

Freiburger literatur- psychologische Gespräche

herausgegeben von
Johannes Cremerius
Wolfram Mauser
Carl Pietzcker
Frederick Wyatt

Zweite Folge
besorgt von
Johannes Cremerius



Verlag Peter Lang
FRANKFURT AM MAIN · BERN

"Mutter", sagt' er zu seiner Frau, "... ich fress' mich aber noch vor Liebe, Mutter!" Oder: Jean Paul bereitet uns mit seinem 'Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz' ein bekömmliches Mahl. Wir dürfen uns selbst genießen.*

Carl Pietzcker, Freiburg i.Br.

"Mutter", sagt' er [̄scl. Wutz] zu seiner Frau, "betracht' doch wie dein Mann hier [̄als Kind] [̄...] und wie er dort [̄als Erwachsener] [̄...] geschrieben: ich fress' mich aber noch vor Liebe, Mutter!" Er prahlte vor niemand als vor seiner Frau; und ich schätze den Vortheil so hoch als er werth ist, den die Ehe hat, daß der Ehemann durch sie noch ein zweites Ich bekommt, vor welchem er sich ohne Bedenken recht herzlich loben kann. Wahrhaftig, das deutsche Publikum sollte ein solches zweites Ich von uns Autoren abgeben (442) ¹

Die offen geäußerte Selbstliebe ist nicht zu übersehen, der Stolz des Wutz auf sich selbst und seine Freude an sich selbst, die sich bis zur Lust auf sich selbst steigert - und dies im oralen Modus früher Objektbeziehungen, im Wunsch der Selbstinkorporation: "ich fress' mich aber noch vor Liebe, Mutter!". Er wendet sich auf das zurück, was er geschrieben hat, und führt sich an ihm vor: "betracht' doch, wie dein Mann [̄...] hier geschrieben". So spaltet er sich, ist der Sprechende und "dein Mann", Subjekt und Objekt zugleich; verdoppelt spiegelt er sich in sich selbst. Ein Objekt außerhalb dieses Spiegelkabinetts sucht er nicht - es sei denn, er kann es wiederum als Spiegel benutzen, seine Frau z.B.; sie hat ihn zu bewundern ("betracht' doch"), ist eine weitere Verdopplung seiner selbst, "ein zweites Ich". 'Vor niemand als vor ihr prahlt er', denn sie allein, die Ehefrau, die sich gefälligst anzupassen hat und dies wohl auch tut, ist ihm ein zuverlässiger Spiegel, kein Subjekt eigenen Rechts, das sich seinen Allmachtswünschen verweigern und ihn dadurch kränken könnte. Vor ihr kann er sich "ohne Bedenken recht herzlich loben", denn nicht als Person sieht er sie, sondern als Trägerin einer Rolle: "Mutter", Mutter meiner Kinder.

Doch hinter dieser Rollenbezeichnung schimmert seine eigene Mutter durch, die Ehefrau wird ihm zum Anlaß, das im Innern bewahrte Bild der spiegelnden Mutter außen festzumachen. So hat er sich vervielfacht: Er ist Sohn der Mutter und Mann der Mutter, also Vater; und er ist die Mutter, sie entstammt ja seinem Inneren. Vater, Mutter und Kind, alle Positionen sind besetzt, die Objektwelt hat draußen zu bleiben: Ik bün all hier. Ich bin mein eigenes Spiegelkabinett. Wen immer ich liebe, ich liebe nur mich.

Dem Erzähler scheint dies bei aller Ironie zu gefallen: "ich schätze den Vortheil so hoch als er werth ist". Schätzt er hier Eigenes? Und spricht aus ihm nicht vielleicht auch der Autor Jean Paul, wenn er wünscht "Wahrhaftig, das deutsche Publikum sollte ein solches zweites Ich von uns Autoren abgeben!?" Dann verlief die literarische Kommunikation zwischen dem Autor und dem Publikum des 'Schulmeisterleins' nach einem Typus narzißtischer Objektwahl. Finden wir bei Jean Paul, Erzähler und Wutz also dieselbe narzißtische Struktur? Oder unterscheiden sie sich? Und wie verhalten sie sich dann zueinander? - Diesen Fragen will ich nachgehen. Dabei wende ich mich zunächst Wutz zu, einer phantasierten Figur also, dann dem Erzähler, ebenfalls eine phantasierte Figur, und ganz zuletzt erst dem Autor, Jean Paul. In einem ersten Durchgang werde ich ihr narzißtisches Verhalten beschreiben und erst in einem zweiten fragen, wie es sich begreifen läßt.

1.0. Narzißtisches Verhalten

1.1. Narzißtisches Verhalten: Wutz

Wutz, das ist deutlich geworden, zieht Lust aus der Liebe zu sich selbst. Er ist "ein in sich selber vergnügtes stilles Ding von Seele" (442), das sich einsam und lustvoll auf sich selbst zurückwendet und sich so wichtig nimmt, daß es z.B. im Kinderspielzeug die eigene Kindheit wieder aufleben läßt oder sogar die "Wutzische Urgeschichte" schreibt (434). Er genießt seine kleine Überlegenheit: "was weißt du unten in deinem

Stuhl, wie prächtig es einem oben ist, zumal unter dem Kanzelliede?" (409; vgl. 426,429). Und er ist eitel und phantasiert sich ins Zentrum; all seine Schüler will er um sich herumsetzen und dann niesen, damit sie ihm zurufen "Helf Gott, Herr Kantner!" (429). Ja, er "schauet auf zu dem schweigenden glimmenden Himmel über ihm und denkt, jede große Sonne gucke herunter wie ein Auenthaler und zu seinem Fenster hinein" (438): Er ist sich Mittelpunkt der Welt. Kein Wunder, daß er sich allmächtig fühlt, über alles schreibt (413) und überzeugt ist, daß dabei die "besten Werke" (414) entstehen. So tritt er vor alle Objekte, schreibt sein Leben in die Werke anderer hinein, z.B. in Klopstocks 'Messiade' (429), und macht sich schließlich sogar unabhängig von Objekten, schreibt seine Bibliothek selbst (412), ohne von anderen Bücher oder auch nur die nötigen Informationen zu beziehen. Er macht sich autark und erfindet die Welt der Objekte:

da unser Enzyklopädist nie das innere Afrika oder nur einen spanischen Maul-Eselstall betreten, oder die Einwohner von beiden gesprochen hatte: so hatt' er desto mehr Zeit und Fähigkeit, von beiden und allen Ländern reichhaltige Reisebeschreibungen zu liefern (413).

"Wutz zerrete sein Reisejournal aus niemand anders als aus sich" (413).

Wäre er ein Mensch, den wir analysieren können, und nicht eine phantasierte Figur, so könnten wir sagen, Wutz sei jemand, dem es gelingt seine Allmachtsphantasien mit einiger Anstrengung zwar, aber doch lustvoll auszuleben. Es wäre sogar möglich, unsere Konstruktion noch weiter zu treiben und zu zeigen, daß er dieses Verhalten ausbildete, als er sich von seiner Mutter lösen mußte. Er hat sich mit ihr identifiziert, ihre Funktionen in eigener Regie übernommen und sitzt nun an seiner 'literarischen Geburtsarbeit' (413), bis er seinen 'Fötus herausbringt' und "aufs Bücherbret" hinbetten kann (412). Er ist Maria Wutz, wird im Zeichen Marias vorgestellt, im Zeichen der Lilie (408) und holt sich das Geburtshaus Mariae, das "Loretto-Häuschen" aus seinem eigenen "Kindheit-

Kanaan" herüber (411): eine zweite Gottesmutter. Und er verhält sich zu sich selbst wie eine Mutter zu ihrem Kind. Er lobt sich von überlegener Warte - "abermals einen recht hübschen Cober gemacht!" (442) - und genießt so die Zufriedenheit des Lobenden und des Gelobten zugleich. Er verdoppelt sich und versorgt als ein Erwachsener sich als ein Kind. Er beobachtet sich, benennt seinen Genuß und spricht sich zu: "Trank er tief, so sagt' er: 'das hat meinem Wutz geschmeckt' und strich sich den Magen. Niesete er, so sagte er: 'helf dir Gott, Wutz!'" (416). Und er versorgt sich mit geistiger Nahrung:

indem er die Freimäurer-Reden, die er schreibe, genau durchlese und zu verstehen trachte: so merk' er zuletzt allerhand Wunderdinge und komme weit und rieche im Ganzen genommen Luntten (414).

Hier zeigt sich, daß er sich nicht allein als versorgender Erwachsener zu sich als einem Kinde verhält, sondern ebenso als Kind zu sich als Erwachsenem. Dieses Verhalten aus der Infantilposition behält er auch sonst bei. Bis zu seinem Tode bleibt er das "Schulmeisterlein", ein altersloses Kind. Nach einem kalten Tag endlich im wärmenden Bett, "krempte ler sich mit den Knien bis an den Nabel" in der Embryonalstellung zusammen (417). Und seine Justel macht er zur Mutter; wie ein Kind "drückt' er sich an sie" (430). Noch den Sterbenden tragen Schlaf und Traum 'mütterlich auf ihren wiegenden Armen' (444); und während seiner elysäischen Zeit rückte ihn der tagende Traum "sanft, wie die lispelnde Mutter das Kind, aus dem Schlaf ins Erwachen über, und er trat mit trinkender Brust in den Lärm der Natur hinaus" (426). Trank er früher mit dem Mund bei der Mutter, so trinkt er nun mit dem Körper bei der Natur. Sein Genuß ist oral, sein Leben ein großes Essen und Trinken. Er 'isst es Minute für Minute auf' (434), 'schöpft die Minuten des Tages wie Honigzellen aus' (434), genießt seine Erinnerungen wie eine Speise-'Schüssel' (410) und kann sich an einem beglückenden Gedanken "gar nicht satt kauen" (427). "Ich fress' mich aber noch vor Liebe, Mutter!".

Frühe narzißtische Befriedigung und frühe Triebbefriedigung gehen in eins.

Daß einer, der sich derart selbst genießt, keine Objekte eigenen Rechts sucht, haben wir an Wutz' Verhalten zu seiner Frau gesehen. Schon als er sich in sie verliebte, nahm er sie nicht wahr, idealisierte seine "Johanna-Therese-Charlotte-Mariana-Klarissa-Heloise-Justel" (421) nach literarischen Vorbildern, schenkt ihr Bilder, mit denen sie nichts anzufangen wußte (421), und gab ihr nicht einmal seine Liebe zu erkennen; "er war nur froh, daß er selber verliebt war, und dachte an weiter nichts" (419). An ihre Bedürfnisse dachte er nicht; er nimmt sie nicht als eigenständiges Objekt wahr und begehrt sie auch nicht. Lust liegt ihm nicht in sexueller Erfüllung mit ihr, sondern in seinem eigenen Zustand. Sie ist ihm Anlaß zu eigenem Gefühl, Auslöser von Phantasie. Das gilt auch für die anderen Objekte. Das Spielzeug ist Anlaß für die Erinnerung an die eigenen Kinderfreuden, der Buchtitel Anlaß zum phantasierenden Schreiben. Die Phantasie flieht die Objektwelt, die Gegenwart und verlegt sich auf Vergangenheit und Zukunft, Vorfreude und Erinnerung (z.B. 433). So verschließt sich Wutz vor der Außenwelt und baut sich seine Innenwelt, in der er über die Objekte erinnernd-phantasierend verfügt. Verhält er sich jedoch zur Außenwelt, so sind seine Objektbeziehungen narzißtisch, philobatisch können wir sie nennen, wenn "wir über das Leben wegfliegen und alles uns hebt wie ein freudiger Traum" (425). In seinen Träumen "flog [..] er über Blütenbäume" (425); "es kam ihm vor, er sei ein fliegender Taufengel" (445). Das ist Objektbeziehung ohne Objektberührung, ein Traum von Glück; Innenwelt auch dies. Draußen kann er den Objekten nur dann ihr Recht lassen, wenn sie seiner narzißtischen Objektwahl in prästabiliertes Harmonie entsprechen: wenn er z.B. "Thautropfen aus den Blumenblättern schüttelt und gern auf den Bienenrüssel wartet, den zum letzten male der mütterliche Blumenbusen säuget" (435). Da verhält er sich zur Biene wie sonst zu sich: wie die Mutter zum Kind.

Das ist freilich eine seltene Ausnahme, denn das wichtigste und letztlich einzige Objekt ist er sich selbst. Er objektiviert sich und verhält sich in einem fortlaufenden Monolog zu sich selbst: wie er jetzt ist ("Helf' dir Gott, Wutz!"), wie er sein wird (seine Vorfreude); wie er war (sein Erinnern) und zu dem, was er schuf (zu seinen Büchern). So dichtet er den Innenraum ab. Besondere Bedeutung kommt hier seiner Schachteltechnik zu: Er baut sich seine Innenwelt aus der Schachtel in der Schachtel in der Schachtel. Hören wir selbst:

Im Dezember [...] ließ er allemal das Licht eine Stunde später bringen, weil er in dieser Stunde seine Kindheit [...] rekapitulierte. Indem der Wind seine Fenster mit Schnee-Vorhängen verfinsterte [...]: drückte er die Augen zu und ließ auf die gefrorenen Wiesen den längst vermoderten Frühling niederthauen; da baute er sich mit der Schwester in den Heuschober ein und fuhr auf dem architektonisch gewölbten Heu-Gebirge des Wagens heim und rieth droben mit geschlossenen Augen, wo sie wol nun führen. (409f.)

Der Schnee umgibt die Stube (1. Schachtel), in dieser Stube (2. Schachtel) sitzt Wutz, schließt die Augen (3. Schachtel) und läßt die Kindheit erstehen (4. Schachtel), in der er sich ins Heu einbaute (5. Schachtel) und die Augen schloß (6. Schachtel), um die Objektwelt draußen zu erraten. Diese selbst war damals also nur als erratene im Innern gegenwärtig und ist jetzt über die vielen Schachteln in Innenwelt aufgelöst. Mit dieser Schachteltechnik nähert er sich aus seinem Innenraum heraus dann auch der Objektwelt - um wieder nur sich zu begeben:

er sich [...] erinnerte, was er im Kindheit-Dezember vornahm; [...] wie er sonst abends sich aufs Zuketten der Fensterläden freuete, weil er nun ganz gesichert vor allem in der lichten Stube hockte [...]; wie er und seine Geschwister [...] mit zgedrückten Augen und zwischen den Brustwehr-Schenkeln des Vaters auf das Blenden des kommenden Talglichts sich spitzten und wie sie in dem aus dem unabsehblichen Gewölbe des Universums herausgeschnittenen oder hineingebauten Kloset ihrer Stube so beschirmt waren, so warm, so satt, so wohl ... Und alle Jahre, sooft er diese Re-tourfuhre seiner Kindheit [...] veranstaltete, vergaß und erstaunt' er - sobald das Licht angezündet wurde -

daß in der Stube, die er sich wie ein Loretto-Häuschen aus dem Kindheit-Kanaan herüber holte, er ja gerade jetzt säße. - So beschreibt er wenigstens selber diese Erinnerungs-hohen Opern in seinen Rousseauischen Spaziergängen (410 f.).

Hier entsprechen sich Außen und Innen, Schachtel und Schachtel in prästabiliertes Harmonie, der Dezember, an dem Wutz sich erinnert, dem Kindheits-Dezember, die Schneevorhänge vor den Fenstern dem Zuketten der Fensterläden, die Stube der Stube, das Augenschließen damals dem Augenschließen heute und das Warten auf das kommende Talglicht dem Entzünden des Lichtes jetzt. Wutz steigt von Schachtel zu Schachtel ins Innere und findet es als Gegenwart um sich wieder: Er sitzt selbst in der Schachtel, die er in sich genießt. Er hat sich ein Nest gebaut, in dem er sich geborgen fühlt wie das Kind "zwischen den Brustwehr-Schenkeln des Vaters", wie der Säugling bei der Mutter: "so beschirmt [..], so warm, so satt, so wohl". Er selbst ist dieses Nest und macht sich alles zum Nestbau dienstbar: die "Stube, die er sich wie ein Loretto-Häuschen" - also wie eine Kirche in einer Kirche - "aus dem Kindheit-Kanaan herüberholte", und sogar noch den jetzigen Dezemberabend, den er in eine neue Schachtel bettet, in der er sich wiederum begegnet, in sein Buch, die 'Rousseauischen Spaziergänge'. Objekte nimmt er nur wahr, soweit sie seinem Nestbau dienen. Die äußerste Schachtel z.B., das 'unabsehbare Gewölbe des Universums' läßt sich von dem in es 'hineingebauten Kloset', der verhängten Stube her ebenso wenig erkennen wie diese mit den geschlossenen Augen des Erinnernden oder die 'Brustwehr-Schenkel des Vaters' mit den geschlossenen Augen des Kindes. Das Objekt ist hier, um diesen Begriff Kohuts einzuführen, Selbstobjekt, gegenwärtig, aber nicht eigenen Rechts, nicht ein Objekt, welches als das, was es ist, erscheint oder gar um seiner selbst willen, sondern ein Objekt, das nur erscheint, insofern es für mich von Bedeutung ist und auf mich bezogen.

In besonders glücklichen Stunden kann Wutz draußen in der Natur, in der Liebe aber auch im Traum die Einheit von

Selbst und Objekt sogar ohne solche Schachteltechnik erfahren. Die Trennung von Innen und Außen ist dann aufgehoben, der Lenz tönt "um ihn und in ihm" (410);

die Natur spielte und phantasierte die ganze Nacht auf der Nachtigallen-Harmonika. In seine Träume tönten die äußeren Melodien hinein und in ihnen flog er über Blüten-Bäume, denen die wahren vor seinem offenen Fenster ihren Blumen-Athem liehen (426).

Die Grenzen zwischen Selbst und Objekt werden durchlässig, "mit trinkender Brust" tritt Wutz in die Natur hinaus (426). In der Objektwelt draußen lassen sich keine klaren Trennungen erkennen, Raum und Zeit, oben und unten, gestern und heute verschwimmen: Für Wutz "funkelte der ganze niedergethauete Himmel auf gestirnten Auen der Erde" (425), seine "Wonne-Monate" bestanden "aus lauter ähnlichen Tagen" (425). Mit Sonne und Mond sind Vergangenheit und Zukunft, die ganze, sonst nur im Nacheinander erlebbare Zeit, als Gegenwart da (430), ja Sonne und Erde ergießen "sich zu einem brausenden Wollust-Meer in einander" (426). Objekt- und Selbstbilder, das zeigten schon diese Beispiele, gehen in unterschiedlichen Graden ineinander über. Sie können in solch ein "Wollustmeer" zerfließen wie in Wutz' Liebesphantasie "er und sie und Himmel und Erde zurückgesunken und zerflossen wären" (420) oder wie in seinem Wunsch, mit Justel 'vereinigt zu vergehen' (430). Doch gewöhnlich kommt es nur zur Öffnung der Selbstgrenzen und zur Entobjektivierung des Objekts, das Wutz mütterlich und auch als Zentrum seiner Welt trägt: "du wiegtest im Aether dich und sahest durch die durchsichtige Erde dich rund mit Himmel und Sonnen umzogen und hattest keine Schwere mehr" (425) - ein Wunschbild der stillen, sanften, zeit- und konturlosen Welt des Säuglings, unter welchem dem Erzähler Wutzens ganzes Leben erscheint: "deine Epochen waren die Schwankungen und dein Sterben war das Umlegen einer Lilie [̄...̄] - und schon außer dem Grabe schliefst du sanft!" (408; vgl. 445).

1.2. Narzißtisches Verhalten: Erzähler

Ist das noch Wutz oder schon der Erzähler? Noch das Leben des Wutz oder schon dessen Interpretation durch den Erzähler, die dann mehr über die interpretierende Psyche (sofern wir bei einer phantasierten Figur hiervon überhaupt sprechen können) erkennen läßt als über das interpretierte Leben. Entsprechen einander also der augenschließende Wutz und sein wissend-kritischer Erzähler, zwei so gegensätzliche Figuren? Zeigen beide dieselbe narzißtische Struktur? Dieser Frage will ich nun nachgehen.

In der Tat, der Erzähler verhält sich wie Wutz, beschreibt z.B., was er nicht kennt, und saugt daraus Lust: "Aber wahrhaftig ich bin weder seinem Ehrentage beigewohnt, noch einem eigenen; ich will ihn also bestens beschreiben und mir [..] eine Lustpartie zusammen machen" (431) - wie Wutz eine Lustpartie im phantasierenden Schreiben: "das Brautbett, in das ich einsteige [..] ist von fremden oder eigenen Fingern blos-gemalt mit Dinte oder Druckerschwärze" (431). Wie bei Wutz existieren seine Objekte in der Innenwelt, in der Phantasie. Und wie Wutz zu sich selbst, so verhält der Erzähler sich wiederum zu Wutz: wie ein Erwachsener zu einem Kind. Er ist ihm das "gutartige Meisterlein" (428), harmlos, nicht bedrohlich und immer im Deminutiv, ein "gutes Ding" (426), dem er sich von oben mit liebevollem Blick zuwendet: "mein Wutz" (429), an dem er aus der Distanz des Erwachsenen seine eigene Kindlichkeit genießt, sich selbst, als wäre er ein Kind. Eine narzißtische Objektbeziehung auch dies. Seine Haltung ist die des Humors. Er hat sich in Erwachsenen und Kind gespalten und zieht als Kind Lust aus der ihm sonst nicht mehr zugänglichen infantil-narzißtischen Lust des Wutz, aus dessen ungehemmter Genußfähigkeit, aus dessen Allmachtsgefühlen, Selbstgenuß, Realitätsfremdheit und Verantwortungslosigkeit. Und als Erwachsener zieht er Lust aus der narzißtisch geschlossenen liebevollen Interaktion mit Wutz, die in seiner Regie bleibt und keine Objekte eigenen Rechts zuläßt - nicht

einmal das Meisterlein. Auch der Erzähler gibt sich also autark.

Die Form seiner Autarkie, des freien Umgangs mit den ihres Rechts beraubten Objekten und letztlich mit sich selbst, ist der Humor. Er überhöht z.B. spielerisch etwas Unbedeutendes und genießt dann die Differenz zwischen dem so geschaffenen Anspruch und der kleinen Wirklichkeit:

ich weiß gewiß auch, was Pracht ist, fürstliche bei fürstlichen Vermählungen, das Kanonieren, Illuminieren, Exerzieren und Frisieren dabei; aber mit der Wutzischen Vermählung stell' ich doch dergleichen nie zusammen" (435 f.).

Er macht Spielzeug zu "griechischen Altertümern" (440) und läßt sich spielerisch von Wutzens Größenphantasien mitreißen:

Wenn Venedig, Rom und Wien [...] sich zusammenthäten und mich mit einem solchen Karneval beschenken wollten, das dem beikäme, welches mitten in der schwarzen Kantors-Stube in Joditz war, wo wir Kinder von 8 Uhr bis 11 fortanzten [...]: so machten sich jene Residenzstädte zwar an etwas Unmögliches und Lächerliches - aber doch an nichts so Unmögliches, wie dieß wäre, wenn sie dem Alumnus Wutz den Fastnachtsmorgen [...] wiedergeben wollten (417 f.).

Der Erzähler genießt aus der Distanz des Erwachsenen nicht allein Wutzens, sondern auch seine eigenen Größenphantasien und kann die Überschätzung seiner selbst spielerisch vortragen: "Über seine [Wutzens] Nacht [...] fliegen ich und die Sonne hinüber" (434). Führt er wie hier seine kindliche Selbstüberschätzung wenigstens humoristisch lächelnd vor, so verhält er sich anderwärts offen wie ein spielendes Kind, wie ein zweiter Wutz, z.B. wenn er sich von den Gegenständen, die er ja eigentlich zu beschreiben hätte, löst und sie nur noch zum Anlaß nimmt, mit der Sprache und schließlich mit dem Erzählen selbst zu spielen: "Es wird aber Beifall finden, daß ich meine Beine auseinander setze und damit über die ganze Hochzeittafel [...] und über den Nachmittag wegschreite" (437). Da löst sich eine verblaßte Metapher (etwas übergehen) vom Gegenstand, verselbständigt sich und wird als Bild ausgemalt

und genossen. Oder der Erzähler läßt humoristisch ein Bild vor die fiktive Realität treten und genießt die Differenz, in die es zu ihr gerät, während es sie doch hätte beschreiben sollen:

abends aber mußte der gute Mann nach dem Abendessen noch gar um den Südpol rudern und konnte auf seiner Cookischen Reise kaum drei gescheidte Worte zum Sohne nach Deutschland hinaufreden (413).

So löst der Erzähler Wutzens Leben, d.h. sein Objekt in den von ihm selbst hervorgebrachten und gelenkten Erzählprozeß auf, in dem er sich auf sich selbst zurückwendet - bis hin zum Spiel mit dem eben angebrachten Satzzeichen (433). Als spielendes Kind schafft er sich sein eigenes Selbstobjekt: die Erzählung.

Der humoristische Erzähler genießt sein kindliches Spiel, über das er sich als Erwachsener lächelnd erhebt. Er spielt mit seinem Verhältnis zu Wutz: wendet sich ihm zu, verschmilzt beinahe mit ihm, geht auf Distanz zu dem närrischen Kauz, tritt dann wieder für ihn ein und preist ihn sogar. Augenzwinkernd macht er Wutzens Verblendung zur eigenen: "fünf Wochen nach dem Abdruck der Wertherschen Leiden" schreibt Wutz sie und "ganz Deutschland ahmte nachher seine Leiden nach" (413 f.). Und augenzwinkernd stellt sich der Erzähler unter Wutz und möchte ihm zurufen:

Ueberlege, daß nicht alle Menschen Kantores werden können, und mache dir die vortheilhafte Ungleichheit der Stände zu Nutze, ohne [...] darum mich und meine Zuhörer [...] zu verachten (428).

Er macht sich klein und zeigt damit seine Überlegenheit. In solch humoristischem Spiel drängt sich der Erzähler ins Zentrum des Erzählens, die Figuren aber und das Geschehen, seine Objekte also, erscheinen nur mittelbar und im Dienst seines Genusses an sich selbst. Einmal im Mittelpunkt und im Genuß erzählerischer Allmacht, führt er seine Überlegungen beim Erzählen, seine Gefühle und Wünsche vor, beruft sich auf seine Stimmung und betont den Augenblick, in dem er gerade erzählt: "In dieser Stimmung sinne mir keiner an, die vielen

Freuden des Schulmeisters [...] mitzutheilen [...] - es kann vielleicht noch geschehen [...], aber heute nicht!" (439). Er zeichnet seine eigene Situation (z.B. 411,417) und wendet sich auf den Erzählakt zurück:

Eine solche Ausarbeitung wäre meine Sache... Aber da ich hier zum ersten male in meinem Leben mich mit meiner Reißkohle an das Blumenstück gemalter Liebe mache, so muß auf der Stelle abgebrochen werden, damit fortgerissen werde morgen um 6 Uhr (417).

Indem der Erzähler sich so auf den Erzählakt zurückwendet, macht er ihn als Kunstproduktion und damit auch in seiner Differenz zum Erzählgegenstand bewußt, der nun, so sehr er Objekt ist, dem der Erzähler sich zuwendet, zugleich als Objekt von Gnaden dieses Erzählers erscheint. Wenn z.B. Wutz in seine Hochzeitsstube läuft, "die wir alle gestern mit so vieler Mühe und Dinte aufgeschmückt haben" (434), so wird er selbst zur Phantasiegeburt aus Müh' und Tinte. Und wenn der Erzähler kundgibt, er sei am Hochzeitstag nicht zugegen gewesen, wolle ihn also bestens beschreiben (431), und dann fortfährt "Wir müssen schon am Sonnabend ins Schul- und Hochzeithaus gucken, um die Prämissen dieses Rüsttags zum Hochzeitstag ein wenig vorher wegzuhaben" (432) - wenn er so fortfährt, dann hebt er den Wahrheitsbeweis, den gemeinsamen Blick auf das Objekt auf. Er gibt als seine Phantasie zu erkennen, was zugleich als Objekt eigenen Rechts erscheint. Noch deutlicher macht er dies vielleicht, wenn er uns mitteilt "Mein Schulmeister [...] darf zweimal im Küchenstück herumstehen" (438), in der von ihm gemalten bzw. erzählten Küche also. Die Erzählung zeigt sich als Spiel des Erzählers mit sich und seinen Selbstobjekten.

Wutz ist als evozierte Figur gegenwärtig, ein Bewußtseinsinhalt des Erzählers, nicht gegenüberstehendes Objekt. "Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstille, du vergnügtes Schulmeisterlein Wutz!" (408) ruft der Erzähler den also bereits Verstorbenen an, vergegenwärtigt ihn sich erinnernd und eröffnet sein Bewußtsein, sein Inneres, als

den Raum, in dem das Geschehen spielt. Zu der hier angesiedelten Bewußtseinsfigur Wutz verhält es sich nun, redet sie an, preist sie und erzählt von ihr - recht besehen, ein steter Umgang mit sich selbst, denn sie ist in ihm. Doch zugleich siedelt er Wutz in seiner eigenen Realität an, in der des Erzählers, schreibt seine Bücher aus (411) und besucht ihn am Totenbett (439 ff.). Des Erzählers Schwester besitzt sogar einige von Wutz geschnitzte Kochlöffel (427). So ist Wutz innen und außen zugleich und die Erzählung Selbstgespräch des Erzählers und dessen Bericht vom Leben eines anderen. Das Selbstobjekt ist als Objekt gesichert und in der Außenwelt festgemacht, doch Selbstobjekt bleibt es, ein Objekt von des Erzählers Gnaden.

Wutz, das Selbstobjekt des Erzählers, ersteht in dessen Bewußtsein, dem innersten Erzählraum, den der Erzähler in einem weiteren Erzählraum ansiedelt, im Kreis seiner Freunde:

Jetzt aber, meine Freunde, müssen vor allen Dingen die Stühle um den Ofen, der Schenktisch mit dem Trinkwasser an unsre Knie gerückt und die Vorhänge zugezogen und die Schlafmützen aufgesetzt werden, und an die grand monde über der Gasse drüben und ans Palais royal muß keiner von uns denken, bloß weil ich die ruhige Geschichte des vergnügten Schulmeisterlein erzähle (408).

Der Erzähler schafft einen fiktiven Raum, in dem er seinen Freunden von Wutz erzählt, einen Erzähl-Rahmen, eine kleine Welt, deren freilich ironisch distanzierte idyllische Geborgenheit der Geborgenheit von Wutz entspricht. So läßt der Erzähler sich und seine Zuhörer ihre gemeinsame Geborgenheit in Wutz spiegeln und genießen - und die von Wutz in der ihrigen. Wie Wutz zieht er die Vorhänge zu und läßt die bedrohliche Welt der Objekte draußen - das Palais royal erinnert 1791, als Jean Paul seinen 'Wutz' schrieb, ja allzu deutlich an die Französische Revolution. Wie Wutz wendet der Erzähler sich mit seinen Zuhörern liebevoll seinem Selbstobjekt zu: Wutz. Und wie Wutz zu den Objekten, so verhält auch er sich: Er baut seine Erzählwelt aus Schachteln in Schach-

keln. Wutz ist eine Figur in seinem Inneren (1. Schachtel), dieses erscheint im Erzählkreis (2. Schachtel), der in einem Zimmer angesiedelt ist, das nach außen hin abgeschirmt wird (mindestens die 3. Schachtel). Das alles ist von einem "Lebensbeschreiber" geschrieben (vgl. auch 443 "meine Absicht [...] mich und meine Zuhörer fünf oder sechs Seiten von der traurigen Minute wegzuführen ...") (4. Schachtel), der seine eigene Situation beim Schreiben, den "Lärm der Kinder und Büttner auf der Gasse" (437), benennt (5. Schachtel). Das Ganze wird dann "abgedruckt" (436) und an die Öffentlichkeit gebracht; es gerät in den neuen Erzählkreis zwischen Autor und Leser, die 6. Schachtel und leider die äußerste, denn nun droht die Begegnung mit der Welt der Objekte: "Ich könnt' aber den Pinsel fast jemand an den Kopf werfen, wenn mir beifällt, mein Wutz und seine gute Braut werden mir, wenns abgedruckt ist, [...] gar ausgelacht" (436). Besser wäre es da schon, die literarische Welt schlosse sich, sich in sich spiegelnd, nach außen ab: "Wahrhaftig, das deutsche Publikum sollte ein [...] zweites Ich von uns Autoren abgeben!" (442). Da wären alle Schachteln in der einen wohl abgeschotteten sicher geborgen.

Vergegenwärtigen wir uns, aus wievielen Schachteln sich Wutz seine Innenwelt zimmert, bis er sie schließlich in seine Bücher verpackt, z.B. in die "Rousseauischen Spaziergänge" (411). Vergegenwärtigen wir uns ferner, daß der Erzähler diese Bücher als Quellen für seine Lebensbeschreibung des Wutz benutzt, und daß er diese Quellen wiederum in seine Schachteln verpackt, so sehen wir: (1) Wutz und der Erzähler sind nahe Verwandte, und (2) ihrer beider narzißtische Vorstellungsweise, das Prinzip der Schachtel in der Schachtel, bestimmt die Erzählung von der formalen Gestaltung bis weit in den Inhalt. Mit dieser Schachteltechnik schützt das Subjekt sich davor, klar konturiert, greifbar und so auch verletzlich und enttäuschbar der Objektwelt gegenüberzutreten zu müssen. Zugleich ist das Subjekt jedoch vermittels dieser Technik ständig anwesend - so sehr es sich auch entziehen mag.

Wir begegnen hier einer Abwehrtechnik, welche die Trennungserfahrung und zugleich die Phantasien, die ihrer Bewältigung dienen, gegenwärtig hält: in der Distanz zwischen den Schachteln die Trennung (und mit der Trennung die äußere Realität) und noch in dieser Distanz, vor allem aber in den Schachteln selbst jene gegen die Trennung gesetzten Phantasien; das sind die Phantasien der Allmacht und der Geborgenheit (in den Schachteln) und die Phantasie einer sich harmonisch spiegelnden Subjekt-Objekt-Einheit (im Verhältnis der größeren Schachtel zur kleineren). Diese Schachteltechnik bedeutet hier die Ausbildung eines Selbstobjekts, d.h. die Rücknahme der Trennung von Subjekt und Objekt bei gleichzeitiger Erhaltung dieser Trennung. Sie bedeutet verfeinern den Ausbau des Innenraums, entsprechende Gestaltung des äußeren Raums, Entobjektivierung bei Erhaltung des Objekts und Mittelbarkeit des Erzählens, denn kein Objekt erscheint unmittelbar. Und sie bedeutet ein Spiegeln von Schachtel zu Schachtel, denn die Schachteln entsprechen einander. - Doch die Schachtel, die jeweils die übrigen in sich faßt, ist notwendig auch die größere. So ist von ihr aus zwar Spiegelung in den kleineren möglich, aber auch Distanz und bewußte Erfahrung des Fremden. Der Erzähler kann sich z.B. liebevoll spiegelnd zu Wutz hinabbeugen, aber auch mit liebevollem Neid erfahren, daß Wutz ein Glück zukommt, das ihm selbst versagt bleibt (z.B. "aber bei uns armen Schelmen ..." (420)). Hier läuft die Scheidelinie zwischen den Verwandten, den beiden Schachteltechnikern Wutz und dem Erzähler, die Linie zwischen Kind und Erwachsenem.

Wutz ist das eine Objekt, aus dem sich der Erzähler sein Selbstobjekt schafft. Das andere ist der Leser. Doch mehr noch als Wutz ist der Leser ihm fremd, der ja sein eigenes Leben führt. Ihn zu entobjektivieren dienen die fiktiven Zuhörer im Erzählkreis, mit denen der Erzähler das erwünschte Leser-Verhalten anbietet. Zum entobjektivierten Leser, aber auch zu sich selbst, verhält er sich nun wie Wutz zu sich, wie der Erwachsene zum Kind, wie die versorgende streicheln-

de Mutter: "Es wird uns allen sanft thun, wenn ich diese acht Wonne-Wochen [..] weitläufig beschreibe" (425). Der Leser hat nun die Möglichkeit, sich zum Erzähler wie ein Kind zum Erwachsenen zu verhalten oder mit ihm gemeinsam wie ein Erwachsener zum kindlichen Wutz: Er ist einbezogen in die Schachtel-Erzählung. Hier spielt der Erzähler nun seine Szenen mit ihm durch, führt ihm Wutz und sich selbst vor, spricht ihn an und legt ihm Gedanken in den Kopf, die er dann bekämpft (z.B. 419). So wird auch der Leser zum Selbstobjekt, ein Phantasma von des Erzählers Gnaden, in vielen Schachteln zugleich: als Zuhörer am Ofen, als Zuschauer, der mit dem Erzähler auf der Realitätsebene des Wutz ins "Schul- und Hochzeithaus" guckt (432), als Leser, mit dem der Erzähler debattiert, als einer, der den geschriebenen Text gerade liest (433), und so schließlich als realer Leser wie Sie und ich. Für den Erzähler sind wir Selbstobjekte - nur: Irgendwo außerhalb seiner Reichweite existieren wir eben leider auch. Lassen wir uns lesend auf den Text ein, so wissen wir selten, in welcher Schachtel wir gerade stecken. Wir spiegeln uns von der einen zur nächsten und haben so Teil am lustvollen Spiegelspiel des Erzählers und seines Wutz. Sie genießend, genießen wir uns selbst.

Der narzißtische Selbstgenuß von Leser und Erzähler verdankt sich hier der Schachteltechnik. Sie distanziert von Schachtel zu Schachtel diesen Genuß, den wir uns als realitätsbewußte Erwachsene gewöhnlich verbieten, und erlaubt es uns, ihm aus der Distanz derer gegenüberzutreten, die sich immer auch den Objekten der Außenwelt zuwenden und sich so vor dem Sog schützen, den die hier wiederbelebten Selbst-Imagines auf uns ausüben. Und sie schützt uns vor der Angst, von der Realität enttäuscht zu werden, wenn sie den von jenen Imagines geweckten Erwartungen nicht entspricht. Doch während die Schachteltechnik hier die narzißtische Lust distanzierend abwehrt, läßt sie sie dann doch dadurch wieder zu, daß die Schachteln sich vielfältig ineinander spiegeln. Im Abwehrenden kehrt das Abgewehrte wieder. Das Gleiche, die Lust an mir

selbst, wird in vielen Stufen abgewehrt und auf allen genossen. Leser und Erzähler unterscheiden sich von Wutz, doch immer wieder zerfließen die Grenzen zwischen Schachtel und Schachtel. Die überlegene Position wird erschüttert, und der Leser sieht sich z.B. unvermutet auf die Stufe des kindischen Wutz zurückgeholt, wenn er dessen erfundene Reisebeschreibungen belächelt und unvermutet erfahren muß, daß nach Leibnizens Philosophie auch die größten Forscher nur schreiben können, was sie "beim gänzlichen Mangel äußerer Eindrücke aus ihren fünf Kankerspinnenwarzen" hervorspinnen (413), oder wenn ihm der Erzähler mitteilt, auch er erfinde nur (431). Da ist Wutz scheinbar im Recht und die Distanzierung des Lesers durchbrochen. So fremd sind sie sich also doch nicht: Sie können sich spiegeln.²

Indem sich Leser und Erzähler narzißtisch über den Narzißten Wutz erheben, können sie sich narzißtisch genießen. Ihr Verhalten ist seines und doch nicht das seine. Ihm dient die Schachteltechnik dazu, sich immer weiter aus seiner gegenwärtigen Realität wegzubegeben, seinen Innenraum zu zimmern und eine allein diesem entsprechende Objektwelt zu erfahren, also: sich einzuschließen. Ihnen aber dient die Schachteltechnik dazu, zwar in ihrer Realität zu bleiben (das Palais royal z.B. wird ja genannt und bleibt bewußt), sich zugleich jedoch in den Innenraum zu begeben; Lüste in sich frei zu setzen, ohne sich ihnen auszuliefern; sich aufzuschließen also, nicht aber sich einzuschließen. - Noch den Genuß am eigenen Verhalten führt der Erzähler humoristisch vor, verfällt ihm also nicht, sondern distanziert ihn, wenn auch humoristisch-narzißtisch. Er genießt sich selbst und bietet seinen Selbstgenuß dar. Er ist die Schachtel und zugleich die Hand, die uns diese Schachtel voll süßem Kuchen reicht: Ich fress' mich aber noch vor Liebe. - Schau: Ich fress' mich noch vor Liebe. - Schau, wie ich mich dabei zeige, wie ich mich vor Liebe fressen will.

1.3. Narzißtisches Verhalten: Jean Paul

Dieses zwar ausdifferenzierte, aber durch und durch narzißtisch bestimmte Verhalten läßt mich nach dem Autor fragen, nach Jean Paul: Muß das nicht sein eigenes Verhalten sein? Genießt er nicht im Erzähler und in Wutz sich selbst? Können wir überhaupt eindeutig zwischen ihm, Wutz und dem Erzähler scheiden?

Jean Paul selbst macht uns auf seine Identität mit dem Erzähler aufmerksam, wenn er ihn Joditz, den Ort seiner eigenen Jugend, als Ort seiner (des Erzählers) Kinderfreuden nennen läßt (417) und wenn er seinen Freund Christian Otto, den ersten Leser des Wutz, in den Erzählkreis aufnimmt: "und du, mein lieber Christian, [..] setze dich auf den Arm des Großvaterstuhls, aus dem ich herauserzähle" (408). Auch läßt er den Erzähler darauf hinweisen, daß er sich hier "zum ersten male" "an das Blumenstück gemalter Liebe mache" (417), was (von geringen Einschränkungen abgesehen) für ihn selbst gilt. Noch deutlicher sind für den Kenner Jean Pauls zahlreiche Parallelen zu Wutz, auf den eine Fülle autobiographischer Einzelheiten übergang: vom frühen Predigtversuch (409 - SW II, 4, 105) über das Rosenpflücken am Sonntagmorgen (410 - SW II, 4, 102) und die Freude an der gefütterten Stubentür (427 - SW I, 2, 470) bis hin zu Jean Pauls grüntaftener Kinderhaube (SW II, 4, 83), die sich der sterbende Wutz aufs Bett legen läßt, um sich seiner Kindheit zu erinnern (440). Und nicht nur während Wutzens, auch während Jean Pauls Schulzeit stirbt der Vater (422). In Wutzens Justine kehrt Jean Pauls Kinderliebe Augustina Römer wieder (SW II, 4, 99 ff.); beide bringen ihr Süßigkeiten und gemalte Potentaten aus der Stadt mit (421 ff.). Und wie anfangs für Wutz, galt auch für seinen Autor "Zu einer Liebeserklärung kam es zwar bei Paul nicht [..] aber von weitem spielte er doch seinen Roman lebhaft" (SW II, 4, 99).

Schon hier wird spürbar, daß Jean Paul seinen Wutz nicht nur mit einigen unwesentlichen autobiographischen Einzelheiten ausstattet. Er stellt mit ihm durchaus eigenes

Verhalten dar. Hierher gehören auch die Spiele seiner Kindheit, insbesondere das Schwalbenspiel: "wir thaten als seien wir die noch kreuzenden Schwalben über uns und wir flogen behend hin und her und trugen etwas [...] zu Nest" (SW II, 4, 99 - 410). Das "Nest", da haben wir seinen "Haussinn", wie Jean Paul ihn nennt. Er "zeigte sich in den Phantasien des Knaben; die jungen Schwalben pries er glücklich, weil sie in ihrem ummauerten Neste innen so heimlich sitzen konnten in der Nacht" (SW II, 4, 111). Es ist dieser "Haussinn", die narzißtische Lust am Behütetsein und Behüten, der den jungen Jean Paul, aber auch seinen Wutz sich 'hinter Fensterbasteien und Brustwehren traulich eingehegt und hinlänglich gedeckt' fühlen (SW II, 4, 94 - 410) und die "Süßigkeit bei kindischem Nestmachen" (Wahrheit II, 65)³ genießen läßt. Jean Paul selbst schreibt, er habe 'als Schriftsteller später diesen Haus- und Winkelsinn im Wutz fortgesetzt' (SW II, 4, 112). Als geistiges Nestmachen' (SW II, 4, 111) bestimmt er die Verklärung seiner eigenen Kindheit zum "Idyllenreich und Schäferweltchen in einem kleinen Dörfchen und Pfarrhaus" (SW II, 4, 92) und die Gestaltung seiner Idylle vom vergnügten Schulmeisterlein.

Da liegt es nahe, in Wutz einen Bruder des jungen Jean Paul zu sehen. Doch er trägt auch Züge des erwachsenen Dichters. Beinahe dreißig Jahre nach Abfassung des 'Wutz' schreibt Jean Paul noch von seinem "Kindheitsreliquarium" und den "Joditzer Reliquien" (SW II, 4, 80). Wie Wutz beugt er sich sein Leben lang über seine Kindheit (SW II, 4, 18) und bemerkt noch im hohen Alter:

Das Erfreulichste und Zauberische, auf das ich ewig und sehnsüchtig zurückschaue, ist meine Jugendzeit, aber nicht meine äußere, die kahlste, die je ein Jüngling ertragen, sondern meine innere, welche unter dem hohen Schnee der äußeren Lage ihre Blumen und Blüten und den ganzen Frühling trieb (Wahrheit II, 64 f.).

Dieser Rückzug auf die Innerlichkeit läßt ihn dann auch wie seinen Wutz die Gegenwart überspringen, im Herbst den

Frühling, im Frühling den Sommer und im Sommer den Herbst phantasierend vorwegnehmen oder nachholen (Wahrheit II, 69 - 443). Was ich an Wutz und am Erzähler als narzißtische Rückwendung auf sich selbst analysierte, kann ich also auch am Autor Jean Paul finden.

In der Tat, noch im Alter klagt er über die Einsamkeit seiner Dorfkindheit (SW II, 4, 106) und zeigt fast unverdeckt, wie sehr er in seiner jugendlichen Einsamkeit ein Spiegelbild als Liebesobjekt suchte: "Wenn ich einen solchen Menschen gesehen hätte, wie ich war in Hof, mit der Lust, Ertragung, Uneigennützigkeit, ich hätt ihn sehr geliebt" (Wahrheit II, 63). Und wie er schon die Liebe zu seiner Augustina genossen hatte, ohne sie ihr mitzuteilen, so genießt er die Liebe auch noch kurz vor seinem Tod: "Ich kann manche [..] Vierteljahre lang lieben, ohne es ihnen zu sagen, ja sogar ohne nach ihrem Namen zu fragen" (Wahrheit II, 90). Auch die narzißtischen Flug- und Schwebephantasien finden wir nicht nur im 'Wutz', sondern bei Jean Paul selbst. Sie begegnen uns in sehr vielen seiner Traumaufzeichnungen (z.B. Wahrheit II, 107,109,111,113,114,116,118,119,120). Auch Wutzens selbstbezogenes Schreiben, mit dem er die Objektwelt aus sich selbst heraus schafft, erinnert an Jean Paul, der sein eigenes Schreiben "eine sokratische Hebammenkunst, die man an sich selber übt" nannte (SW II, 4, 125; Hervorhebung J.P.). Gerade hier hat er viel Eigenes in Wutz, der "auch ein Büchermacher" (439) ist, hineinkomponiert. Er gibt ihm sogar seine eigenen Schriftstelleranfänge mit:

Den gegenwärtigen Schriftsteller zeigte schon im Kleinen eine Schachtel, in welcher er eine Etui-Bibliothek von lauter eignen Sedezwerkchen aufstellte, die er aus den bandbreiten Papierschnitzeln von Oktavpredigten seines Vaters zusammen nähte und zurecht schnitt. Der Inhalt war theologisch und protestantisch (SW II, 4, 89).

Das lesen wir in der Autobiographie, in etwas anderen Worten aber auch im 'Wutz' (442). Und wenn Jean Paul seinen Wutz die Weltliteratur selbst verfassen läßt, so erinnert er sich wahrscheinlich daran, daß er sich als Schüler 'die Titel

zu seinen Exzerpten- und Aufsatzheftchen von einem Mitschüler in Fraktur schreiben ließ und dann tat, als seien sie gedruckt' (SW I, 2, LIV). Und er erinnerte sich wohl auch, daß er in einem dem 'Wutz' vorangegangenen Werk fingiert hatte, die Bücher von Swift, Sterne und Herder seien eigentlich von ihm selbst verfaßt (SW I, 2, LIV). Sogar Wutzens Lieblingslektüre, den "Robinson, der ihm lieber war als Homer" (417), auch diese narzißtische Phantasie von dem Einsamen, der alles aus sich heraus schafft, gab er ihm aus seiner eigenen Biographie mit. Er schreibt über sich selbst:

Aber unter allen Geschichten [..] goß keine ein solches Freudenöl und Nektaröl durch alle Adern seines Wesens - bis sogar zu körperlichem Verzücken - als der alte Robinson Crusoe; er weiß noch Stunde und Platz, wo die Entzückungen vorfielen (SW II, 4, 122)

Solches Lesen war für Jean Paul ein 'Sich selber magnetisieren', ein 'geistiges Sichselberstillen der Kinder', die von ihrer Umgebung alleingelassen waren (SW II, 4, 86). So wurde ihm das Buch in seiner Jugend zum Selbstobjekt: "Man erwäge nur, in einem volkleeren Dorfe, in einem einsamen Pfarrhause mußten für eine so hörbegierige Seele Bücher sprechende Menschen" sein (SW II, 4, 88). Dieses Sichselberstillen steigert sich noch, wenn an die Stelle des Lesens das Schreiben tritt, denn dann bin ich von niemand mehr abhängig. Ich bin meine eigene Säugamme. So steigert sich der viellsende Schriftsteller Jean Paul zum kaumlesenden und alles aus sich heraus produzierenden Schriftsteller Wutz.

Ich meine, es ist deutlich geworden, wie sehr Jean Pauls eigene narzißtische Verhaltensweisen in seine Erzählung eingingen. Sogar das narzißtische Verhalten des Erzählers zu Wutz ist schon in seiner Jugendzeit vorgebildet. Damals hatte sich der Knabe im großen Pfarrhaus aus Ton ein Schloß geformt, in das er Fliegen einsperrte:

Wenn nun Paul so die unzähligen Fliegen in diesem weiten Lustschloß treppauf treppnieder in alle große Zimmer und dann gar in die niedlichen Erkerchen laufen sah: so macht er sich eine Vorstellung von ihrer häus-

lichen Glückseligkeit und wünschte selber darin an den Fenstern mitzulaufen und er setzte sich an die Stelle der Hausbesitzer, welche aus den weitesten Zimmern sich in die niedrigsten engsten Kämmerchen und Erkerchen zurückziehen konnten (SW II, 4, 112)

Wie der kleine Jean Paul hier, so blickt der Erzähler aus der großen Schachtel in die kleine auf seinen Wutz, spiegelt sich in ihm und wünscht mit ihm mitzulaufen bis in die engsten Kämmerchen seiner Idylle. Doch zugleich weiß er, daß er sich in der großen Schachtel befindet - wie Jean Paul damals im einsamen Pfarrhaus.

Läßt es sich jetzt noch abweisen, daß sich Jean Paul narzißtisch auf sich selbst bezieht, indem er mit dem Erzähler ein Selbstobjekt phantasiert, das sich mit Wutz ein Selbstobjekt schafft, das sich wiederum narzißtisch zu sich selbst verhält? Da wäre die Erzählung vom vergnügten Schulmeisterlein ein Spiegelkabinett ihres Autors, und Jean Paul stellte mit Wutz sein eigenes Verhalten, ja seine Schriftstellerexistenz humoristisch gebrochen zur Schau. - Doch genügt das? Habe ich die Erzählung damit hinreichend analysiert? Habe ich mich nicht von meiner eigenen, noch ungewohnten Lust an mir selbst dazu verführen lassen, auf der Oberfläche des Textes zu bleiben, zu genießen und diesen Genuß vorzuführen - eine Antwort auf den erhobenen Zeigefinger unserer Wissenschaft, der Begriff, Abstraktion und Erklärung einfordert, aber selten nur den Genuß? Ich glaube schon. Und ich meine, es ist gut so. Doch nun muß ich den nächsten Schritt tun und fragen, aus welchen Zusammenhängen diese narzißtischen Verhaltensweisen zu begreifen sind, worauf sie antworten und wozu sie dienen. Das will ich in einem zweiten Durchgang versuchen. Dabei wende ich mich abermals Wutz, dann dem Erzähler und schließlich Jean Paul zu.

2.0. Narzißtisches Verhalten als Reaktion

2.1. Narzißtisches Verhalten als Reaktion: Wutz

Wutzens Lust an sich selbst und seine Entobjektivierung der Objekte sind deutlich als Mittel gezeigt, mit deren Hilfe er sich selbst bewahrt. In der unversöhnlichen Subjekt-Objekt-Trennung, in den Qualen der Schulzeit (415 f.), des Hungers (415) und der winterlichen Kälte (416 f.), in der Ohnmacht der Armut (414) und in der Abhängigkeit von den willkürlichen Entscheidungen seines Feudalherrn (422 ff.) schafft er sich sein Glück durch Erfahrungsverweigerung und Rückwendung auf sich selbst.

Sie sollen über den vergnügten Wutz ein Härenhemd ziehen (im Grund hat er eines an) [..] Sie sollen ihn halb tot hungern oder prügeln lassen [..]: Wutz bleibt doch Wutz und praktiziert sich immer ein Bißchen verliebter Freude ins Herz (419)

Er ist nicht tot zu bekommen; seine narzißtischen Verhaltensweisen sind Glückstechniken im Dienste der Selbstbehauptung. Er sucht sich unabhängig von einer widrigen Welt zu machen, indem er sich seine eigene Welt schafft: "War der Tag gar zu toll und windig [..] - so war das Meisterlein so pffiffig, daß es sich unter das Wetter hinsetzte und sich nichts darum schor" (416 f.). In seinem Schreiben, im Verliebtsein, in den mannigfachen Formen der Rückwendung auf sich selbst sucht er die Subjekt-Objekt-Trennung zu überwinden, sich unangreifbar und glücklich zu machen.

Hierbei ist er jedoch nur bedingt Herr seines Verhaltens, denn er hat es verinnerlichen müssen, um zu überleben. Das wenigstens läßt uns die Satire auf das Alumneum ahnen, das er besuchen mußte. Auf dieser Schule wurde er zu Triebunterdrückung und Selbstdisziplinierung gezwungen und dadurch verkrüppelt. Die alten Klostersgelübde Gehorsam, Armut und Keuschheit, so meint der satirische Erzähler, galten auch hier (415). 'Widrigsten Befehlen und Ertötungen' (415) ausgeliefert, mußte er auf sinnlichen Genuß verzichten und konnte keine Fähigkeit entwickeln, die Objektwelt zu erobern. So

wurde er zur Regression gezwungen, in der er nun seine Glückstechniken entfaltet, aber auch an die Grenze des Wahns gerät: "so rieb er die Hände, riß die Achseln über die Ohren hinauf, sprang empor, schüttelte sich fast den Kopf herab und lachte ungemein" (415).

Gehen wir auf dem eben eingeschlagenen, eigentlich falschen Weg der Psychoanalyse einer phantasierten Figur noch einen Schritt weiter, so können wir vermuten, daß Wutzens narzißtische Verhaltensweisen sich dem Ausweichen vor Genitalität und ödipalem Konflikt verdanken. Schon früh greift er verdeckt seinen Vater an (409); er verliebt sich in der Schulstube des Vaters in seine Justel und verteidigt sie gegen dessen Tadel. Zur rechten Zeit stirbt dann der Vater und macht ihm seine Stelle frei. Wutz wird Nachfolger des Vaters, malt seiner Mutter seine Zukunft aus und erlebt mit Justel den einzigen Augenblick seines Lebens, in dem "sein Herz über die irdische Szene" hinaussteigt, und in dem er meint, "er werde jetzo vor Vergnügen sterben":

Unter dem Gebetläuten seiner Mutter legt' er seinen Hut auf die Knie und sah, ohne die Hände zu falten, an die rote Stelle am Himmel, wo die Sonne zuletzt gestanden, und hinab in den Strom, der tiefe Schatten trug; und es war ihm, als läutete die Abendglocke die Welt und noch einmal seinen Vater zur Ruhe (430)

Die Mutter läutet seinen Vater abermals zu Grabe "und verzückt umschlang er seine Braut und sagte: 'Wie lieb hab' ich dich, wie ewig lieb!'" (430). Und er heiratet seine Justel, die er nun Mutter nennt. Eine elegante Lösung. Der ödipale Konflikt ist deutlich zu spüren, wird aber nur angepielt. Im Vordergrund steht das narzißtische Verhalten. Zur Genitalität dringt Wutz kaum vor, allenfalls fiedelt er am Hochzeitstag "auf der väterlichen Geige" (435). Nehmen wir diese wenigen Andeutungen und erinnern wir uns an Wutzens sinnenfeindliche Erziehung, so liegt es nahe, in seinen narzißtischen Glückstechniken auch Versuche zu sehen, dem ödipalen Konflikt auszuweichen.

Dieses narzißtische Glück überkommt Wutz jedoch nicht einfach, er muß sich seinetwillen manipulieren - und der Erzähler betont, "daß dergleichen kein Spaß war, sondern eine herkulische Arbeit" (415). Wutz muß sich seine Lust erquälen. "Verstopfung zu halben Wochen und Schnupfen auf der anderen Seite" (413) muß er in Kauf nehmen, will er sich in seine erschriebene Phantasmagorien retten. - Voraussetzung seiner Selbstmanipulation ist, daß er sich in sich selbst spaltet, denn nur dann kann er sich zum Objekt nehmen und mit seinen Techniken behandeln. Diese Spaltung zeigt gerade ein Bild seiner Geborgenheit sehr deutlich:

du, mein Wutz, kannst Werthers Freuden aufsetzen, da allemal deine äußere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen an einander löten und dich als ihr Schalthier einfassen (420)

Da ist Wutz das "Schalthier", die weiche Muschel im Innern, die von den beiden Schalen, seiner 'inneren Welt', also sich selbst, und seiner 'äußeren Welt' vor der Welt draußen geschützt wird. Er ist von seiner 'inneren Welt' getrennt; sie und die 'äußere' übernehmen die Funktion der Mutter und stellen die verlorene Einheit wieder her. Seine Glückstechnik besteht nun darin, diese beiden Muschelschalen um sich zu schließen, die eine oder die andere zu verändern und dafür zu sorgen, daß sie aneinander gelötet bleiben. Zur Manipulation seiner 'inneren Welt' gehört z.B. die gezielte Vorbereitung von Gefühlen:

Ein anderer Paragraph aus der Wutzischen Kunst, stets fröhlich zu sein, war sein zweiter Pfiff, stets fröhlich aufzuwachen - und um dieß zu können, bedient' er sich eines dritten und hob immer vom Tage vorher etwas Angenehmes für den Morgen auf (417)

Sogar die Liebe, sein Verliebtsein macht er zum Objekt: "Den dritten und vielleicht durchdachtesten Paragraphen seiner Kunst, fröhlich zu sein, arbeitete er erst aus, da er Sekundaner ward: er wurde verliebt" (417). Zu diesen Techniken gehört auch, daß er sich die für seine 'innere Welt' günstigste 'äußere' wählt: "Da er immer kurz vor und nach Sonnen-Un-

tergang ein gewisses wollüstiges trunknes Sehnen empfunden hatte [..]: so zauderte er mit seiner Landung in Auenthal so lang', bis die Sonne am Untergehen war" (419 f.). Er sucht also Situationen auf, in denen er einmal Glück erfahren hatte, um dieses nochmals zu genießen. Oder er paßt seine 'äußere Welt' der 'inneren' an, nicht handelnd natürlich, sondern indem er Unangenehmes einfach ausblendet, z.B. indem er sich

blos ein Einnahme- und kein Ausgabe-Buch [..] nähte, und [..] in jenem oben Louisd'or, Groschen, Pfennige setzte, ob er gleich nie die erste Münzsorte unter seinen Schul-Gefällen hatte (427)

Er verleugnet die widrigen Seiten der Realität, schert sich einfach nicht um sie (416) und zieht sich vor den Objekten in die phantasierend vorweggenommene Zukunft und in die Erinnerung zurück. Wenn 'innere' und 'äußere Welt' einander dann entsprechen, wenn er sich selbstgenügsam in seiner von unversöhnlichen Widersprüchen freien Welt eingekistet hat, dann ist er "nicht vermögend, sich auf der ganzen Erde ein Haus zu denken, in dem jetzo nicht Sonntag, Sonnenschein und Freude wäre" (434). Für den in der Muschel seiner Idylle Geborgenen gibt es die widrige Außenwelt nicht mehr: Wutz im Glück. Aber ein Wutz eben, kindisch und nicht frei von Verblendung, wenn er seinen eigenen Glückstechniken verfällt und z.B. die von ihm geschriebenen Bücher wirklich für die Weltliteratur hält (412) und ernsthaft überzeugt ist, aus ihnen lernen zu können (414).

Sein Glück verdankt sich der Unterdrückung der Objekte. Denn, nur wenn er sie unterdrückt, kann er sie auf ihre Funktion als Selbstobjekte beschränken; nur so kann er z.B. Justel, seine Schüler oder die Natur als Spiegel benutzen. Und nur wenn er sich selbst zum Objekt macht und z.B. seine Gefühle manipuliert (d.h. aber auch: wenn er Gefühle unterdrückt), kann er die verlorene Einheit in sich selbst herstellen. Doch das unterdrückte Objekt wendet sich gegen seinen Herrn, der abhängig ist von ihm; denn nur, wenn es zur Verfügung steht, kann Wutz es zum Selbstobjekt machen. Er

braucht Justel, will er nicht in sich selbst versinken; er braucht die Titel der fremden Bücher, will er die selbstgeschriebenen als eine äußere Bücherwelt um sich herumstellen, und er braucht sogar lebendige Reste erinnerter Realität, will er nicht in sich erstarren. In dieser Abhängigkeit wird der narzißtische Herrscher zum Knecht. Er muß auf das Objekt, das er nur als Selbstobjekt benötigt, dennoch Rücksicht nehmen. Er darf z.B. nicht alle Pfefferkuchen essen, wenn er Justel als spiegelnde Mutter gewinnen will; den allerletzten zumindest muß er ihr mitbringen. Er muß ihn sich ablisten (422). Das Objekt meldet sein Recht an. Und wenn er sich selbst zum Objekt macht und glückstechnisch bearbeitet, bricht die unterdrückte Natur durch; er gerät an die Grenze des Wahns (415). - Der scheinbar autarke Narzißt muß sich in seiner Not das Gefühl seiner Herrschaft ständig neu erobern. Das Spiegelkabinett zeigt Risse. Wie schaffe ich es, immer nur mich selbst, mein eigenes Glück zu sehen?

2.2. Narzißtisches Verhalten als Reaktion: der Erzähler

So sehr in sich verfangen wie Wutz, will der Erzähler dann doch nicht sein. Er distanziert sich von dessen narzißtischem Verhalten, zeigt seine Funktion und gibt bei allem Mitgefühl auch Kritik zu erkennen. Seine Sicht und die Wutzens können sich durchaus widersprechen. Was ihm 'abscheuliche Monatskupfer' sind, ist Wutzens "größte Krankenlabung" (442); während Wutz selig träumend stirbt, sieht der Erzähler die Schrecken des Verfalls (444 ff.). Und dem 'kleinen Maria' stehen in seinen Augen die 'größeren und besseren Seelen' gegenüber (440). Und dennoch, obwohl der Erzähler sich so deutlich über Wutzens narzißtische Verblendung erhebt, hatte ich oben auch bei ihm narzißtische Verhaltensweisen festgestellt. Wie lassen sie sich erklären? Im Text selbst finden wir nur wenig Hinweise. Wir müssen beiziehen, was wir von Wutz, und später dann, was wir von Jean Paul wissen. Blicken wir von Wutz her auf den Erzähler, so erkennen wir, daß auch dieser mit seinem narzißtischen Verhalten, mit seinem Erzäh-

len also, auf Entbehrungen antwortet:

ich bin weder seinem Ehrentage beigewohnt noch einem eignen; ich will ihm also bestens beschreiben und mir - ich hätte sonst gar nichts - eine Lustpartie zusammen machen (431)

"ich hätte sonst gar nichts"! Er lebt einsam, ihm fehlen eine Umwelt und ein Vaterland, die er idealisieren könnte, ihm fehlen Schönheit und natürlich: eine Geliebte. Was bei Wutz unmittelbar materielle Armut war, ist bei ihm darüber hinaus Armut an nahezu allem, was ihn an die Objektwelt binden könnte. Deshalb sucht er wie Wutz seine narzißtische Lust. Doch anders als Wutz hält er sich seine Not bewußt:

daß die Leser bedenken, was ich ausstehe: die magischen Schweizergegenden, in denen ich mich lagere - die Apollo's und Venusgestalten, denen sich mein Auge ansaugt - das erhabne Vaterland, für das ich das Leben hingebe, das es vorher geadelt hat - das Brautbett, in das ich einsteige, alles das ist von fremden oder eignen Fingern blos - gemalt mit Dinte oder Druckerschwärze; und wenn nur du, du Himmlische, der ich treu bleibe, die mir treu bleibt [..], wenn nur du wärest; aber [..] ich finde dich nicht (431)

Die Enttäuschung des Einsamen treibt zum narzißtischen Erzählen.

Doch ganz auf sich zurückbezogen ist dieses Erzählen auch nicht. Der Erzähler setzt sich satirisch mit gesellschaftlichen Zuständen auseinander und wendet sich scharf gegen die menschenverachtende Umgebung, der Wutz sein Zwergenglück abringen muß, gegen das protestantische Bildungswesen (415 ff.) und gegen feudale Willkür und Dummheit (422 ff.). Als Satiriker gesteht er keinem liebend die Kindposition zu, auch sich selbst nicht. Er hält sich auf der Erwachsenenposition des selbständig denkenden Subjekts und verlangt sie auch von seinen Lesern, indem er sich gezielt und provozierend kindisch-affirmativ zu den kritisierten Zuständen verhält, z.B. scheinbar ernsthaft die Qualen der Schulzeit als notwendig voraussetzt (415) und den Lesern dadurch zeigt, wie kindisch es wäre, sie zu bejahren. Hier spricht das Selbstbewußt-

sein dessen, der den Maßstab aufklärerischer Rationalität ansetzt und sein Recht, damit aber auch das der ganzen Menschheit einfordert. Doch es spricht hier auch die Ohnmacht dessen, der unter diesen Zuständen leidet, ohne sie ändern zu können. Die andere Reaktion auf diese Ohnmacht, auf die Abhängigkeit von einer menschenunwürdigen Situation ist der Rückzug auf narzißtische Glücksphantasien. In den Satiren, der einen seiner Antworten auf seine Ohnmacht gegenüber einer bedrohenden Umwelt, macht der Erzähler das böse Objekt in der Außenwelt fest und sucht es dort zu vernichten; in der Idylle, der anderen Antwort auf jene Ohnmacht, hat er die Objektwelt schon vernichtet und erbaut sich nun in sich selbst eine neue. So gehören Idylle und Satire, die phantastische Einheit von Selbst und Welt und der Angriff auf diese Welt zusammen, die Idylle, "wo wir über das Leben wegfliegen und alles uns hebt wie ein freudiger Traum" (425), und die Satire, wo der Erzähler gegen dieses Leben mit bösem Lachen ankämpft.

Als Idylliker ist der Erzähler Wutzens Bruder im Zeichen des Rückzugs auf sich selbst, als Satiriker jedoch entfernt er sich von ihm, wendet sich den Objekten zu und öffnet die Idylle den schneidenden Widersprüchen der Wirklichkeit. Er sieht die Ursache des Leidens in falschen Zuständen und falschem Verhalten und verurteilt sie von einem Wertsystem her, das er auch bei seinen Lesern voraussetzen kann. So ist er doppelt auf eine noch anerkannte Außenwelt bezogen: Auf die angegriffenen Objekte und auf die Leser. Auch hat er noch ein Fünkchen Hoffnung, die Umwelt zu ändern. Während er als Satiriker die Überwindung der Trennung, die Harmonie also, mit Hilfe der Literatur erreichen will, versucht er dies als Idylliker in der Literatur selbst, in die er ja sogar den Leser hereinzuziehen sucht. Doch auch als Satiriker wird er die idyllisierende Rückwendung auf sich selbst nicht ganz los. Der Angriff wird ihm zum Spiel, zum künstlerischen Selbstzweck. Die auf Wirkung, auf Veränderung der angegriffenen Wirklichkeit bedachte aufklärerische Satire wird ihm zur ästhetisierenden Satire, in welcher der Erzähler seine Sub-

ektivität ins Rampenlicht drängt und sie dort humoristisch genießt, wenn er z.B. mit dem Verhältnis von 'Text' und 'Note' spielt (423). Sogar im Angriff zieht er sich zurück und sucht sich narzißtisch über das zu erheben, worunter er leidet.

Dieses sich immer wieder durchsetzende Verhalten des Erzählers ließ sich bisher als Reaktion auf Einsamkeit, Entbehrung und menschenunwürdige gesellschaftliche Verhältnisse erkennen. Der Erzähler leidet jedoch nicht allein an diesen noch relativ faßbaren Umständen, sondern mehr noch und ganz allgemein an einer Welt, die er als sinnlos, zerstörerisch und zerfallend erfährt. So sehr diese Erfahrung vom Rückzug vor den bedrohlichen Objekten bestimmt sein mag, so sehr ist sie ihm doch auch Anlaß zu weiterem Rückzug. Von höherer Warte aus sind ihm die "ernsthaftesten Geschäfte" (409) kindisch: "ein Seraph findet auch in unsern Kollegien und Hörsälen keine Geschäfte, sondern nur Spiele" (409). Da sind Rückzug von Objektbindungen und kindisches Spiel angemessene Reaktionen und als kindisch erscheint nun umgekehrt, wer in diesen "ernsthaftesten Geschäften" verfangen ist, nicht wer sich bewußt kindisch verhält - zumal er sich so gegen das Leiden in dieser Welt schützen kann. Denn "es gibt für uns Wichte solche Hatztage, wo die ganze Erde ein Hatzhaus ist und wo die Plagen wie spaßhaft gehenden Wasserkünste uns bei jedem Schritte anspritzen" (416). Die Objektwelt, "wo der unbändige stürzende Strom der Dinge uns [..] auf seinen Katarakten und Strudeln zerstöbet und schüttelt und rädert" (425), ist aktiv, bössartig, zerstörerisch und gewährt keinen festen Halt. Auf diese Erfahrung antwortet der Erzähler, wenn er im Humor seine Geborgenheit sucht oder in der Idyllenphantasie, daß dieser "Strom der Dinge" "auf blinkenden Wellen uns wiegt und unter hineingebognen Blumen vorüberträgt" (425).

Der Inbegriff des Zerstörenden ist für den Erzähler jedoch der Tod; "ich hörte ihn die Menschen und seine Freuden

käuen, und die Welt und die Zeit schien in einem Strom von Moder sich in den Abgrund hinab zu bröckeln!" (445). Der Gedanke an diesen Tod läßt den Erzähler die Position des "Seraph" einnehmen, vor dem alles kindisch ist (409). Er läßt ihn, so sehr er ihn zu narzißtischem Verhalten treibt, sich gleichzeitig über den narzißtisch verblendeten Wutz erheben, der die Schrecken des Todes nicht kennt. Wären ihm, so schreibt er, Wutzens idyllische Freuden begegnet,

so hätt' ich ja daran denken müssen, daß nicht auf dieser stürmenden Kugel, wo die Winde sich in unsre kleinen Blumen wühlen, die Ruhestätte zu suchen sei, auf der uns ihre Düfte ruhig umfließen [..] so hätt ich doch auf jene Aschenhäufchen hinüber gesehen [..] (438)

Und während der sterbende Wutz im Traum das Glück narzißtischen Schwebens genießt (445), sitzt der Erzähler an seinem Bett und sieht, wie der Tod "mit eiskalten Händen in seine warme Brust hinein dringt" (443):

Das Sterben ist erhaben; hinter schwarzen Vorhängen thut der einsame Tod das stille Wunder und arbeitet für die andre Welt, und die Sterblichen stehen mit nassen, aber stumpfen Augen neben der überirdischen Szene (445 f.)

Hier unterscheidet sich der Erzähler von seinem Wutz. Deshalb liebt er ihn in Rührung, Freude und Trauer. Er erhebt sich im humoristischen Erzählen auf die Ebene der 'anderen Welt', des 'Seraph' über den 'eitlen' Wutz (418) und seine endliche Welt, über den Tod, über "unser aller Nichts" (446), die "Erdeneitelkeit" (429), die vanitas. In dieser Position gelingt es ihm, "ein so unbedeutendes Leben zu verachten, zu verdienen und zu genießen" (446) - und sich selbst dabei zu genießen, indem er sich in jenem Leben genießt und zugleich von ihm distanziert.

2.3. Narzißtisches Verhalten als Reaktion: der Autor Jean Paul Wutz bildet sein narzißtisches Verhalten hauptsächlich als Reaktion auf seine Armut und im Ausweichen vor dem ödipalen Konflikt aus, der Erzähler als Reaktion auf mannigfache Entbeh-

rungen und besonders auf den Tod. Dies können wir auch im Falle des Autors Jean Paul vermuten. Armut und all die Entbehrungen seines Erzählers waren ihm nicht fremd, und die ihnen antwortenden wutzischen Glückstechniken konnte er an sich selbst studieren.

Man sieht aber aus allem [schreibt er über sich selbst] mit welcher unschätzbare/n/ Genügsamkeit und Geschicklichkeit Gott den Mann auf seinen Lebensweg, auf welchem nicht viel rechts und links zu finden war, zugerüstet und ausgestattet, so daß er, es mochte noch so schwarz um ihn sein, immer Weiß aus Schwarz machen konnte (SW II, 4, 113)

Und es war schwarz um ihn. Er war in bitterer Armut aufgewachsen, hatte für sein Studium das Testimonium paupertatis bekommen, mußte aus der Universitätsstadt Leipzig vor seinen Gläubigern fliehen und mit seiner Mutter und seinen Geschwistern zusammen in einem Zimmer von Brot und Salat leben, bis er endlich eine erbärmliche Hofmeisterstelle erhielt. 1789, zwei Jahre vor der Abfassung des 'Wutz', ertränkte sich sein Bruder aus Verzweiflung über das Elend der Familie. In dieser Armut mußte sich Jean Paul einsam, nahezu ohne einen Umgang, der seinem Wissenshunger entsprochen hätte, erhalten. Weit entfernt von den intellektuellen Zentren seiner Zeit, war er gezwungen, sein geistiges Leben als Autodidakt aus sich selbst heraus zu entwickeln, auf dem Land im Fränkischen, angewiesen auf die wenigen dort verstreuten Pfarrer und Lehrer. Als Intellektueller war er in dieser Umgebung nahezu isoliert. Noch 1792 schreibt er an K.Ph. Moritz, einen älteren und von ihm verehrten Geistesverwandten:

Sie sollten den thonigten bäotischen Boden kennen, in den mich das Schicksal gepflanzt und gedrückt, die allgemeine Kälte um mich her, gegen alles was den Menschen über den Bürger hebt [..] und von den wenigen Freunden, in denen es höhere Bewegungen als physische hatte, stehen blos die Gräber neben mir (SW III, 1, 357)

Dennoch konnte er im Rückblick schreiben: "Meine Heiterkeit [..] war unverwüstlich, sogar Armuth an Menschen und Umgang verwüstete sie nicht" (Wahrheit II, 69). Er hatte

sich auf sich selbst und in sich selbst zurückgezogen.

Das ist sicher auch bei ihm ein Rückzug vor der Genitalität. Ein Blick auf seine späteren Jahre stützt diese Vermutung. 1801 bestieg er als achtunddreißigjähriger und sehr jungfräulich das Ehebett, nachdem er sich ein knappes Jahrzehnt in der schwärmerisch-keuschen Liebe zu einer Unzahl Verehrerinnen genossen hatte. Und blicken wir auf seine Jugend zurück, so sehen wir, daß er unter dem Druck einer rigiden Sexualmoral in einem orthodox-protestantischen Pfarrhaus aufwachsen mußte. Die Schule, in der er seinen Wutz leiden läßt, war für ihn das elterliche Wohnzimmer, in dem ihn sein Vater zu unsinnigem Auswendiglernen zwang. Keuschheit, Armut und Gehorsam galten auch hier. In seiner Autobiographie schimmert durch, wie sehr er unter dem verehrten Vater litt, und in seinem Werk begegnen uns immer wieder Vätertötungsphantasien. So ist es mehr als wahrscheinlich, daß er sich mit dem 'Wutz' vor dem ödipalen Konflikt, der ja auch hier noch durchschimmert, auf ein narzißtisches Schreiben zurückzieht - fern von gefährlicher Sexualität (so läßt er seinen Erzähler auffordern, nicht ans Palais royal zu denken, das nicht nur mitten im revolutionären Paris stand, sondern eben auch als Bordell verschrien war: Politik und als schmutzig erfahrene Sexualität bleiben draußen).

Doch selbst in einem derart narzißtischen Werk probt Jean Paul in Flucht und Unterwerfung noch den ödipalen Aufstand: 'Wutz' nennt er seinen Helden; das meint nicht nur 'kleines Kind', 'kleiner Kerl', sondern in zahlreichen deutschen Mundarten (z.B. im Alemannischen, Schwäbischen, Bayerischen, Rheinischen und sogar Schlesischen): 'Schwein', 'Ferkel', 'Sau'. Zunächst ist dies sicherlich eine Verurteilung aus der Perspektive des normenbewußten Vaters. Doch die Sau ist eben der Held, das Schwein genießt sein Glück fern von väterlichen Normen. Insofern ist das Glücksschwein ein Angriff auf den Vater: "Ich brauche dich nicht! Mir ist so animalisch wohl als wie fünfhundert Wutzen!" Und weil es hier so richtig animalisch

dann doch nicht zugeht: "Mir ist so philobatisch wohl als wie fünfhundert Säuen!". Armer protestantischer Vater! Doch der Angriff steigert sich bis zur Blasphemie; das Glücksschwein wird katholisch: Maria Wutz - die Gottesmutter (s.o. S.52) als Glücksschwein, die Mutter(gottes)sau. - In Wutzens narzißtischer Lust genießt der Sohn die Freiheit vom Vater und den Angriff gegen ihn. Der Vater steht für Jean Paul aber auch für die protestantische Religion und die feudalabsolutistische Gesellschaft, die er ihm gegenüber vertreten hatte (z.B. SW II, 4, 105).

Nehmen wir die Armut hinzu, in der Jean Paul bis zum Beginn der neunziger Jahre lebte, seine Einsamkeit als Intellektueller, aber auch das im 'Wutz' sichtbare Leiden an der feudalabsolutistischen Gesellschaft und die Aussichtslosigkeit, in Deutschland eine politische Änderung herbeizuführen, so können wir sagen: In einer Situation gesellschaftlicher Unterdrückung, in der eine Perspektive autonomen Handelns fehlte und deshalb auch ein Austrag des Konflikts nicht möglich schien, wich der vereinsamte Intellektuelle Jean Paul vor dem ödipalen und dem politischen Konflikt auf eine narzißtische Position zurück, zog aus ihr seinen literarischen Honig und genoß - auch provozierend - seine Freiheit.

Das ist der Rahmen, in dem wir Jean Pauls Phantasie von seinem eigenen Tod ansiedeln müssen, die sein narzißtisches Schreiben und dementsprechend das Verhalten von Wutz und dem Erzähler unmittelbar bestimmte. Am 15. November 1790 hatte er eine Vision seines eigenen Todes. Kurz darauf, zwischen dem 2. und dem 17. Februar 1791 schrieb er dann den Hauptteil des 'Wutz' (SW I, 2, XLIX f.). Diese Idylle, seine erste nach der Todesvision konzipierte Dichtung, stellt den entscheidenden Durchbruch zu jener darstellenden humoristischen Prosa dar, die wir noch heute mit seinem Namen verbinden. Vorher hatte er Satiren in der Nachfolge der Aufklärung geschrieben. Nun gelangt er erstmals zu einer in sich geschlossenen epischen Darstellung, zum Humor und zur Gestaltung einer Figur, in der

er auch sich selbst genießt. 'Wutz' markiert ganz deutlich eine Wende in seinem Schaffen. Am 17. Februar 1791 schreibt er über den 'Wutz' an seinen Freund Christian Otto, den wir bereits aus dem Erzählkreis kennen:

Bei diesen mit unendlicher Wollust empfangnen und gezeugten vier Bogen bedenke 1) daß es in zehn Tagen geschah 2) und in gestohlenen Stunden nach und vor der Schule 3) und daß es soviel ist als schlägst du das Ei auf und besiehst das rinnende Hühngen (SW III, 1, 325)

Es war schon alles vorbereitet; er mußte nur noch das Ei aufschlagen, um unabhängig von seiner Schularbeit, von dieser ganzen widrigen Objektwelt, in unendlicher narzißtischer Wollust Mutter und Vater zugleich zu sein, zu empfangen und zu zeugen und das Geborene zu betrachten, sein Werk, sich selbst.

Diese beglückende Schriftstellererfahrung hat jene Vision seines eigenen Todes zur Voraussetzung. Er vermerkt zum 15. November 1790 im Tagebuch:

Wichtigster Abend meines Lebens: denn ich empfand den Gedanken des Todes, daß es schlechterdings kein Unterschied ist ob ich morgen oder in 30 Jahren sterbe, daß alle Plane und alles mir davonschwindet und daß ich die armen Menschen lieben sol, die sobald mit ihren Bisgen Leben niedersinken - der Gedanke gieng bis zur Gleichgültigkeit an allen Geschäften (Schweikert 1970, 26)

Und später schreibt er:

Ich wünsche jedem Menschen einen 15ten November. Das Kind begreift keinen, jede Minute seines spielenden Lebens steht glänzend und blendend vor ihm und stellt sich vor sein kleines Grab. Aber an ienem Abend drängte ich mich vor mein künftiges Sterbebett durch dreißig Jahre hindurch, sah mich mit der hängenden Todtenhand, mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit dem Marmorauge, ich hörte meine kämpfenden Fantasieen in der letzten Nacht, - Du kömst ja, Du letzte Traumnacht! Und da das so gewiß ist, und da ein verflößer Tag und dreißig verflößene Jahre eins sind, so nehm' ich jetzt von der Erde und von ihrem Himmel Abschied, meinen Plänen und Wünschen fallen die Flügel aus; mein Herz mag noch so lange, als es nicht tiefer unter fremden Füßen liegt, am freundschaftlichen Busen schlagen [...]: Aber ich achte alles nimmer,

und Euch meine Mitbrüder, will ich mehr lieben, Euch mehr Freude machen! Ach, wie sollte ich Euch in Euren zwei Dezembertagen voll Leben quälen [...]? ... ich vergesse den 15ten November nie! (Wahrheit IV, 381. vgl. SW I, 2, 291 ff.)

"Aber ich achte alles nimmer, und Euch meine Mitbrüder, will ich mehr lieben, Euch mehr Freude machen!" Deshalb geht er also vom satirischen Angriff zur humoristischen Idylle über. Statt seine Leser zu quälen und seine und ihre Wirklichkeit satirisch an den Ansprüchen des Ideals zu messen, will er sie im Angesicht des Todes erfreuen und ein bescheiden-idyllisches Leben genießen lassen: "so fühlt' ich unser aller Nichts und schwur, ein so unbedeutendes Leben zu verachten, zu verdienen und zu genießen" (446). Und wenn er schreibt "Das Kind begreift keinen [15ten Nov.], jede Minute seines spielenden Lebens steht glänzend und blendend vor ihm und stellt sich vor sein kleines Grab" - wenn er dies schreibt, so malt er sich tröstend mit Wutz gerade solch ein Kind und phantasiert ihn, wie er sogar noch sterbend dieses Kind bleibt - ein friedliches Wunschbild nach der erschreckenden Vision des eigenen Todes. Doch das erklärt noch nicht, warum diese Vision zu einem so veränderten und beglückenden Schreiben beitrug. Ich muß nochmals ansetzen und den Zusammenhang zwischen Vision und Schreiben rekonstruieren; das geht freilich nicht ganz ohne Spekulation.

Hatte Jean Paul vor dem 'Wutz' im wesentlichen satirisch geschrieben, so gelangt er nun zum humoristischen Schreiben, das sogar die satirischen Parteien entschärft. Mit seinen Jugendsatiren hatte er die Wirklichkeit seiner Zeit im witzig literarischen Spiel mit Hohn und Spott übergossen. Sie waren eine Reaktion auf die Erfahrung, von dieser Wirklichkeit getrennt und ihr ohnmächtig ausgeliefert zu sein. Er hatte die auf den Intellekt gegründete und sich in literarischen Bildern bergende Satire als Waffe und Schutz gegen das in der Außenwelt aufgefundene böse Objekt benutzt und z.B. den Feudalabsolutismus und den literarischen Markt, denen er sich unterworfen sah, angegriffen - nicht ohne im zynischen Kampf ge-

gen außen sein leidendes Inneres zu verbergen und zugleich mittelbar dennoch zu zeigen. Mit der Phantasie vom eigenen Tod ist das böse Objekt nun jedoch nicht mehr in der Außenwelt abgekapselt und distanziert. Es ist in das Subjekt selbst aufgenommen: der Phantasierende muß erfahren, daß er der Vernichtung rettungslos preisgegeben, sterblich, d.h. grundsätzlich vom bergenden Objekt getrennt. Der satirische Kampf gegen außen hat seinen Antrieb verloren. Auch ist Jean Paul als Sterblicher der bösen Objektwelt nicht mehr ganz so ohnmächtig ausgeliefert; letztlich kann er ihr ja in den Tod entfliehen - und er phantasiert solche Fluchtwege in seinem Werk dann auch aus (z.B. im Scheintod seines Siebenkäs SW I, 6).

Die Todesvision bedeutet einen Libidoabzug von den Objekten, sie führt zur "Gleichgültigkeit gegenüber allen Geschäften" und bringt insofern das Gefühl der Befreiung. Auch sie ist also eine narzißtische Glückstechnik, ganz nach dem Rat, den Jean Paul später einmal niederschrieb:

Wirf sogleich, wenns arg wird, alle mögliche Hoffnungen zum Henker und verzieh dich verzichtend in dein Ich zurück [..] Söhne deine Phantasie nie mit dem nächsten Unglück aus, sondern mit dem größten (SW II, 3, 343)

- das größte aber ist der Tod. Nachdem er sich so von der Bindung an die äußeren Objekte gelöst hat, kann er die kontrolliert-kontrollierende Haltung des angreifenden Satirikers fallenlassen. An die Stelle seines kontrollierenden Intellekts kann die bisher zurückgedrängte Empfindung treten und an die Stelle des Angriffs die Zuwendung; freilich nur in der Form narzißtischer Objektwahl, die Objektbesetzungen sind ja abgezogen.

Der Abzug der Libidobesetzung von den Objekten führt zur Besetzung des eigenen Selbst. Die Todesvision wird zur Selbsterfahrung. Sie wiederholt strukturell jene frühe "Geburt meines Selbbewußtseins", von der der alternde Jean Paul berichtet:

An einem Vormittag stand ich als ein sehr junges Kind unter der Hausthüre und sah links nach der Holzlege, als auf einmal das innere Gesicht ich bin ein Ich wie ein Blitzstrahl vom Himmel vor mich fuhr und seitdem leuchtend stehenblieb: da hatte mein Ich zum ersten male sich selber gesehen und auf ewig (SW II, 4, 92)

Erfuhr der Pfarrerssohn Jean Paul hier in einer Erleuchtung nicht Gott, sondern sich selbst, so erfuhr er in der Todesvision nicht den Tod Christi, sondern seinen eigenen: In beiden Phantasien der Ablösung vom Objekt tritt das Selbst grandios ins Zentrum. In der Todesvision, die jene frühe Vision steigert und ins Negative wendet, erfährt er nun in noch weiter getriebener Einsamkeit auch seine Unabhängigkeit, d.h. aber auch seine Macht: Ich sehe von allen Objekten ab; ich bin als Toter bzw. Todgeweihter nur noch bei mir selbst. - Nun läßt sich auch die Faszination verstehen, welche die Todesvision als Reaktion auf frühere Trennungserfahrungen für Jean Paul haben mußte. Als Sterbender tritt er ins Zentrum. Die Todesstrafe läßt die Größenphantasien zu; sie sind ja schon bestraft und können deshalb furchtlos genossen werden. Im Angesicht des Todes sind sie aber auch gleichgültig; so kann Jean Paul sie von überlegener Warte belächeln - und deshalb zulassen.

So macht ihn die Todesvision frei zum humoristischen Selbstgenuß. Er ist weniger abhängig von der Objektwelt und weniger bedroht von ihr; er muß sie nicht mehr satirisch bekämpfen. Da das Bedrohende (die mit Todesangst besetzte Allmacht der oralen Mutter, der 'käuende Tod') jetzt in ihm selbst liegt, kann er versuchen, es in eigene Regie zu nehmen, indem er sich spaltet und die Subjekt-Objekt-Beziehung humoristisch mit sich selbst durchspielt, Kind und Mutter zugleich. Wenn er nun vom Tode schreibt, hält er die Bedrohung von sich weg, die ja gerade darin besteht, daß er ihn nicht kontrollieren, nicht einmal bewußt erleben kann und bedroht nun seinerseits die Leser, denen er den Tod in der 'Idylle' anbietet. Hat er die Bedrohung derart gebannt, kann er Verschmelzungs- und Allmachtsphantasien zulassen, die er als

Satiriker aus Angst vor der Außenwelt nicht zeigen durfte - und hinter der satirischen Kälte so gut hatte verbergen können. Nun ist die Außenwelt jedoch weniger gefährlich, und über die Phantasien selbst kann er Regie führen. Die Allmachtsphantasien z.B. kann er im selbstverfangenen Wutz gestalten und zugleich humoristisch distanzieren, sie im humoristischen Erzählen ausleben und in dieses zugleich die distanzierende Todeserfahrung aufnehmen. So gewährt die Idylle dem seines Todes Gewissen mit Wutz die Verblendung des Kindes, das von seinem Tod nichts weiß, und sie gewährt ihm mit dem Erzähler das Glück des Erwachsenen, der dem zerstörenden Tod ins Auge blickt und dennoch erzählend seine unzerstörbare Subjektivität genießt.

Das narzißtische Glück, das Jean Paul in seine Idylle eingehen ließ, hat die Todesvision zur Voraussetzung und dient zugleich ihrer Bewältigung. Es ist teuer erkauft, hilft den in der Vision erfahrenen Trennungsschmerz überwinden und hält ihn dennoch bewußt. Von der Todesvorstellung bedroht, muß Jean Paul dieses Glück und dessen Autonomie verstärkt, gelegentlich übertrieben und sogar zudringlich betonen. Er läuft Gefahr, dabei unglaublich zu werden (auch vor sich selbst) und muß es deshalb durch einen Rahmen relativieren - bis hin zur Karikatur.

Die Erzählung vom 'Schulmeisterlein Wutz' ist eine Phantasie, die der Todeserfahrung, die als Wunscherfüllung ja auch anzieht, Raum gibt und zugleich die Todesangst bannt. Sie ist eine Schachtel, in deren weiteren eingelagerten Schachteln der von der Todesvision seines Halts an den Objekten Beraubte Geborgenheit suchen und genießen kann. Doch in jeder Schachtel steckt wieder die nächste und umgekehrt steckt auch die Idylle selbst wieder in einer größeren. So gibt es nirgends einen festen Halt. Im Alter notiert Jean Paul:

Tief hinunterreichende Erinnerungen aus den Kindheit Jahren erfreuen, ja erheben den bodenlosen Menschen, der sich in diesem Wellendasein überall festklammern will, unbeschreiblich (Wahrheit I, 23)

Im Bodenlosen sucht er nach der Todesvision sich an seine Kindheit, an Wutz, an die Idylle und ans humoristische Erzählen zu klammern. Doch mit der Schachteltechnik nimmt er das Bodenlose ins Sichernde auf, das nun seinerseits bodenlos wird.

Von hier aus läßt sich ein Blick auf die Bedeutung werfen, die solches Schreiben für Jean Paul hatte. In der Todesvision seines Halts an den Objekten vollends beraubt, suchte er sich schreibend einen Halt in sich selbst zu schaffen. Unabhängig von der Objektwelt suchte er, Vater und Mutter zugleich, sich selbst zu gebären und Boden im Bodenlosen zu gewinnen: sich Selbstobjekte zu erschreiben, in denen er phantastisch zur Einheit mit dem getrennten Objekt gelangte und zugleich die Trennung von ihm aufrechterhielt, Selbstobjekte, in denen er sogar noch über den Tod Regie führte. Im Schreiben der Figur Wutz konnte er sein Größenselbst genießen und als humoristischer Erzähler außerdem die idealisierte Elternimago. So konnte er im Angesicht seiner Vergänglichkeit irdische Lust genießen und sich lustvoll wiederherstellen. Sein Schreiben war hier ein Genuß- und Sicherungsmittel des Todesgewissen.

Wutz und der Erzähler sind also aus der Not erwachsene Glücksphantasien. Wir haben sie als Phantasieprodukte ihres Autors zu analysieren, die im Widerspiel von Wunsch und Abwehr entstanden sind. In Wutz z.B. gingen Jean Pauls Allmachtswünsche ein, jedoch um den Preis ihrer Trennung von den Größenphantasien: Nur der Zwerg darf so allmächtig sein, sich sein Glück selbst zu schaffen. Und während Jean Paul Wutz noch die Qualen zuschreiben konnte (413, 415), die er selbst erleiden mußte, wenn er sich sein narzißtisches Glück - insbesondere im Schreiben - zu schaffen suchte, so phantasiert er sich mit dem Erzähler, der seinem eigenen bewußten Verhalten ja näher steht, einen mühelos dichtenden und scherzenden Schriftsteller, ein Wunschbild eigenen Schreiberglücks. Wir müssen also beide, Wutz wie den Erzähler, als Phantasieprodukte analysieren, als erdichtete Figuren, nicht aber als eigen-

ständige Menschen. Dennoch war es nicht falsch, zunächst den Weg der Figurenanalyse zu gehen. Da Jean Paul beiden viele eigene Verhaltensweisen mitgegeben hat, war es mir möglich, vom Text aus über die Figurenanalyse zur Analyse des ganzen Textes als einer Phantasie des Autors zu gelangen. Von dieser Analyse her können wir nun im Rückblick die Figuren besser begreifen.

Es wäre falsch, würden wir mit der Todesvision vom 15. November einen plötzlichen und unvorbereiteten Umschwung im Schaffen Jean Pauls ansetzen. Mehr als zehn Jahre lang hatte er erfahren, daß Menschen, an denen ihm lag, starben: 1779 sein Vater, 1786 sein Freund Oerthel, 1789 sein Bruder und 1790 sein Freund Hermann. So sind ihm Gedanken über den Tod nicht fremd. Schon gut fünf Jahre lang beschäftigte er sich mit dem Scheintod. Im Sommer 1790 begann er einen Essay über "Das Leben nach dem Tode"; in der zweiten Hälfte dieses Jahres schrieb er an der 'Fraze' "Meine lebendige Begrabung". Und schon fünf Tage vor jenem 15. November nahm er das Ergebnis der Todesvision in einem Brief vorweg:

Denn der herrliche Engel [..] rät mir, Ihnen nie schlimmer zu scheinen als ich bin und in dem Bisgen Zwergleben, mit dem man so bald niedersinket, den armen zerrinnenden Schatten, die man Menschen nennt, nichts zu machen als Freude (SW III, 1, 312)

Hier ist die Wendung von der Satire zum humoristischen Schreiben also schon vorweggenommen. Sogar seine Satiren hatte er schon vorher von ihrer frühaufklärerisch räsonierenden Form zu jenen Satiren hin zu wandeln begonnen, denen wir episch-humoristisch gebrochen im 'Wutz' dann begegnen.⁴ Anders ließen sie sich nicht verkaufen; Jean Paul mußte sich an den gewandelten Geschmack des Publikums anpassen (siehe z.B. SW II, 3, XXIII). Auch in seinem außerliterarischen Verhalten war er schon vorher zu entsprechenden Veränderungen gelangt. 1789 hatte er seinen offen zur Schau getragenen Protest aufgegeben und war wieder zu einem konventionelleren Aufzug zurückgekehrt, nachdem er die Dörfler und Kleinstädter

sieben Jahre lang mit offenem Hemd und zopfloser Haartracht provoziert und ihnen sein 'Kleidermartyrium' abgetrotzt hatte (SW III, 1, 269). Und 1790 begann der ehemals keusch-satirische Jüngling mit seiner ebenso keuschen Frauenschwärmerei. Die Todesvision und 'Wutz' sind also Kristallisationspunkte eines sich lange hinziehenden Prozesses, der schon lange vor ihnen eingesetzt hatte. Auch ist die Todeserfahrung weder alleiniges noch erstursächliches Moment des Prozesses, in dem Jean Paul die ihm eigenen narzißtischen Verhaltensweisen ausbildete. In ihr kristallisiert er sich jedoch. Sie ist eine Stufe in jenem Prozeß, der dann weitere folgen werden, z.B. das humoristische Erzählen. - Dieser Prozeß ist bedingt durch die triebunterdrückende Erziehung, die Armut, die Einsamkeit des Intellektuellen und durch den Versuch, dem ödipalen, aber auch dem politischen Konflikt auszuweichen. Ganz zieht sich Jean Paul hierbei jedoch nicht in einen wohlabgeschotteten gesellschaftsfernen Fluchtraum zurück.

3.0. Narzißtisches Glück: Utopie und Kritik

Die Idylle vom vergnügten Schulmeisterlein stellt die Frage nach irdischem Glück. Es geht um die Forderung der bürgerlichen Aufklärung, hier und jetzt, also in dieser Gesellschaft glücklich zu werden. Das Glück, das die Idylle vermittelt, beruht jedoch auf narzißtischer Lust, einer Lust möglichst unabhängig von Objekten, also auch von der Gesellschaft.

In dem "Billet an meine Freunde" schreibt Jean Paul zu Beginn des 'Fixlein' die vielzitierten Sätze:

Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. - Der zweite ist: - gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede für den

Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. - Der dritte endlich - den ich für den schwersten und klügsten halte - ist der, mit den beiden andern zu wechseln (SW I, 5, 4)

Wir sehen: Wutz geht den zweiten Weg zum Glück, der seines Todes gewisse Erzähler jedoch dringt über die Wolken hinaus und sieht Wutzens Welt unter sich liegen, um sich dann wieder genießend hinab ins Kindergärtchen zu begeben und erneut aufzusteigen. Er geht den dritten Weg. All diese Wege zum Glück helfen den Umgang mit den als böse erfahrenen Objekten vermeiden, ja sogar schon den genauen Blick auf sie. Sie stehen im Zeichen narzißtischen Rückzugs.

Damit befindet sich Jean Paul im Widerspruch zur bürgerlichen Aufklärung und ihrer 1789 wirklich gewordenen Konsequenz, der Französischen Revolution. Sie hatte eine Perspektive aufgezeigt, wie das Glück auf Erden zu erlangen sei: durch den Sturz der Gesellschaftsordnung, unter der Wutz und sein Autor litten. Wutz dagegen kettet die Fensterläden zu, sperrt das Licht der Aufklärung aus und macht es sich in seinem Stubennest bequem - das Gegenbild eines Aufklärers oder gar eines Revolutionärs. Und der Erzähler, nicht minder wutzisch, fordert seine Leser auf:

Jetzt aber, meine Freunde, müssen vor allen Dingen die Stühle um den Ofen, der Schenktisch mit dem Trinkwasser an unsre Knie gerückt und die Vorhänge zugezogen und die Schlafmützen aufgesetzt werden, und an die grand monde über der Gasse drüben und ans Palais royal muß keiner von uns denken, bloß weil ich die ruhige Geschichte des vergnügten Schulmeisterleins erzähle (408)

Ein vorweggenommenes Biedermeier? Bürgerlicher Rückzug in den Spitzwegwinkel also? Bevor wir zu diesem Schluß kommen, den die Idylle vom vergnügten Schulmeisterlein nicht nur dem 19. Jahrhundert nahelegte, sollten wir bedenken, daß der Erzähler das Palais royal in der Abwendung ja gerade ins Bewußtsein ruft und so die Schlafmützenrunde, für deren Biedersinn sich die "grand monde über der Gasse drüben" befindet, ironisiert, wenn er nicht hierdurch sogar selbst in sei-

dem Winkelsinn ironisiert wird. Und wir sollten uns daran erinnern, daß Jean Paul im "Billet an meine Freunde" jenen zweiten wutzischen Weg gesellschaftlich festmacht. Den ersten Weg über die Wolken geht der "Held - der Reformator [..] der Republikaner, den bürgerliche Stürme, das Genie, das artistische bewegen" (SW I, 5, 4).

Was soll ich dem stehenden und schreibenden Heere beladener Staats-Hausknechte, Kornschreiber, Kanzellisten aller Departements und allen im Krebskober der Staatsschreibstube auf einander gesetzten Krebsen, die zur Labung mit einigen Brennesseln überlegt sind, was soll ich solchen für einen Weg, h i e r seelig zu werden zeigen? - Bloss meinen zweiten (SW I, 5, 5)

Es geht also darum, wie die kleinbürgerlichen Intellektuellen (z.B. die Schulmeister), die weder französische Republikaner noch deutsche Genies sind, sondern in ihren Ämtern verkümmern, hier und jetzt "glücklicher (nicht glücklich)" werden; wie die eingeengten und unterdrückten deutschen Intellektuellen in ihrer aussichtslosen und von französischen Zuständen weit entfernten Lage wenigstens einen Happen von jenem Glück abbekommen, das die Aufklärung einforderte: einen kleinen Tropfen Glück auf den heißen Stein der deutschen Misere, die benannt bleibt und in der Idylle vom vergnügten Schulmeisterlein deutlich genug zu spüren ist und damit auch angegriffen wird.

Dieser Tropfen Glücks ist bürgerlich durch und durch und damit wenigstens unausgesprochen antifeudal, während Wutz und sein Autor ja gerade unter der feudalabsolutistischen Gesellschaft leiden. Die Utopie glücklichen Lebens vermittelt sinnlich erfahrbar Glück dort, wo es der Bürger suchte, entwickelte und fand: in der Natur, in der Intimität der Privatheit und in der Innerlichkeit. Fern von Stadt und Politik schafft Wutz sich im Dorf und in der Natur sein nichtstädtisches, also gutbürgerlich allgemeinemenschliches Glück. Er zieht sich in den vom Bürgertum intimisierten Privatraum Haus zurück, das hier - anstelle der früheren Schäferei - zum Idyllenraum wird. Und der Erzähler holt seine Leser in

die Intimsphäre am Ofen und führt sie so geradezu modellhaft in bürgerliche Literaturrezeption ein, in die an der familiären Intimität der Privatleute orientierte bürgerliche Öffentlichkeit.⁵ Er und sein Wutz ziehen sich in den Bereich der inneren Freiheit des Bürgers zurück und bedienen sich der von Pietismus und Empfindsamkeit entwickelten Gefühlstechniken. Ja die Idylle wird wesentlich gar nicht mehr in der Außenwelt und dort außerhalb der Gesellschaft auf dem Lande angesiedelt, sondern im Subjekt selbst, in der Innenwelt. Dies alles sind narzißtische Verhaltensweisen, welche die politische Auseinandersetzung vermeiden helfen, doch als bürgerliche Weisen des Glücksgewinns stehen sie der feudalen Unterdrückung in schweigender Kritik gegenüber. Das auf sich gestellte Subjekt tritt gegen die feudale Ordnung an; in Wutzens Innenwelt, in seinem Glück finden wir ein Maß, von dem her die Gesellschaft verurteilt wird. Und dies umso deutlicher je klarer wird, daß dies Glück den widrigen Umständen abgelistet und abgetrotzt werden muß, und daß darüberhinaus die äußere Bedrückung solch einen narzißtischen Rückzug geradezu erzwingt. Wenn die Gesellschaft keine Möglichkeit bietet, Subjektivität zu entfalten, und wenn sie Glück nur im Phantasiebereich zuläßt, so gerät sie auf die Anklagebank, und Wutz wird zum Märtyrer. Auch aktivieren die Satiren des Erzählers die Empörung über die menschenunwürdigen Zustände im feudal-absolutistischen Deutschland, die die Idylle unausgesprochen mit sich führt. Doch, so heftig die Satire hier angreift, sie ist humoristisch gebrochen. Und so deutlich die Gesellschaft als glücksverhindernd gebrandmarkt wird, als entscheidende Beschränkung des Glücks erscheint der Tod. So ist die Gesellschaftskritik abgestumpft, und eine auf Veränderung weisende Geschichtsperspektive tut sich - zumindest hier im 'Wutz' - unter den Siegesfahnen des Todes nicht auf.

Gleichwohl kritisieren Gesellschaftsdarstellung und -kritik hier ihrerseits die idyllische Figur und ihre Schlafmützenidylle. Die Idylle ist nach einer späteren Formulierung Jean Pauls "Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung"

(SW I, 11, 241). Sie ist nicht dieses Vollglück selbst, sondern stellt es lediglich dar, distanziert es also. Das geschieht hier dadurch, daß die Beschränkungen dieses Glücks gezeigt werden und damit der Glückliche in seiner Beschränktheit. Der Mensch kann nicht 'voll' glücklich sein, "nur glücklicher". Nicht nur der Tod, sondern sein Stand, die Armut und die Unterdrückung beschränken ihn und sein Glück. Das "Vollglück" des Wutz ist phantasiert, hängt also wesentlich von seinem Bewußtsein ab; es sind dieselben Ereignisse, die ihn in Glückstaukel versetzen und den Erzähler an den Tod denken lassen (438). So wird dieses Glück unausgesprochen als bloß subjektives kritisiert und aus der Sicht des Erzählers als Kinderglück eines Verblendeten. In der 'Vorschule' schreibt Jean Paul später:

Höchstens dieß kann man verstehen, daß die Idylle als ein Vollglück der Beschränkung [..] die Gewalt der großen Staatsräder ausschließe; und daß nur ein umzäuntes Gartenleben für die Idyllen-Seeligen passe [..]; für frohe Liliputer, denen ein Blumenbeet ein Wald ist, und welche eine Leiter an ein abzuertendes Zwergbäumchen legen (SW I, 11, 244)

Als ein froher Liliputer wird Wutz hier genossen, beneidet, aber auch kritisiert. So ist es zwar einseitig, aber dennoch gerechtfertigt, aus der Art wie hier Gesellschaft erscheint zu folgern

Die gesellschaftlich relevante Aussage der 'Wutz'-Dichtung besagt: Nur ein kindischer Narr vermag sich voll Heiterkeit und Freude mit diesen beschränkten Verhältnissen abzufinden. (Harich (1974), 158)

Wutzens narzißtisches Verhalten wird von der Erzählung eben auch als gesellschaftlich falsches kritisiert und belächelt. Bereits ihre neidvoll preisenden Eingangsworte ("und schon außer dem Grabe schliefest du sanft!" (408)) geben zu erkennen, daß Wutz eben schlief, schon am Tage also mit einer jener 'Schlafmützen' (408) über den Ohren. Nur unter solchen Bedingungen, das zeigt die Gesellschaftsdarstellung, ist Idylle (noch?) möglich, also recht besehen, gar

nicht. So wird nun auch sie und damit der bürgerliche Rückzug in die praxis- und wirklichkeitsfremde Innerlichkeit der fensterlosen Monade kritisiert. Die Satire geht nicht nur nach außen gegen die Gesellschaft, sondern auch nach innen gegen Wutz und die Idylle: Das Glücksnest erscheint auch als Gefängnis. Doch eben nur: auch. Es gewährt Glück in schwieriger Zeit, klagt an, erhebt über sie, versöhnt und wirkt zugleich zwergenhaft-komisch.

Idyllisches Glück und Gesellschaftsdarstellung relativieren sich wechselseitig. Aus der traditionellen Idylle, welche die Harmonie an einem Ort außerhalb der Gesellschaft ansiedelt, ist "Eine Art Idylle" (408) geworden, die den Widerspruch zwischen Glückssuche und gesellschaftlicher Realität in sich trägt; in der die satirische Dissonanz die idyllische abstumpft; in der die Gesellschaftsdarstellung kritisch auf die Bedingungen dieses Glücks und auf seine Objektlosigkeit verweist und das so deutlich künstliche Idyllendasein wiederum auf die verkrüppelnde Realität. Diese wechselseitige Relativierung von idyllischem Glück und kritischer Darstellung der Gesellschaft habe ich oben unter dem Aspekt der Schachteltechnik untersucht. Sie setzt narzißtischen Genuß frei, indem sie ihn mit der jeweils größeren Schachtel distanziert und zugleich lustvoll wiederholt. So können wir den Bogen schlagen zurück zur Analyse der narzißtischen Glückstechniken des Erzählers: Die Spannung zwischen idyllischem Glück und humoristischer Satire ist die zwischen zwei Schachteln, die sich zwar in der Größe unterscheiden, einander aber dennoch entsprechen und sich deshalb auch ineinander spiegeln. Der Blick auf die Gesellschaft gibt den Ansprüchen unseres Ichs nach Realitätserkenntnis ihr Recht und läßt uns gerade deswegen lustvoll regredieren und unsere realitätsflüchtigen narzißtischen Phantasien genießen. Kritisch, empört, wissend und traurig können wir nun die Stirn runzeln, dabei einen goldenen Tropfen Glücks schlürfen und uns vergnügt den Bauch streichen: "Das hat meinem Wutz geschmeckt".

Anmerkungen

- * Eine frühe Kurzfassung dieses Aufsatzes erscheint unter dem Titel "Glückstechnik und Todesphantasie" in 'Text + Kontext', Kopenhagen-München 1981.
- 1) Zitiert wird nach Jean Pauls Sämtliche Werke, Hist.-krit. Ausgabe, Hrsg. v. E. Berend, Berlin 1927 ff. (=SW). Zitate aus "Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal" (SW I, 2, 408 - 446) sind im fortlaufenden Text nur mit der Seitenangabe versehen. - Der Text ist in einer Reclam-Ausgabe leicht zugänglich.
 - 2) Dem Prinzip der Schachtel in der Schachtel begegnen wir bei Jean Paul häufig. Schon in den 'Grönländischen Prozessen', frühen, 1783 erschienenen 'satirischen Skizzen', schreibt er: "Ein Sorites ist eine Reihe von solchen Aehnlichkeiten, mit deren Anzahl man füglich ihre Entfernung wachsen läßt. Eine solche Allegorie - so hätten die Alten den Sorites nennen sollen - gleicht einem sogenannten trojanischen und nur auf die römischen Tafeln ganz aufgetragenen wilden Schwein, in welches man kleinere Thiere verbarg, in die man noch kleinere verbarg, bis endlich eine Nachtigall die Konklusion des wohlschmeckenden Sorites machte" (SW I, 1, 138). Im 'Siebenkäs' läßt Jean Paul seinen Leibgeber die Allmachtsvorstellung ausphantasieren, er sei Adam, in dem die nächsten Menschen steckten, in diesen wieder die nächsten usw. (SW I, 6, 104 ff.). Siebenkäs selbst sinniert über "Gemälde in Gemälden" (SW I, 6, 211) und in den 'Flegeljahren' gelangt Walt zum "Wirthshaus zum Wirthshaus", dessen Wirt "auf sein Schild nichts weiter malen lassen als wieder ein Wirthshauschild mit einem ähnlichen Schild, auf dem wieder das Gleiche stand" (SW I, 10, 70 f.).
 - 3) Wahrheit = Wahrheit aus Jean Pauls Leben. 8 Bde. Breslau 1826-33.
 - 4) Hierzu B. Lindner (1972), (1976) und I.v. Bönninghausen (1968).
 - 5) May (1978), S. 5 f.

Literatur

I Jean Paul

A Jean Pauls Sämtliche Werke, Hist.-krit. Ausgabe, Weimar 1927 ff. = SW

Wahrheit aus Jean Paul's Leben, 8 Bde., Breslau 1826 ff. = Wahrheit

B R. Ayrault, Jean Paul, Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal, in: J. Schillemeit (Hg.), In-

terpretationen 4, Frankfurt/M. 1966, S. 75 ff.

E.J. Engel (Hg.), Jean Paul's Schulmeisterlein Wutz, S'Gravenhage 1962.

W. Harich, Jean Pauls Revolutionsdichtung, Reinbek 1974.

H. Küpper, Jean Pauls 'Wuz'. Ein Beitrag zur literarhistorischen Würdigung des Dichters, Halle 1928.

B. Lindner, Jean Paul als J.P.F. Hasus, in: U. Schweikert (Hg.), Jean Paul, Darmstadt 1974, S. 411 ff.

K.H. May, Die Idylle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Jean Pauls 'Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal', Freiburg/Br. 1978, Wiss. Arbeit, Typoskript.

F.J. Schneider, Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur, Berlin 1905.

U. Schweikert, Jean Paul, Stuttgart 1970.

Ders. (Hg.), Jean Paul, Darmstadt 1974.

J. Tismar, Gestörte Idyllen, München 1973.

R.R. Wuthenow, Gefährdete Idylle, in: U. Schweikert (1974) a.a.O., S. 314 ff.

II Narzißmus

Überblick über die Forschung und Bibliographie finden sich in:

H. Henseler, Die Theorie des Narzißmus, in: D. Eicke (Hg.), Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Zürich 1976, S. 459 ff.

L. Köhler, Über einige Aspekte der Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen im Lichte der historischen Entwicklung psychoanalytischer Theoriebildung, in: Psyche 32, 11, S. 1001 ff.