nicht unberechtigte – realistische Korrektur der frühromantischen Identifizierung von Liebe und Ehe gar nicht intendiert. Der Text bietet aber auch sonst keinen Ausweg aus dem dargestellten Elend an; daß eine auf größerer Erfahrung beruhende Liebeswahl dem Ende der Liebe in der Ehe, wie es hier unausweichlich vor Augen geführt wird, abhelfen könnte, stellt er nirgends in Aussicht. Damit läuft die Eheklage de facto aber auf eine Revokation der Liebesehe hinaus: Denn die aus Liebe geschlossene Ehe gleicht in ‚Jean Pauls‘ Ausführungen einer Konventionsehe aufs Haar.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Der Erzähler prangert an, daß man Töchtern grausam die Bildung entziehe und nennt Hermes und Campe als Befürworter dieser weiblichen Unwissenheit (I/4, 34).

<sup>18</sup> Fichte argumentiert mit einer Doppelkonstruktion, die die Frau gleichzeitig als vernunftbegabtes Wesen frei und doch unterworfen hält, indem sie freiwillig aus Liebe ihre Selbständigkeit hingibt. Vgl. Fichte, Naturrecht. Erster Anhang (Grundriß des Familienrechts): „Das Weib gibt, indem sie sich zum Mittel der Befriedigung des Mannes macht, ihre Persönlichkeit; sie erhält dieselbe, und ihre ganze Würde nur dadurch wieder, daß sie es aus Liebe für diesen Einen getan hat“ (§ 5, S.306).“ In dem Begriffe der Ehe liegt die unbegrenzteste Unterwerfung der Frau unter den Willen des Mannes; nicht aus einem juristischen sondern aus einem moralischen Grunde. Sie muß sich unterwerfen um ihrer eigenen Ehre willen“ (§ 16, S.320).

<sup>19</sup> Daß Jean Paul gerade die Liebesehe für die schwierigste Form der Ehe hielt, läßt sich mit einer Fülle von Zitaten belegen. So zum Beispiel mit einer Textstelle aus *Trümmer eines Ehespiegels*, die zugleich sehr deutlich den Gegensatz von Konventionsehe und Liebesehe herausstellt: „Zwei verschiedene Eheklassen und folglich Ehegeschicke sind vorhanden: die breite gemeine Klasse begehrt die Ehe nur, um zu leben und leben zu lassen, kurz nur zu *vierhändigen* Geschäften; die kleinere verlangt nur *Herzen*, nämlich zwei, und höchstens ein drittes unter dem Herzen. In der geräumigern Ehezelle, wo der Mann nur Amtsstube, die Frau nur Küche besorgt, und beide Herzen sich durch Mauern scheiden, geht es im Ganzen friedlich zu [...]. Wenn hingegen Menschen aneinander den Menschen begehren und nur arbeiten, um zu lieben, indes andere liebten, um zu arbeiten: so kommt ihnen bei der Zerbrechlichkeit der menschlichen Natur größtes Unglück leichter entgegen als größtes Glück [...]“ (II/3, 195).

Die Eheklage der *Geschichte meiner Vorrede* zielt nicht auf eine Veränderung der Geschlechterverhältnisse, sie etabliert vielmehr eine anthropologische Unausweichlichkeit der Konstellation.<sup>20</sup> Männliche Härte und weibliche Weichheit bedingen einander als Konstanten der Geschlechtscharaktere, die erst die Fatalität des weiblichen Schicksals möglich machen.<sup>21</sup> Der Mann erscheint als unschuldig-schuldiger Verursacher des weiblichen Elends nach dem Prinzip der Weitergabe des Zwangs nach unten, wie die matte Entschuldigung des künftigen Ehemanns „(wofür dein armer Weyermann nichts kann, dem es der Staat selber nicht besser macht)“ nahelegt (I/4, 34). Selbst in die Zwangsjacke des bürgerlichen Lebens eingesperrt, kann er nur die Kette der Unterdrückung weiterreichen, deren letztes unschuldiges und sich selbst unbewußtes Glied die Frau ist.

In dieser Konstruktion rückt der gutwillige Ehemann unversehens an die Seite des Verführers. Auffällig ist nämlich die Parallelität der Eheklage mit der allegorischen Dichtung *Die Mondfinsternis*, die ‚Jean Paul‘ der Braut im Vis-à-vis Wagen erzählt und sie zugleich „den Herzen aller ihrer Schwestern“ widmet (I/4, 38). Während dort ein luziferischer Verführer die weichen weiblichen Seelen durch Verführung zu pervertieren sucht, hält sie hier ein gewöhnlicher Ehemann durch den Ehealltag von ihrer Bestimmung zu Besserem ab. Das tertium comparationis beider ist die jeweilige Opferung der Seelen, „sobald sie einen weiblichen Körper umhaben“. Als Verführer wie als Ehemann macht sich der Mann des Verbrechens schuldig, nur den Körper und nicht „ein weiches Herz“ oder „einen lichten Kopf“ der Frau zu begehren. Der – verblüffende – Unterschied besteht einzig darin, daß der Ehemann

---

<sup>20</sup> Dafür spricht bereits die Konstanz, mit der sich diese Art Ehekritik durch alle Texte Jean Pauls bis hin zur *Levana* durchzieht. Dieselbe Klage um die bald verlorene Idealität der Liebe in der Ehe gilt dort der „weich-liebenden Jungfrau“, die ein trauriges Ehelos erwartet. Der Verfasser muß gar den Dichter ermahnen, der die Jungfrau in Voraussicht aller sie erwartenden Lebensenttäuschungen in der Ehe lieber gleich auf den Friedhof schicken möchte, sie doch am Leben zu lassen, denn die Jungfrau werde ja Mutter und gebäre damit das ihr entflogene Eden wieder (I/5, 692). Vgl. dazu Verf., „Mütter, seid Väter! Väter, seid Mütter!“. Die Erziehungskonkurrenz der Geschlechter in Jean Pauls *Levana*, in: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Hrsg. von Irmgard Roebeling und Wolfram Mauser. Würzburg 1996, S.195-206.

<sup>21</sup> Diese Distribution der Geschlechtseigenschaften wird bei Jean Paul unendlich wiederholt. Allein der *Hesperus* kann das gar nicht genug betonen: „Ihr holden weichen Frühlingsblumen und Engel-Absenker neben uns harten Winterkohlstrünken [...]“ (I/1, 965). „[...] es sind Schmetterlinge, an denen der Samt-Fittisch zwischen zwei rohen Mannsfingern zum nackten häutigen Lappen wird – es sind Tulpen, deren Farbenblätter ein einziger Griff des Schicksals zu einem schmutzigen Leder ausdrückt“ (I/1, 990).

ausdrücklich den weiblichen Körper als Arbeitskörper mißbraucht, „rohe Arbeitsfinger, Läuferfüße, Schweißtropfen, wunde Arme“ fordert (I/4, 33), während der Verführer den Lust- und Sexualkörper begehrt, der in der Ehe nicht einmal zu existieren scheint. Beide Formen bedeuten gleichermaßen eine Vergewaltigung der Frau. Von Gewalt sprechen auch die drastischen Bilder der Gefangenschaft und Kerkerhaft, welche die Ehe charakterisieren und die alle den Verlust eines Ausblicks aus der Enge bezeichnen.<sup>22</sup> Fazit aus beiden Formen ist dann eine geschlechtsspezifische Variante der Klage des barocken Dichters, „daß auch der Seelen-Schatz so vielen abgezwungen“,<sup>23</sup> wozu diese Geschlechterkonstellation aber nicht einmal den Krieg braucht, sondern nur ein gewöhnliches Frauenleben, das in Berührung mit einem verführerischen oder eheherrlichen Männlichen kommt.

Texte wie diese Eheklage könnten trotz ihrer geronnenen Geschlechterfatalität zur Beliebtheit Jean Pauls bei den Frauen beigetragen haben, und es ist jedenfalls nicht auszuschließen, daß er sie mit einem Seitenblick auf den weiblichen Beifall geschrieben hat. Der männliche Erzähler betreibt von einer scheinbar geschlechtsneutralen Position aus eine Denunziation des eigenen Geschlechts, das er aber trotz der schweren Anklage dennoch ungeschoren läßt;<sup>24</sup> er macht sich zum Anwalt der Frauen und konstatiert doch nur ihr unaufhebbares Los. Statt Abhilfe anzukündigen, verspricht er sympathisches Mitgefühl: Er leiht den unbewußt Unglücklichen seine redege wandte Feder. Wenn er auch keine Hinweise zur „bürgerlichen Verbesserung der Weiber“ gibt, so muß doch schon allein die beredte und mitleidige Schilderung weiblicher Mühsal, das Zugeständnis der weiblichen Benachteiligung, die Anklage der Männer und der Aufruf zur Schonung der Frauen Balsam für die Wunden des weiblichen Geschlechts sein, das sich dadurch wenigstens in seinen Beschwerden anerkannt und gewürdigt weiß, um so mehr als die ihm aus der Tradition der Erbauungsschriften bekannte Klage

---

<sup>22</sup> Diese Gefangenenmetaphorik gipfelt im Vergleich mit der Sklaverei: Frauen seien in der geltenden Eheordnung Heloten für uns Sparter, heißt es in der Anmerkung (I/4, 34).

<sup>23</sup> Andreas Gryphius, Tränen des Vaterlandes, in: Ders.: Dichtungen. Hrsg. von Karl Otto Conrady. Reinbek bei Hamburg 1968, S 23.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Thomas Wirtz, Liebe und Verstehen. Jean Paul im Briefwechsel mit Charlotte von Kalb und Esther Gad, in: DVjs 72 (1998), S.177-200. Wirtz sieht bei Jean Paul den Versuch zur empfindsamen Verdoppelung des Geschlechts, mit welcher der Autor seine eigene Weiblichkeit behauptet, um damit auch noch das Feld der Leserin zu besetzen und ihre mögliche eigenwillige Lektüre zu unterlaufen (S.184). Eine solche Geschlechtermischung ist auch in anderen Zusammenhängen bei Jean Paul zu beobachten, etwa wenn „Weiber, wie so viele Schriftsteller (z. B. ich), nicht aufzuhören und nicht zu sagen wissen: halt!“ (I/5, 629).

über das irdische Elend nun in einer geschlechtsspezifischen Variante erklingt.<sup>25</sup>

## II.

Die thematische Darstellung bleibt indessen an der Oberfläche des Textes. Der Erzähler, der aus scheinbar geschlechtsneutraler Außenperspektive mit dem Unglück des anderen Geschlechts sympathisiert, ist doch selbst als Mann involviert durch die erotische Anziehungskraft, die der Vis-à-vis-Wagen mit der Dame auf ihn ausübt. Die ganze Episode mit Johanne Pauline in der *Geschichte meiner Vorrede* läßt sich durch das dichte metaphorische Netz, durch die szenische Gestaltung und die emblematische Struktur lesen als Miniaturtheater einer Begegnung zwischen den Geschlechtern in den verschiedenen Etappen von der Partnersuche bis zum Tod der Ehefrau.

Die erste flüchtige Erscheinung der unbekanntenen Dame im Vis-à-vis-Wagen, die ein Spiel der Imagination auslöst und den „magischen Vis-à-vis mit dem gebildeten Kopfe“ (I/4,19) oder auch das „fliehende Vis-à-vis“ (I/4, 23) zum metonymischen Objekt des Begehrens einer erhitzten Einbildungskraft werden läßt, spielt nicht nur mit der Kopf-Manie des Autors, der mit Vorliebe Frauenköpfe bildet,<sup>26</sup> sondern erinnert auch daran, wie alle Helden Jean Pauls die Begegnung mit ihrer Auserwählten lange zuvor imaginieren und sich ihrer vorab in metonymischen Verschiebungen von Schriftstücken, Kleidungsstücken und Schattenrissen versichern.<sup>27</sup> Auch der Vis-à-vis-Wagen selbst ist bei Jean Paul beliebter metaphorischer Ausdruck und eignet sich vorzüglich zum Requisit einer ungestörten, erotisch nuancierten Zweisamkeit. Zugleich bewirkt der immerhin von ferne sichtbare Kopf die theatrale Initialzündung der Liebe, wie sie im Schauspiel so oft der Anblick

<sup>25</sup> Zu dieser Tradition bei Jean Paul vgl. Ursula Naumann, *Predigende Poesie. Zur Bedeutung von Predigt, geistlicher Rede und Predigertum für das Werk Jean Pauls*. Nürnberg 1976.

<sup>26</sup> Vgl. Verf., *Haubenköpfe, Schattenriß und Marmorkopf. Zur Physiognomik der Weiblichkeit in Jean Pauls Siebenkäs*, in: *Physiognomik und Pathognomik. Festschrift für Karl Pestalozzi*. Hrsg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler. Berlin 1994, S.203-222. Auch in der *Geschichte meiner Vorrede* erregt die Bildung des Kopfes die Aufmerksamkeit des Erzählers, gibt er doch eine gut gebildete „äußere Kultur“ zu erkennen (I/4, 17). Mit der innern steht es freilich schlechter, denn wie in Wien ist nur die Vorstadt am Kopf modern, „die innere Stadt selber aber mit allen ihren Vierteln verdammt altväterisch“ (I/4, 32).

<sup>27</sup> Sowohl im *Hesperus* als auch im *Titan* und in den *Flegeljahren* hält eine enorm lange Vorbereitung von Held und Lesenden die Apparition der Geliebten zurück. Jedesmal wird die Geliebte zuvor auf dem Papier, als Schrift und Schatten, angekündigt.

eines weiblichen Porträts auslöst.<sup>28</sup> Das kleine Drama kulminiert in der anschließenden Begegnung, bei der ‚Jean Paul‘, als er Johanne Pauline wiedererkennt, „ordentlich ein Kind vor Freuden“ wird (I/4, 31). Dieses Zusammenkommen ist Anagnorisis und Peripetie in einem. Die Namensschwester und Hörtochter ist jetzt zwar Braut des Gerichtshalters Weyermann, ‚Jean Pauls‘ Nachfolger bei ihrem Vater, aber Weyermann ist in anderem Zusammenhang als „Ich und Weyermann“, „ich der Gipsabdruck, er mein Nachstich“ (I/4, 363) unmißverständlich als eine der vielen Kopien seines Erzählers ausgewiesen,<sup>29</sup> so daß dieser unbesorgt für die Dauer einer gemeinsamen Fahrt im Vis-à-vis Wagen in die Rolle seines Doppelgängers schlüpfen kann. Daß ‚Jean Paul‘ dann „froh mit der Jungfer Braut“ diniert, erhält durch die Ergänzung, beide hätten, „wie alle zusammengewachsene Menschen [...] nur *ein* Herz“, eine Dimension, die mit der Assoziation vom ‚Verschenken‘ des Herzens<sup>30</sup> und vor allem mit der biblischen Anspielung auf den *einen* Leib von Mann und Frau<sup>31</sup> dem gemeinsamen Mahl auch die Nuance eines Hochzeitsmahles unterlegt (I/4, 32). Die anschließende Fahrt im geschlossenen Vis-à-vis Wagen, der im *Siebenkäs* nicht zufällig zum „Vis-à-vis-Wagen der Ehe“ (I/2, 303) metaphorisiert wird, befördert die beiden Insassen zu einem Paar und umfaßt dann in den Ehebetrachtungen des Erzäh-

<sup>28</sup> Zum Beispiel in Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* mit der Arie Taminos: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Oder in Schillers Gozzi-Bearbeitung *Turandot* mit Kalafs Reaktion auf das Bildnis der Prinzessin.

<sup>29</sup> Der Gerichtshalter Weyermann ist nicht aus dem *Siebenkäs* bekannt, wie es die Originalanmerkung Jean Pauls fälschlich behauptet und wie es der Apparat der Ausgabe leider nicht korrigiert, sondern aus dem *Satirischen Appendix* der *Biographischen Belustigungen*, die fast gleichzeitig mit dem *Siebenkäs* entstanden sind.

<sup>30</sup> Im *Hesperus* mutiert diese harmlose umgangssprachliche Metapher in einer Ermahnung an junge Männer zu einer Art Herztransplantation: „[...] und denket ihr alle daran, die ihr einem solchen weichen Geschöpf das schlagende Herz aus der Brust mit warmen liebenden Händen ziehet, um es in eure neben eurem eignen Herzen aufzunehmen und ewig zu erwärmen!“ (I/1, 857).

<sup>31</sup> Genesis 2, 24. Die Bibelstelle wird im *Siebenkäs* wiederholt in Stiefels dem Paar vorgetragenen Ehelehren erwähnt und um das Herz erweitert: „daß beide nur *ein* Herz sind und *ein* Leib“ (I/2, 110). Auch der Erzähler verweist – allerdings satirisch verfremdet – mit Swedenborg auf den *einen* Leib des Ehepaares im Himmel (I/2, 39). *Siebenkäs* und Lenette befolgen dann die biblische Anweisung zur Einheit szenisch durch ihr Ausruhen in *einem* Großvaterstuhl, „(denn er hatte kein Fleisch, sie keine Knochen)“ (I/2, 94). Derartige aus Doppelungen zurückgeführte Einheiten – wie übrigens auch das Gegenteil – finden sich häufig bei Jean Paul, auch bei gleichgeschlechtlichen Paaren; im *Siebenkäs* heißt es von *Siebenkäs* und Leibgeber, sie seien eine „in zwei Körper eingepfarrte Seele“ (I/2, 39). Bezeichnenderweise haben ‚Jean Paul‘ und Pauline nur das Herz, den Sitz des Gefühls, gemeinsam, der Kopf, der Denken konnotiert, bleibt getrennt und bei Johanne Pauline ohnehin nur äußerlich gebildet (I/4, 32).

lers und in seiner innerlichen Anrede an die Braut die Stationen eines Ehelebens,<sup>32</sup> welches durch die gemeinsame Reise selbst zugleich sinnbildlich in Szene gesetzt wird. Die Bilderfolge der Fahrt im Vis-à-vis Wagen erhält zudem emblematischen Charakter, wenn die als Motto der ganzen Episode vorangehende philosophische Sentenz als Inscriptio gelesen wird: „Der moralische Gang des Menschen gleicht seinem physischen, der nichts ist als ein fortgesetzter Fall“ (I/4, 17). Damit bekommt die Eheklage den Status einer Subscriptio, welche die durch die Fahrt im Vis-à-vis Wagen inszenierte *Pictura* kommentiert.<sup>33</sup> In dieser Lesart ist ihr keine sozialkritische Anklage anvertraut, sondern die Auslegung der vorangehenden Sentenz am Exempel der Ehe, die stellvertretend für den fallenden Lebenslauf insgesamt steht. Die ausdrücklich auf den Lebensweg bezogene Reise – „der Mensch auf seiner Reise ins überirdische Paradies und ich auf meiner ins baireuthische [...]“ (I/4, 35) – führt denn auch bergab (I/4, 37) und wird von der „hinabziehende[n] Sonne“ (I/4, 35) beschienen; die Allegorie der Lebensreise ist damit um die komplementäre allegorische Tradition von Tagesverlauf als Lebensverlauf und von Abend als Lebensabend erweitert. Die Trennung der beiden Kutscheninsassen am Ende der Reise vollzieht sich vor dem „starrende[n] Nachthimmel“ und beim „Auslöschten des Lichts“ (I/4, 37). Daß der Erzähler, „so nahe am Verlust der weinenden Braut“ – nämlich kurz vor der Trennung von Johanne Pauline – auch noch eine „Grabschrift“ verfaßt (I/4, 36), verstärkt den allegorischen, auf den gesamten menschlichen Lebenslauf bezogenen Gehalt der Inszenierung, als deren exponiertestes Exempel der weibliche gelten muß.<sup>34</sup>

Die kleine Szene stellt damit dar, was sie zugleich auslegt: die Lebens- und Ehegeschichte einer Braut mit einem Begleiter, der zum einen den männlichen Part spielt, zum andern als Kommentator simultan darüber reflektiert, sie ist Allegorie und Allegorese in einem. Damit enthüllt sie aber nicht nur eine Doppelstruktur mit allegorischer Lesart, die so vielen Texten Jean Pauls eignet, sondern der Erzähler hat nach dieser Lektüre viel stärker

<sup>32</sup> Zweimal durchläuft die Ehebetachtung des Erzählers den ehelichen Lebenswegs bis zum Alter oder zum Tod (I/4, 33 – 35).

<sup>33</sup> Zur Emblematis vgl. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. u. XVII. Jahrhunderts.* Hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Vorbemerkungen der Herausgeber. Stuttgart 1967, S.XIIff.

<sup>34</sup> Die Metaphorik führt dann beide Geschlechter wieder in einer Engführung zusammen: Wenn Mädchen „gleich weichen Beeren, von der harten Manneshand“ zerdrückt werden (I/4, 33), so leidet die ganze Menschheit unter dem „rauhem Druck, womit die harten Riesen Hände des Schicksals uns weiche Raupen [...] ergreifen“ (I/4, 37).

am Eheunglück teil, als es zunächst den Anschein hat: Er übernimmt eine schillernde Doppelrolle, in der er die darstellende Distanz und die verführerische Nähe zur Braut gleichzeitig ausspielen und schuldig-unschuldig zum weiblichen Elend beitragen kann.<sup>35</sup>

### III.

Der Erzähler partizipiert in einer dritten Position am weiblichen Leiden als dessen Produzent. Er kann das explosive Gemisch aus Nähe und Distanz schreibend umsetzen als Biograph im wörtlichen Sinn: als einer, der das abstürzende Leben, das er mitlebt und von dem er berichtet, allererst schreibend produziert.

Daß aus der „kleine[n] stille[n] Gestalt“ mit dem „rot- und weißblühende[n] zufriedene[n] Gesicht“ (I/4, 32/3)<sup>36</sup> schließlich das „arme Opfer“ und die „weinende Braut“ wird (I/4, 33/36), ist – vom Realgehalt der Eheschilderung ganz abgesehen – das Ergebnis der Sprachschöpfung des Erzählers. Erst sie leitet die Metamorphose der Braut zum „Opfer“ in die Wege. Indem der Erzähler sie beschreibt und ihre „gemalten Wunden“ skizziert, vergreift er sich selber an den Marterinstrumenten, die Eltern und Männer künftig wegwerfen sollen. Johanne Pauline, die unermüdlich als „unschuldig und gut und weich“ (I/4, 32) bezeichnet wird, ist durch ihre metaphorische Konstitution geradezu dazu prädestiniert, „gleich weichen Beeren, von der harten Manneshand zugleich abgerissen und zerdrückt“ (I/4, 33) zu werden. Diese zuverlässige und bewährte Pflanzenmetaphorik, in der die Frauen als Sammel-, Konsumations- und Zerstörungsobjekt der Männer erscheinen,<sup>37</sup> wird aber noch übertrumpft durch die leitmotivische Identifizierung des bräutlichen Schicksals mit dem des Jesuskindes: Als „leuchtende[s] Christuskind“ (I/4, 32) erscheint Pauline dem Erzähler bei ihrer Begegnung, doch will dieses Bild nicht eine epiphanische Kraft evozieren, vielmehr deutet der anschließende Vergleich der Braut mit dem schlafenden Jesuskind unter der von einem Engel gehaltenen Dornenkrone, die dann bei der Eheschließung herabgedrückt werde, auf die Leidenspotenz des Motivs (I/4, 33). Paulines Weg geht in der imaginierten und zugleich im Vis-à-vis Wagen theatralisch

<sup>35</sup> Diese Doppelrolle des selbst involvierten Berichterstatters ist typisch für „Jean Paul“: In der *Unsichtbaren Loge* wie – weniger ausgeprägt – im *Hesperus* ist der Erzähler ebenfalls verliebt in die jeweilige Angebetete seiner Helden Gustav und Viktor.

<sup>36</sup> In der bewährten Farbgebung der Frauen: vgl. dazu die Farben Lenettes und Natalies (I/2, 36, 131, 412).

<sup>37</sup> Das populärste Beispiel ist Goethes *Sah ein Knab ein Röslein stehn*.

inszenierten Ehe vom Christkind zum dornengekrönten Ecce Homo. Erst in dieser drohenden Perspektive einer Leidensgeschichte, die derjenigen des unschuldigen Jesuskindes analog gesetzt wird, gebührt der ahnungslosen und „zufriedene[n]“ Braut der Titel des Opferlammes, der ihr die Unschuld zugleich mit ihrem künftigen Leiden attestiert: „O sei nicht so fröhlich, armes Opfer!“ (I/4, 33).

Die Raffinesse des Textes liegt darin, daß er das weibliche Unglück durch die Sprache nicht nur herstellt, sondern seine Konstituenten benennt und es gleichzeitig auf die Produktionsmechanismen hin durchsichtig macht. Der ‚Autor als Produzent‘ erlaubt einen Blick in seine Werkstatt, wenn es gleich zu Beginn der Begegnung mit Johanne Pauline heißt: „die vielen scharfen zweischneidigen Leiden bei ihrem Vater hatten ihrem Herzen mehr gegeben als ihrem Kopfe genommen; sie duftete gleich dem Rosenholz auf der scharfen Drechselbank des Unglücks so süß wie Rosen selber“ (I/4, 32).

Dieser Satz konzentriert mit den Signalen ‚Vater – Leiden – Drechselbank des Unglücks‘ ein Bedingungsensemble weiblicher Verfassung, wie es sich im gesamten Werk-Kosmos Jean Pauls vielfältig wiederholt. Paradigmatisch ist der tyrannische Vater, der für die seelischen Leiden sorgt, hinzu kommt bei fast allen Frauenfiguren die Krankheit – meist ist es Migräne – als Quelle körperlicher Leiden.<sup>38</sup> Die väterlich-natürliche Leidenschule wird verstanden als eine Schule der Läuterung, in der das Leiden – in Abstinenz etwaiger sozialer und historischer Komponenten – als eine Bedingung des Weiblichen überhaupt gelernt und dann mit der Trias weiblicher Geschlechtsidentität von ‚gut, schön und leidend‘ belobt wird: „Gutes Geschlecht! Auch ich halte jede Unglückliche für schön, und vielleicht bist du schon darum den Namen des schönen wert, weil du das leidende bist“ (I/4, 112).<sup>39</sup>

Diese Trias stellt die Koordinaten einer Leidensgeschichte bereit, wie sie sich dann in den literarischen Bildern weiblicher Lebensläufe des 19. Jahrhunderts fortschreibt und in den dämmrigen Salons des Fin de Siècle ihre Höhepunkte erlebt. Der Ecce Homo erfährt in dieser Tradition – wie die Christusanalogie in der *Geschichte meiner Vorrede* andeutet – eine Umschrift ins Weibliche, welche die Frau zum Prototyp menschlicher Leidenserfahrung erhebt.

Mit der „Drechselbank des Unglücks“ legt der Satz aber auch die produktionsästhetischen Prämissen weiblichen Leidens bloß: Der Erzähler er-

<sup>38</sup> Das sind die Stigmata von Beata aus der *Unsichtbaren Loge*, Klotilde aus dem *Hesperus* und Liane aus dem *Titan*.

<sup>39</sup> Vgl. zu diesem Zusammenhang Wöbkemeier [Anm.11], S.194.

wähnt damit eine Maschinerie, die wiederholt als beliebtes Werkzeug zur Herstellung oder zur Verbesserung seiner weiblichen Figuren dient. Ein früher Text, noch aus der Zeit der Satiren, gibt dazu die Anleitung<sup>40</sup> und zeigt den Ehemann, der seine Frau auf die „Drehselbank“ legt, um dann durch Hobeln und Schnitzeln an ihr die Änderungen vorzunehmen, die ihm für ein angenehmes Eheleben notwendig scheinen: „schien mir z.B. ihre Stirn zu ekigt und hartsinnig, so brachte ich sie unter mein Eisen und hobelte damit einige Nachgiebigkeit nach Vermögen hinein“ (II/2, 410). Dieser demiurgischen Phantasie, welche die Frau „ganz in die Gewalt des Mannes“ bringen will (II/2, 410), gelten bei Jean Paul die vielen in den Text hineinverlegten Herstellungsakte des Weiblichen.<sup>41</sup> Daß die Frauen auf der „scharfen Drehselbank des Unglücks“ gar noch süß duften, verleiht der Schnitzarbeit erst ihren eigentlichen Reiz: Die Versuchung liegt nahe, diesen Duft immer von neuem hervorzulocken. Eine männliche Ambivalenz kommt zum Vorschein, von der die sympathetische Eheklage ‚Jean Pauls‘ nichts zu ahnen vorgibt: die zwischen dem Ingrim über das eigene Geschlecht, das den Frauen das Leidenslos zufügt, und der heimlich-lustvollen Teilnahme daran, welche in anderen Texten Jean Pauls oft genug auch offen ausgesprochen werden darf. Die Faszination, ja die erotisierende Kraft weiblicher Wunden findet manchmal zu ganz unverblühten Wunschformulierungen, so etwa in der *Unsichtbaren Loge*: „Ich sah einmal auf der letzten Station vor Leipzig eine so reizende Querbinde über der Stirn und dem Auge eines Mädchens, daß ich wünschte, meine Frau würde von Zeit zu Zeit dorthin geritzt, weil es nett ausfällt [...]“ (I/1, 90). Meist ist die Dialektik von Lust und Mitleid am Leiden der Frauen indessen den negativen Helden anvertraut; Roquairol im *Titan* etwa drückt den dunklen Zwiespalt aus, den alle Männer Jean Pauls gegenüber dem weiblichen Unglück in sich entdecken. Das Eingeständnis, daß in seinen „entsetzlichen Schmerz“ über Lianes durch ihn verschuldete Blindheit „einige ästhetische Freude über das mörderische Trauerspiel ein-drang“ (I/3, 156), gleicht einer heimlichen Selbstbeichtigung des Erzählers, welche die eigene Produktionsfabrik weiblicher Leidensgeschichten andeutet. Die Ergänzung, daß dies „nur der harte Mann, aber kein Weib“ fassen könne, errichtet eine wissende Verschworenheit unter Männern, die erst der

<sup>40</sup> Vgl. die *Einfältige, aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheiratet* (II/2, 393-422).

<sup>41</sup> Damit bringt Jean Paul den Akt der Herstellung der literarischen Repräsentationen von Weiblichkeit durch den männlichen Blick im Innern seiner Texte zur Auf-führung. Es ist auffällig, wie fast alle Frauen in Jean Pauls Romanen einen männlichen Vorposten im Werk selbst haben, von dem aus sie gesehen, interpretiert und – in Schattenrissen, Gemälden und Statuen – nach- und umgebildet werden.

mitfühlenden Eheklage des Erzählers über das traurige Los der Frauen in der Ehe ihre untergründige Berechtigung gibt und vielleicht deren Vehemenz erklärt.

#### IV.

Ihre Vehemenz erklärt sich auch noch anders: Ist der Erzähler Produzent des Leidens, so erst recht der Tröstung. Das eine bedingt das andere und muß ihm deshalb an Größe gleichkommen. Gegen das Leiden hat ‚Jean Paul‘ eine Abhilfe anzubieten, die einer Verstärkung des Leidens zum Verwecheln ähnlich sieht: Er bietet in einer Art Katharsis die Reinigung von eben den Affekten an, die er hervorruft. Ist die Transformation der Braut zum Opfer den metaphorischen Sprachschöpfungen geschuldet, mit denen er sie abschilbert, so sind ihre Tränen den Sprachschöpfungen geschuldet, die erzählend aus seinem Munde fließen. Daß ‚Jean Paul‘ der Braut die Geschichte einer im Brautstand tödlich verunglückten Leidensschwester erzählt (I/4, 37), erzeugt bei dieser Tränen, die ganz und gar nicht dem künftig zu erwartenden Unglück in der Ehe gelten, sondern hier und jetzt dem rührigen und rührenden Erzähl-Verführer ‚Jean Paul‘, der mit seinen Geschichten die Tränen erpresst.<sup>42</sup> Diese Tränen sind der einzige Ausdruck der ansonsten stummen Johanne Pauline, sie sind die Zeugen ihrer Partizipation an der gegenseitlichen Kommunikation, die nur einlinig als Wortsprache verläuft. Mit den Tränen der Braut ist überhaupt erst eine Wechselbewegung erzeugt, welche in der *Geschichte meiner Vorrede* – wie in der Vorrede zum *Siebenkäs* – die Verquikung ästhetischer Produktion und Rezeption anzeigt. ‚Jean Paul‘ und Johanne Pauline stellen wiederum das gelungene Modell von ‚Autor und Leserin‘ vor, ja sie übertreffen alle anderen Konstellationen, und das nicht nur, weil sie im engen Vis-à-vis Wagen ganz sich selbst überlassen und von der Gegenwart des schlafenden Vaters befreit sind. In anderen Szenen mit lesenden und zuhörenden Frauen findet ‚Jean Paul‘ Gefallen daran, rezipiert zu werden, und begnügt sich mit der aufmerksamen Zuwendung der Leserin oder Hörerin. Die *Konjunktural-Biographie* etwa inszeniert eine idyllische Leseszene im Garten am Hochzeitstag selbst, bei der die Neuvermählte Hermine Rosinette die Schriften ihres ‚Jean Pauls‘ mit Andacht liest und

---

<sup>42</sup> Im *Hesperus* empfindet Viktor Lust daran, mit einer „Zunge voll Liebe“ Tränen aus der leidenden Marie herauszupressen (I/1, 828) und damit eine Art leidende Hingabe in Tränenform zu erhalten. Die Lust daran ist auch eine Lust an der sich in der Sprachgewalt äußernden Macht über die Frau. Ähnlich bei Klotilde: Viktor fühlt „ihre strömenden Tränen, und eine harte Sehnsucht ergriff ihn, diese Tränen hervorzureizen; aber er konnte nur nicht reden“ (I/1, 1192).

damit den Lebensbund als Lesebund bekräftigt (I/4, 1052). In der *Geschichte meiner Vorrede* jedoch eskaliert das Erzählen und Hören zu einem sich steigenden Ineinander von Produktion und Rezeption. Der rührende Anblick der Braut ruft im Erzähler dunkle Leidensbilder ihres künftigen Loses auf, diese bewegen ihn aus Mitleid dazu, vor der Braut „ganz in Zitronenblüten der Dichtkunst“ auszuschlagen (I/4, 35) und ihr rührende Geschichten zu erzählen, die wiederum die Braut zu Tränen rühren, was wiederum den Erzähler zur nächsten Geschichte anregt.<sup>43</sup> Diese sich immer weiterdrehende Spirale einer hermeneutischen Gegenübertragung im Zeichen der Rührung ist im Ausruf des Erzählers festgehalten: „Ach du weiche Braut! ich wollte dich sehr rühren durch Erzählen, aber du rührtest mich noch mehr durch Zuhören“ (I/4, 35f.). Im gegenseitigen Austausch bilden ‚Jean Paul‘ und Johanne Pauline ein sich selbst erhaltendes und sich selbst vervielfachendes System der Schrift, eine Art Perpetuum mobile von Aufnehmen und Anregen. ‚Jean Paul‘, noch mehr ideale Leserinnen im Realpublikum vermutend, dankt dem Schicksal für die Ermöglichung dieser Gegenübertragung, die mit der Kategorie der Ähnlichkeit begründet wird.<sup>44</sup> Geschlechtsdifferente Ähnlichkeit verbindet ‚Jean Paul‘, den Spender der Schrift, mit der Empfängerin, seinem *alter ego* Johanne Pauline, er braucht sie ebenso als Anreiz der schriftproduzierenden Rührung wie diese ihn als Trost im Elend, beide sind im Bild vom Stock der spartischen Skytale zu den zwei identischen medialen Apparaten

---

<sup>43</sup> Vgl. zu dieser gegenseitigen Bewegung Thomas Wirtz, Schreibversuche. Jean Pauls Briefe bis 1805, in: JbJPG 31 (1996), S.23-38. Wirtz nennt Johanne Pauline eine „Textgenerierungsfigur“, die die „freie und bedrohlich selbstverlorene Produktion“ bindet, indem sich der männliche Blick an ihr aufhält und dann als inspirierter zurückkommt (S.36f.). Als „Stoppregel“ fungiert sie jedoch nur insofern, als sie zur Kondensierung der Phantasie in Geschichten hilft, dafür proliferieren diese dann reichlich: Allein im Vis-à-vis Wagen werden fünf davon produziert und erzählt. Die durch die „Textgenerierungsfigur“ erzeugte Produktivität hält sich aber in anderer Weise in Grenzen: Die ihr verdankten Geschichten (*Mondfinsternis*, *Mußteil für Mädchen*) sind gewiß nicht diejenigen, deretwegen es sich heute noch lohnt, Jean Paul zu lesen. Vielmehr scheint auf sie zu passen, was die *Vorschule* kritisch zur Rührung vermerkt: „[...] übertreibendes Mitleiden erkaltet durch seine Künstelei auch die wenigen Seiten, wo der Schmerz die Seele erwärmt hatte“ (I/5, 479).

<sup>44</sup> „Dank dem Schicksal [...], daß es die Menschen nicht einander *gleich* gemacht (sonst stürben wir alle vor Langeweile) noch *unähnlich* (sonst könnte keiner den andern ertragen und fassen), sondern recht *ähnlich*, so daß ich gleichsam für den einen runden Stock der spartischen Skytale zu nehmen bin, um den der große Genius beschriebene Blätter wickelt, und der Leser für den zweiten, an dem die Blätter, weil er ebenso gehobelt ist, geradeso aufzuwickeln und abzulesen sind wie an mir selber.“ (I/4, 36).

mutiert, die das reibungslose Verschlüsseln und Entschlüsseln der Botschaft gewährleisten.<sup>45</sup>

Für den Appellcharakter der anfänglichen Ehekritik hat das freilich bedenkliche Konsequenzen. Von den Anleihen aus Hippels *Bürgerlicher Verbesserung der Weiber* bleibt nicht mehr viel übrig. Es ist dagegen nicht von der Hand zu weisen, daß die Eheklage darum so extrem ausfällt, weil sie damit die notwendige Rührung zum Weitererzählen liefert. Die Rührung ist Teil eines ästhetischen Programms, das die weibliche Ehemisere zur Voraussetzung braucht und darum auch gegen Veränderungen immun ist. Das weibliche Leiden würde somit nicht nur eine ambivalente ästhetische Lust bereiten, sondern es wäre vor allem eines der Stimulantien zum Schreiben, derer sich Jean Paul auch sonst so großzügig bediente,<sup>46</sup> eine als Inspirationspender funktionalisierte Weiblichkeit. Von dieser ist freilich der Körper nicht zu brauchen – ob es nun der Arbeitskörper für den Ehemann oder der Lustkörper für den Verführer ist –, sondern allein „die reichste beste Seele“ (I/4, 34), die dem Erzähler zuhört, die ihm mit ihren Tränen der Rührung wiederum die Quelle der Inspiration ist, aus der seine Geschichten fließen.

Die *Geschichte meiner Vorrede*, die mit einer Geschichte das Entstehen von Geschichten erzählt, zeigt einen Autor-Erzähler am Werk, der alle Positionen virtuos besetzt, der dramatisch inszeniert, wovon er redet, und redend produziert, was Inhalt der Rede ist. Der Erzähler ‚Jean Paul‘ – und mit ihm sein Autor Jean Paul – agiert geschlechtsneutral als Anwalt der Frauen und ist involviert als begehrender Mann, er ist Produzent des von ihm selbst beklagten weiblichen Leidens, und er ist zugleich der Produzent des Trostes. Er schafft ein Modell der hermeneutischen Gegenübertragung, das Mann und

---

<sup>45</sup> Vgl. Wirtz [Anm. 24]. Die Metapher der Codierung und Entcodierung des identischen Textes unterstützt die These, Jean Paul wolle mit seiner eigenen Verdoppelung des Geschlechts eine freie, das Werk neu schaffende Lektüre, wie sie die Hermeneutik Schleiermachers intendiert, verhindern und sich die „totalisierende Kompetenz“ über sein Werk alleine zurechnen (S.182ff. u. 196ff.). Über der bestechenden These sollte allerdings nicht vergessen werden, daß ein Autor, der seine Texte ständig selbst mit multiplen Deutungshypothesen konfrontiert und sie um die Auslegung eines „verlorenen Urtextes“ kreisen läßt, für vielfache und mehrdimensionale Lesarten geradezu prädestiniert ist. In all den Leserlenkungen der Texte ist auch ein über den Text hinausgehendes unermüdliches Kommunikationbegehren zu sehen, das um das Einverständnis der Lesenden buhlt, sie aber auch provoziert, irreleitet und brüskiert und sie dadurch ständig zu neuen Lektüren anregt. Zum Urtext vgl. Monika Schmitz-Emans, Der verlorene Urtext. Fibels Leben und die schriftmetaphorische Tradition, in: JbJPG 26/27 (1992), S.197-222.

<sup>46</sup> Die Unmassen an Genußmittel – Kaffee, Bier, Wein – die Jean Paul eingenommen hat, um sich zum Schreiben anzuregen, werden in jeder Jean Paul-Biographie erwähnt.

Frau geschlechtsdifferent durch Erzählen und Hören verbindet, um dann von dieser Verbindung im Zeichen der Rührung erneut für das Erzählen zu profitieren. Er ist schließlich sein eigener Dekonstrukteur, indem er sich mit dem Werkstattbericht über das Entstehen der Vorrede auch die trüb-ambivalenten Bedingungen seiner literarischen Produktion abfragen läßt, und er versucht die Rezeption mit der Kategorie der Ähnlichkeit über den Text hinaus im Publikum zu lenken, indem er mit Johanne Pauline das ideale, zu weiteren Geschichten anreizende Modell der Rezipientin schafft.

#### V.

Das auf wechselseitiger Rührung basierende ästhetische Programm huldigt den Frauen als den Trägerinnen des Schönen, Guten und des Leidens, prangert vehement ihre unterdrückte Lage an, beklagt ihre Leiden, versichert sie des Mitleids und nimmt sie damit in den Dienst des eigenen Schreibens.

Paradoxerweise ist diese Funktionalisierung der Weiblichkeit durch mitleidende Rührung bei Jean Paul nur da durchbrochen, wo er sich ganz unge-rührt über die „Weiber“ – und nicht über Mädchen und Jungfrauen – ärgert, wo ihnen ein Rest aus der „satirischen Essigfabrik“ anhaftet (I/1, 15). Weniger mitfühlende Betrachtungen der „Weiber“ entlassen diese aus dem männlichen Musendienst, damit aber auch aus einer ideologischen Vereinnahmung. Das geschieht dort, wo der Witz die Rührung unterbricht und Mann wie Frau in die „krumme Linie des Humors“ geraten (I/4, 27).<sup>47</sup>

Die als Rührungsstimulans in den Dienst genommene Weiblichkeit erhält im Roman *Siebenkäs* eine Replik, die konträr zu der idealen Produktionsgemeinschaft von ‚Jean Paul‘ und Johanne Pauline in den beiden Vorreden steht. Siebenkäs, der angehende Schriftsteller, ist wie ‚Jean Paul‘ bemüht, die Tränen seiner Zuhörerinnen – in diesem Fall seiner angetrauten Ehefrau Lenette – durch rührende Reden hervorzureizen. Doch diesmal mißlingt es: „[...] und er konnte es nicht aus dem Kopfe bringen, daß sie einmal, im gerührtesten Zuhören auf seine Kabinettpredigt über Tod und Ewigkeit, ihn denkend, aber unten anblickte und endlich sagte: ‚Zieh‘ morgen den linken Strumpf nicht an, ich muß ihn erst stopfen.“ (I/2, 291). Mit der Geste „denkend, aber unten“ bezeichnet Lenette choreographisch den Ausstieg aus der Erzähl- und Hörergemeinschaft. Es tut nichts, daß ihr dabei nur das „unten“ der materiellen

<sup>47</sup> Dazu die Bemerkung des Kunstrats Fraischdörfer zu Beginn der *Geschichte meiner Vorrede*, der den Humor als verwerflich ansieht, weil er bei den Alten nicht anzutreffen sei (I/4, 27). Es scheint fast, als stehe ‚Jean Paul‘ dann bei der Niederschrift der nachfolgenden Erzählung unter dem Einfluß dieses Verdikts, so frei von Humor ist die Begegnung mit Johanne Pauline gehalten.

Alltagsbelange zugewiesen wird, wo die höher gelegenen Inspirationsquellen ohnehin nicht fließen können: Der Zauberkreis der Rührung ist dennoch aufgebrochen. Das zeigt die ungehaltene Reaktion des Ehemanns und seines Erzählers auf derartige Einbrüche. Wenn „der Verfasser dieser Historie“ sich einmischt und beteuert, „daß er oft halb von Sinnen kam über solche weibliche Zwischenakte“ (I/2, 291), so wird deutlich, wie empfindlich sie das Regelsystem des Erzählens verletzen. Das lassen in anderem Zusammenhang auch Ausfälle des Erzählers ahnen, welche eben diese weibliche Störanfälligkeit geißeln: Die „Weiber“ würden sogar „wenn Christus selber vor ihnen dozierte, mitten aus den größten Rührungen auf seine Weste und seine Strümpfe gucken“ (I/1, 317).<sup>48</sup> So sehr hier der Witz die Feder führt, die Hyperbolik des Vergleichs zeigt doch die durch weibliche Unaufmerksamkeit verursachten Kratzer an der Eitelkeit der männlichen Redner, auch wenn diese nicht „Christus selber“ sind. Derlei ungerührte Charakterisierungen des Weiblichen sind Vorgriffe auf eine spätere Notiz des Autors, in der er ein gewandeltes Frauenverständnis registriert: „Das Gute, was ich von den Weibern gesagt und gedacht nehm‘ ich jetzo nicht zurück; aber ich denke < setze > seitdem nur mehr Böses dazu.“<sup>49</sup> Dieses Böse mag auch der Erfahrung der weiblichen Unterbrechung der Rührung geschuldet sein. Aber überall, wo dieses Böse an die Oberfläche dringen kann, verhindert es eine zur Muse funktionalisierte Weiblichkeit und setzt etwas frei, das nicht mehr in den Dienst der männlichen ästhetischen Produktion genommen werden kann, weil es sich ohnehin nur als „seltsame Kreuz- und Querantwort[en]“ äußert (I/2, 78).<sup>50</sup> Erst wo die Kategorie der Ähnlichkeit versagt, kann eine andere,

---

<sup>48</sup> Ein ähnlicher Ausbruch gegen weibliche Unaufmerksamkeit steht in *Dr. Katzenbergers Badereise*, womit das Thema bei Jean Paul eine Kontinuität von 30 Jahren besitzt: „Denn immerhin halte Christus auf einem Berge seine Predigt oder auf dem Richterstuhle sein Jüngstes Gericht: es ist unmöglich, daß die Frauen, die davon erbaut oder gerührt werden, nicht mehre Minuten den Heiland vergessen und sich alle an den ersten Kirchengänger und Verdammten heften, der eben die Gesellschaft verstärkt; sie müssen sich umdrehen und schauen und einander etwas sagen und wieder nachschauen“ (I/6, 205).

<sup>49</sup> Jean Paul, *Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß*. Hrsg. von Kurt Wölfel und Thomas Wirtz. Frankfurt am Main 1996, S.189.

<sup>50</sup> Lenettes altertümliche Beugungen der Grammatik und ihre Querantworten könnten als subtile Unterminierung der männlichen Sprachordnung angesehen werden, vor allem, wenn sie dann vom Schulrat so gemäßregelt wird: „So spricht man eigentlich nicht, ausgenommen schnitzerhaft, Frau Armenadvokatin [...] jeder sagt daher vernünftig: man lügt, kriecht, trügt: nämlich in der *gegenwärtigen* Zeit“. Immerhin wird Lenette dadurch mit den Dichtern in Verbindung gebracht: „nur die

nicht subsumierbare Weiblichkeit in den Blick kommen. Zwar ist sie bei Jean Paul oft leicht satirisch verzeichnet, aber zugleich für die hermeneutische Gegenübertragung so unbrauchbar, daß nur der Witz, der bekanntlich als verkleideter Priester jedes Paar kopuliert (I/5, 173), noch die Verbindung zwischen den Geschlechtern herstellen kann.

Im *Siebenkäs* – bezeichnenderweise in einer Hinzufügung der zweiten Auflage von 1818 – versucht der schreibende Held seine Frau als Inspirationsquelle seiner Schrift zu gewinnen, indem er sie als Verwalterin der Lichtquelle einsetzt: Ihr wird die Aufgabe übertragen, das Licht in regelmäßigen Abständen zu putzen, damit der werdende Autor Kopf und Hand für die Schrift freibehalten kann. Aber das Unternehmen scheitert, weil die Frau beim Lichtschneuzen die rechte mittlere Entfernung zwischen zu großen Abständen und allzufeinen „Subsubsubdivisionen“ nicht finden kann (I/2, 173). Resigniert muß der angehende Autor Siebenkäs erkennen, daß er vergeblich von „Lenettens Hand sich so viel Licht für seine Arbeit versprochen“ habe (I/2, 171). Diese verräterische Formulierung und die paradox zugespitzten Vorwürfe, mit denen er seinen Ärger zum Ausdruck bringt – daß sie ihn nämlich „bei seinen besten Einrichtungen abmartere“ und nicht einmal die „allergrößten Kleinigkeiten“ erfüllen könne (I/2, 174) –, fallen indessen auf ihn selbst zurück: Die *contradictio in adjecto* macht darauf aufmerksam, daß der romaninterne Autor in spe mit dem harmlosen Arrangement des Lichtschneuzens nichts Geringeres im Sinn hatte, als sich – wie sein realer Autor – der Weiblichkeit als Muse zu versichern. Es ist dieser sublimen Spott, den Jean Paul immer wieder über sich selbst und seine Geschlechtsgenossen ausgießt, der bewirkt, daß seine Weiblichkeitskonstruktionen im humoristischen Genre nicht ideologisch erstarren. Sie werden nicht nur immer wieder auf die untergründigen egoistischen Implikationen ihrer Oberfläche hin durchsichtig gemacht, sondern den „Weibern“ wird ab und zu auch eine Replik zugestanden, welche alle demiurgischen Phantasmen und alle Vereinnahmungsversuche nachhaltig unterbricht.

Lenettes Tränen als Antwort auf die Vorhaltungen ihres Ehemanns – die ersten in der Ehe – sind nicht als Inspirationsquelle zu gebrauchen, jedenfalls nicht für den Autor Siebenkäs. Sie sind es allenfalls für den Autor Jean Paul, der damit einem alle Positionen besetzen wollenden demiurgischen Erzählen doch noch einen Gegenpart eingeschrieben hat.

---

Dichter machen ihre Ausnahmen wie leider überall“, belehrt sie der Schulrat weiter (I/2, 118).