

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9	
<i>Margreth Egidi, Oliver Schneider, Matthias Schöning, Irene Schütze, Caroline Torra-Mattenklott</i>		
Riskante Gesten. Einleitung	11	
Phänomenologie der Zuschreibungsverhältnisse 11 – Medien- und Kulturgeschichte der Geste 18 – Performanz 26 – Die Geste im Medium des Bildes 30 – Die Geste im Text. Zu einer Metaphorologie des Gestischen 33		
Annäherungen an einen Begriff der Geste		
<i>Kai Luehrs-Kaiser</i>		
Exponiertheit als Kriterium von Gesten	43	
<i>Silke Philipowski</i>		
Körper-Räume und räumliche Körper. Gesten in der höfischen Epik um 1200		53
Medien- und Kulturgeschichte der Geste		
<i>Julia Zimmermann</i>		
<i>gestus histrionici</i> . Zur Darstellung gauklerischer Tanzformen in Texten und Bildern des Mittelalters	71	
<i>Dmitri Zachar'in</i>		
Symbolische Körperhaltungen. Eine Differenz zwischen russischen und westeuropäischen Zeremonial-,Grammatiken' des 16. und 17. Jahrhunderts		87
<i>Ingo Stöckmann</i>		
Die Orte des Gestischen. Galanterie und Gestik	103	
<i>Stefan Rieger</i>		
Die Freiheit der Geste und ihre technische Decodierung	117	

Maximilian Bergengruen

Flussgott und Wasserorgel

Die komische Geste bei Jean Paul

Gesten, so Jean Paul im *Quintus Fixlein*, sind „poetische Figuren des äußern Körpers“ (JP I.4, 240).¹ Diese wie beiläufig eingestreute Sentenz impliziert nicht nur, dass neben der Verbalsprache auch die Körpersprache Teil der Rhetorik ist, sondern schreibt eine Präzedenz fest. Jean Paul führt den Begriff der ‚Figur‘ von seiner übertragenen auf seine literale Bedeutung zurück: von der Stellung der Worte auf die Stellung des Körpers. Durch den Hinweis auf diese semantische Dimension der syntaktischen Ordnung (die Körper-Tropik der rhetorischen oder poetischen ‚Figuren‘) wird deutlich gemacht, dass die gesamte Rhetorik der Verbalsprache aus der des Körpers hervorgeht.

Diese Genealogie vom Körper zum Text ist der Leitgedanke meines Aufsatzes. Anhand der Thematisierung von Gestik und Körpersprache wird augenfällig, wie bei Jean Paul anthropologische Gedankenfiguren über die Beschaffenheit des Körpers (und seines *commerciums* mit der Seele) zu ästhetischen über die Beschaffenheit literarischer Texte (und ihres *commerciums* mit der Bedeutung) werden.

Ich beginne mit einer Diskussion über Gestik bzw. Körpersprache im 18. Jahrhundert (1.), um dann die Verbindungslinien zu Jean Paul zu ziehen. Dabei greife ich drei Modelle der Körpersprache aus seinen Texten heraus: das theatralische des Hofes, das natürliche der sogenannten hohen Menschen (2.) und das prototheatralische der Humoristen, das ich ausführlicher analysieren werde. Ich werde zwei charakteristische Gesten dieses letzten Modells, den Verweis auf den Körper (3.) und die mimische Nachäffung (4.), herausarbeiten, um schließlich den Vorbildcharakter der Gesten für die humoristische Schreibweise bei Jean Paul zu diskutieren (5.).

1. Das Theater mit den Gesten

Im vierten Brief seiner *Ideen zu einer Mimik* diskutiert Johann J. Engel die Prämissen, die erfüllt sein müssen, um das Projekt, das Johann G. Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ausgerufen hatte,² in die Tat umsetzen zu können: die Erstellung eines Regelkatalog der „verschiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers [...], in so fern sie [...] Aeufferungen

¹ Die Sigle JP steht für: Jean Paul, *Werke*, hg. v. Norbert Miller, 10 Bde., München 1959-1985.

² Johann G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771/1774, Bd. 1, 428.2.

dessen sind, was in der Seele vorgeht“.³ Dafür müssen, so Engel, zwei Sätze wahr sein:

1. Die ‚Gesinnung‘ der Seele und deren körperlicher ‚Ausdruck‘ sind allgemein mitteilbar.

2. Der körperliche ‚Ausdruck‘ ist (abstrahiert man von allen *Konventionen*) ein *natürliches* Zeichen der ‚Gesinnung‘ der Seele.⁴

Da nach einer Verneinung der beiden Sätze das Buch, kaum begonnen, schon beendet wäre, entscheidet sich Engel schnell: Alle Unterschiede im körperlichen Ausdruck, seien sie nationaler, religiöser, ständischer, geschlechtlicher oder individueller Natur, sind nur, so Engel, Modifikationen einer einheitlichen ‚Gesinnung‘. Ihnen liegt ein „Wesentliche[s]“, ein „Natürliche[s]“ zu Grunde.⁵ Beim Ausdruck dieses Natürlichen gelten die Regeln der Kausalität: Gleiche Ursachen (Seele) haben gleiche Wirkungen (Körper).⁶

Geste und Ausdruck scheiden sich im theatralischen Spiel: Ist man nicht auf den *natürlichen Ausdruck*, sondern auf die den Effekt kalkulierende *Geste* der Bühne aus, reicht die nackte Kausalität nicht hin. Im Gegensatz zum Redner, der – laut Johann G. Pfannenbergs – „richtig [...] empfinden muß“, was er sagt,⁷ gilt für die Bühne, dass das Zuviel der Empfindung den Dilettanten auszeichnet. Der wahre Künstler – Eckhoff,⁸ Serlo⁹ (aus dem *Wilhelm Meister*) oder Iffland – zeigt seine Größe durch „weise Mäßigung und Ökonomie“.¹⁰

Engel führt zwei Gründe für sein Misstrauen gegenüber der Empfindung (als Katalysator der Geste) an: einen metaphysischen und einen technischen. Die „Natur [...] erreicht [...] den Grad der Vollkommenheit nicht [...]. Und da erfordert denn die Pflicht der Kunst [...], die Fehler der Natur zu verbessern“.¹¹ Den Gedanken, dass die Kunst die notwendig vorhandenen Mängel der natürlichen Empfindung ausgleichen muss, übernimmt Engel von Lessing¹² und Sulzer. Statt jedoch wie dieser (in der Tradition der Schulphilosophie) das Argument mit dem der Schönheit zu verknüpfen („sich lediglich der Natur zu überlassen [...], ist nicht mit Schönheit zu verbinden“),¹³ kombiniert es Engel, das ist der

³ Ebd., 427.2f.

⁴ Johann J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/1786, 27ff.; 79.

⁵ Ebd., 39.

⁶ Ebd.

⁷ Johann G. Pfannenberg, *Ueber die rednerische Aktion. Mit erläuternden Beispielen*, Leipzig 1796, 143.

⁸ Vgl. Engel (Anm. 4), 16.

⁹ Johann W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders., *Werke (Hamburger Ausgabe)*, hg. v. Erich Trunz, München 1977ff., Bd. 7, 272.

¹⁰ Karl A. Böttiger, *Entwicklungen des Ifflandschen Spiels. In vierzehn Darstellungen auf dem Weimarschen Hoftheater im Aprilmonate 1796*, Leipzig 1796, 386.

¹¹ Engel (Anm. 4), 17.

¹² Vgl. Gotthold E. Lessing, *Die theatralische Bibliothek. 1. Stück*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hg. v. Karl Lachmann, 3. Aufl. besorgt v. Franz Muncker, Stuttgart 1886-1924, Bd. 6, 152.

¹³ Sulzer (Anm. 2), Bd. 1, 430.1.

technische Grund, mit dem der Illusion, die der Schauspieler bei dem Zuschauer hervorrufen muss:

Wenn Worte, Ton, Bewegung, auf das Vollkommenste mit Leidenschaft, Situation und Charakter übereinstimmen; dann erst entsteht der höchste mögliche Grad der *Wahrheit*, und durch diese *Wahrheit* die höchste mögliche *Täuschung*.¹⁴

Die Wahrheit auf der Bühne ist also die Vortäuschung der Wahrheit der Natur, die Geste der Schein des natürlichen Ausdrucks. Diese Täuschung zu erreichen, ist das höchste Ziel des Schauspielers. Der „Künstler, der sich bloß seiner Empfindung überläßt“,¹⁵ reißt den Zuschauer aus der „Illusion“¹⁶ heraus. Nur in der „Luftspringerbude“ fällt „das ganze Interesse auf den wirklichen Menschen“,¹⁷ nicht im Theater. Während auf dem Jahrmarkt eine Person sich selbst, wenn auch exzentrisch (im Sinne Bachtins)¹⁸ und vielgestaltig, darstellen kann, wird auf dem Theater die Person des Schauspielers ausgeblendet und der Fokus lediglich auf die dargestellte Figur gerichtet.

Zur Unterstützung seiner Argumentation zitiert Engel aus Lessings Auseinandersetzung mit dem *Schauspieler* des Herrn Remond von Sainte Albine in der *Theatralischen Bibliothek*. Sainte Albine hatte vorausgesetzt, dass auch auf der Bühne „die äußerlichen Modificationen des Körpers natürliche Folgen von der innern Beschaffenheit der Seele sind“.¹⁹ Lessing bejaht dies für die Natur, nicht aber für die Bühne und hält dagegen: „Kurz, ich glaube, der ganze Grundsatz unsers Verfassers ist *umzukehren*“.²⁰

Die Schauspielkunst zu lernen, so ist bei Lessing (und dementsprechend bei dem ihn zitierenden Engel) zu lesen, heißt, „eine gewisse mechanische Art zu erlernen“.²¹ Der Grund liegt in einem besonderen Verhältnis von Leib und Seele beim Spiel auf der Bühne:

Wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale [...] des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas gewisses ausdrücken, nachzumachen weis; so wird sich seine Seele durch den *Eindruck*, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist.²²

¹⁴ Engel (Anm. 4), 19f. Hervorhebung von mir.

¹⁵ Ebd., 16.

¹⁶ Ebd., 47.

¹⁷ Engel (Anm. 4), 52.

¹⁸ Vgl. Michail M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, München 1971, 138.

¹⁹ Lessing (Anm. 12), 151.

²⁰ Ebd., 152. Hervorhebung M.B.

²¹ Ebd.

²² Ebd. und Engel (Anm. 4), 9f. Hervorhebung M.B.

Hinter der Frage nach der Technik der Geste auf der Bühne steht nichts Geringeres als die anthropologische Gretchenfrage nach der Präzedenz von Körper oder Seele. Bühne und Natur bilden bei Lessing und Engel also einen Gegensatz, da die Natur so gedacht wird, dass in ihr der Körper von der Seele, die Bühne hingegen, dass auf ihr die Seele vom Körper abhängig ist.

Die Natur wird *spiritualistisch* aufgefasst. Die Seele ist, ähnlich den Theorien des Physiologen und Philosophen Georg E. Stahl,²³ im ganzen Körper und hat über alle Körperteile „die gleiche Gewalt“.²⁴ Auf der Bühne ist die Seele, nimmt man die Formulierung von Lessing ernst, ein Teil des großen körperlichen *Mechanismus*, mit dem die schauspielerische Leistung hergestellt wird.

2. Fernab vom Hof: empfindsame Liebesspiele

Der skizzierte Unterschied in der anthropologischen Präzedenz von Leib und Seele, verbunden mit den Epitheta des Theaters, findet sich in den Romanen Jean Pauls wieder, insbesondere in den heroischen (*Unsichtbare Loge, Hesperus, Titan*).

Der Adel hat in diesen Romanen eine hartnäckige Lust am Liebhabertheater, weil er auf der Laien-Bühne fortführen kann, was er auf der Bühne des Lebens sowieso immer zur Aufführung bringt: Betrug. „Alle Theater wären geöffnet worden, wäre eines dagewesen, oder der Hof verschlossen, der beständig spielte“ (JP I.3, 424), heißt es im *Titan* anlässlich der fürstlichen Vermählung.²⁵

Der erste Schauspieler auf dem Theater des Hofes ist Roquairol. Seine Seele, die wiederum aus „Seelen“ besteht (JP I.3, 253), bequemt sich durch seine übergroße Phantasie immer nach der Geste der Rolle, die er einnimmt. Am deutlichsten wird die „Selbstinstandsetzung“ der Seele durch die Rolle des Körpers bei der Vergewaltigung Linda de Romeiros.²⁶ Roquairol, der für die nachblinde Linda den Körper Albanos und dessen Sprache als Rolle angenommen hat, hat auch dessen Seele mit übernommen. Indem er die empfindsame Sprache nachahmt, drückt er bereits zynisch ihre Zerstörung aus. In der Umarmung fragt er Linda:

„Wenn weiß es denn der Mensch, daß gerade er, gerade dieses Ich gemeinet und geliebet werde? Nur Gestalten werden umfasst, nur Hüllen umarmt, wer drückt denn ein Ich ans Ich?“ (JP I.3, 737)

²³ Vgl. Georg Ernst Stahl, *Theorie der Heilkunde*, hg. v. Karl Wilhelm Ideler, Berlin 1831, 77.

²⁴ Engel (Anm. 4), 61.

²⁵ Zur Metapher des Theatralischen und zur Funktion des Liebhabertheaters im *Titan* vgl. Gudrun Mauch, *Theatermetapher und Theatermotiv in Jean Pauls „Titan“*, Göttingen 1974, 162ff. und Heike Döll, *Rollenspiel und Selbstinszenierung. Zur Modellfunktion des Theaters in Jean Pauls „Titan“ und „Komet“*, Berlin u.a. 1995, 49-57.

²⁶ Zur Rechtfertigung des Begriffs der Vergewaltigung: Um Linda zum Beischlaf zu bewegen, wendet Roquairol tatsächlich Gewalt an. Es handelt sich dabei nicht um physische, sondern um psychische Gewalt, nämlich Betrug. Der Tatbestand der Vergewaltigung ist genauso wie bei körperlicher Gewaltanwendung erfüllt: Linda schläft gegen ihren Willen mit Roquairol.

Roquairol scheint das Lessing'sche Theaterkonzept zu kennen und weiß genau, welche „Kennzeichen und Merkmale [...] des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas gewisses ausdrücken, nachzumachen“ sind,²⁷ um den Schein einer natürlichen Sprache der Seele herzustellen. Es ist die Unterordnung der Seele unter die körperliche Mechanik und die Antäuschung des genauen Gegenteils davon. Mit dieser ‚Anleihe‘ an der dramatischen Körpersprache repräsentieren alle Adligen (sich) am Hofe – mit dem einzigen Unterschied, dass aus der Illusion der Bühne Betrug im Leben geworden ist.

Ganz und gar verschieden davon handelt das Liebespaar Albano und Liane. Bei ihrem ersten Spaziergang, bei dem die beiden zu bemerken glauben, dass sie füreinander bestimmt sind, werden ihre Körper zum untrüglichen Zeichen der Seele,²⁸ ja unsichtbar.

Der „Schein“ der „weibliche[n] Träne“ und des „weibliche[n] Lächeln[s]“, wie man ihn in einer „weiblichen Philantropin[]“ (JP I.3, 213; Hervorhebung M.B.) lernen kann, ist hier nicht zu finden. Die Augen Lianes sind „heilig[]“ (JP I.3, 214), beim Aufblicken in den Himmel schimmern sie „wie der blaue wolkenlose Äther“ (JP I.3, 218) und spiegeln die „Reinheit“ (JP I.3, 216) ihres Wesens. Albano kann sich bei der Erinnerung an seinen Vater der „zudringenden Tränen nicht länger erwehren“ (JP I.3, 217) und die Übereinstimmung zwischen ihm und Liane lässt abermals „große[] Tränen“ auf seinem Gesicht erscheinen (JP I.3, 218). Seine „inner[e] Welt“ ist, so der Erzähler, „auf seiner bewegten Gestalt“ (ebd.) zu sehen. Der Körper ist in diesem Augenblick, wie es auch Engel in seiner Argumentation für den natürlichen Ausdruck annimmt, das getreue Abbild, das unverfälschte natürliche Zeichen der Seele.

Doch Liane und Albano übertreffen das Engelsche Ideal der Körpersprache noch: Das natürliche Zeichen des Körpers ist so natürlich, dass es keine Materialität mehr zu besitzen scheint. Albanos Körper ist verschwunden. Es gibt nichts

²⁷ Lessing (Anm. 12), 152.

²⁸ Untersuchungen über den Zeichencharakter des Körpers bei Jean Paul, die sich lediglich auf die Physiognomie konzentrieren, greifen zu kurz. In der Literatur wird zwar richtig festgestellt, dass Jean Paul eine vorsichtig-affirmative (und als Utopie gekennzeichnete) Haltung zur Physiognomie einnimmt (so Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, Tübingen 1983, 180f.; Werner Gerabek, *Naturphilosophie und Dichtung bei Jean Paul. Das Problem des commercium mentis et corporis*, Stuttgart 1988, 180f. und neuerdings auch Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt*, Freiburg 1999, mit Blick auf die Verbindung von Physiognomie und Geschlechtscharakter), das ist jedoch nur das halbe Modell der Körpersprache. Das entscheidende Moment bei Jean Paul, der Handlungsaspekt, wird dabei nicht berücksichtigt. Jean Paul bleibt in Bezug auf Körpersprache, wie Och richtig festgestellt hat, in einem ‚idealtypischen Modell empfindsamer Kommunikation‘ (Gunnar Och, *Der Körper als Zeichen. Zur Bedeutung des mimisch-gestischen und physiognomischen Ausdrucks im Werk Jean Pauls*, Erlangen 1985, 149f.). Die empfindsame Körpersprache wird zwar problematisiert, letztendlich jedoch zu einem utopischen Projekt der Renaturalisierung des konventionellen Ausdrucks gesteigert (ebd., 152). Och unterschlägt jedoch – und das ist Thema meiner Arbeit – ein zweites, humoristisch-materialistisches Modell von (gestischer) Körpersprache, das dem von ihm untersuchten komplementär entgegengestellt ist.

mehr, das seine Seele verbirgt, nur noch eine „weit offene innere Welt“ (JP I.3, 220). Und bei Liane ist nicht nur der Körper, sondern die Seele selbst durchsichtig: Albano scheint es bei ihrem Anblick, „als könne ein Mann diese Seele, deren Verstand fast nur ein feineres Fühlen war, verletzen, ohne es selber zu wissen, wie Fenstergläser von reiner Durchsichtigkeit oft zerstoßen werden, weil sie unsichtbar erscheinen“ (JP I.3, 216). Der Erzähler selbst beschreibt die beiden folgerichtig nicht mehr als Menschen, sondern nur noch als „Seelen“ (JP I.3, 218) oder als „schöne[] Seelen“ (JP I.3, 217).

Es ist dabei kein Zufall, dass Liane und Albano ihren Spaziergang in „Lilar“ machen. Der Lustgarten des alten Fürsten ist „eine dämmernde zweite Welt“ (JP I.3, 124). Ein Raum also, der zwar nicht völlig vom Fürstentum getrennt ist, jedoch, schon allein durch seine territoriale Entfernung, ein Refugium vor dem alltäglichen Hofleben darstellt. Der Ort steht dabei für die, die ihn begehnen. Die unverfälschte Körpersprache ist den beiden Protagonisten nur möglich, weil sie von den Konventionen des Hofes (und seinen Sexualpraktiken) geographisch weit genug entfernt sind. Nicht nur Liane, auch Albano ist eine „unschuldige Seele“ (JP I.3, 215), die von den mechanischen Verstellungskünsten und Verführungstechniken des Hofes (noch) nichts weiß. Genau so hatte Engel argumentiert: Zieht man die Konventionen der Körpersprache ab, „bleibt das natürliche, das wesentliche Zeichen der Gesinnung übrig“.²⁹

Die Körpersprache der empfindsam Liebenden hat dabei eine stark monologische Struktur. Die Liebenden möchten nur die Gesinnung ihrer Seele ausdrücken. Von Interaktion, von Zwecken, die in Handlungen mit anderen Menschen verfolgt werden, ist kaum die Rede. Dieses monologische Moment der Körpersprache wird in seiner Verwendung noch einmal ausgedrückt. Die Körpersprache der/des Liebenden bricht sich nicht an der ihres/seines Gegenübers. Sie stellt bei Albano und Liane jeweils eine – mit Bachtin gesprochen – „einheitliche und einzige ptolomäische Welt“³⁰ der Seele dar. Bewusstsein und dessen körperlicher Ausdruck sind bei jedem der beiden – aber nicht bei ihnen zusammen – eins.

3. Statt selbstbefriedigender Gesten: die Geste der Selbstbefriedigung

Ein anderes – im Sinne Bachtins: dialogisches – Modell der Körpersprache vertreten die Humoristen der Romane. Ihrem physischen Ausdruck liegt ein Kalkül über den Effekt beim Rezipienten zu Grunde – somit kann (im vorgeschlagenen Sinne) von einer Geste gesprochen werden. Durch die inszenatorischen Momente hat der Humorist Distanz zu seinen Ausdrucksformen. Er drückt sich nicht selbst aus, sondern zeigt den Körper und seine vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten vor.³¹

²⁹ Vgl. Engel (Anm. 4), 34.

³⁰ Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Worts*, übers. v. Reiner Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, 178, vgl. auch 188.

³¹ Zum Zusammenhang von Dialogizität, Exzentrizität und Humor vgl. ebd., 190ff.

Dieses exzentrische Modell von körperlicher Kommunikation möchte ich im Folgenden detailliert untersuchen. Im Mittelpunkt meines Interesses stehen dabei zwei miteinander verwandte Gesten: die des kynischen Verweises auf den Körper und (als Mittel der tropischen Distanz) das ‚mimische Nachäffen‘.

Zum kynischen Verweis auf den Körper: Der satirische Humorist Leibgeber liebt die ausdrucksstarken Gesten, auch wenn sie nur erzählt werden. Im *Siebenkäs* heißt es:

Auf einmal sprang er [Leibgeber] auf und sagte: „Wollte Gott, ich ginge einmal nach Brückenau. [...] Dort auf Badezubern wäre mein Lehrstuhl und Musensitz. Die Kauffrau, die Rätin, die Landedelfrau oder deren Tochter läge als Schaltier im zugemachten Bassin und Reliquienkasten und steckte, wie aus ihrer andern Kleidung, nichts heraus als den Kopf, den ich zu bilden hätte – welche Predigten wollt' ich als Antonius von Padua erobernd der weichen Schleie oder Sirene halten, wiewohl sie mehr eine Festung mit einem Wassergraben ist! Ich säße auf der hölzernen Hülfter ihrer feurigen, wie Phosphor unter Wasser gehaltenen Reize und dozierte! – Was wär' aber das gegen den Nutzen, den ich stiften könnte, wenn ich mich selber in ein solches Besteck und Futteral einschöbe und drinnen im Wasser wie eine Wasserorgel ginge und als Flußgott meine wenigen Amtgaben an der Schulbank auf meiner Wanne versuchte; wenn ich zwar die Lehr-Gestus unter dem warmen Wasser machte, weil nur der Kopf mit dem Magisterhut aus der Scheide, wie ein Degenknopf, herauslangte, indessen aber doch schöne Lehren, üppige unter Wasser stehende Reis-Ähren und Wasserpflanzen, einen philosophischen Wasserbau und dergleichen aus dem Zuber heraustriebe und alle Damen, die ich jetzt ordentlich mein Quäker- und Diogenes-Faß umringen sehe, mit dem herrlichsten Unterricht besprenget entließe? – Beim Himmel! ich sollte nach Brückenau eilen, als Badgast weniger denn als Privatdozent.“ – (JP I.2, 461f.)

Eine Männer-Phantasie. Leibgeber hat – im Gegensatz zu den männlichen schönen Seelen – nichts gegen weibliche Reize einzuwenden. Ganz im Gegenteil: Er beschwört sie geradezu, wenn er sich zum Privatdozenten vor einem Auditorium unbedeckter, aber in Wannen eingehüllter Damen inauguriert. Die Phantasie in der Phantasie wird trotz oder (wie es in der Fußnote heißt) gerade wegen der Dicke der Wannen eher angeregt als beruhigt (ebd.). Und das hat Folgen. Schließlich, so geht die mittlerweile erregte Phantasie Leibgebers weiter, wirft er die Damen aus der Wanne und schlüpft selbst hinein.

Vergegenwärtigen wir uns die Situation: Die Damen umringen nun das Fass, in dem der ‚Privatdozent‘ ziemlich privat liegt. In der *exoterischen Lesart* der Passage³² geht die Geschichte harmlos weiter. Der Fortgang der (verbalsprachlich vorgetragenen) „schöne[n] Lehren“ wird mit dem Vokabular des Pflanzlichen und des Flüssigen metaphorisch beschrieben: Die Ideen wachsen wie Was-

³² Dieser Lesart folgt Bernhard Böschstein, „Leibgeber und die Metapher der Hülle“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Jean Paul*, München 1974, 44–48. Er liest die Stelle als Sieg des schöpferischen Inneren gegen das begrenzende Äußere – und negiert damit vollständig den kynisch-humoristischen Aspekt.

serpflanzen und die Zuschauer werden schließlich mit ihren Ergebnissen „besprengt“.

In der *esoterischen Lesart* spielt die Erotik eine weitaus größere Rolle. Leibgeber in der Wanne ahnt (oder wünscht sich), dass die Damen, die nun an seiner Stelle stehen, die gleichen Phantasien besitzen wie er vorher. Die Vorstellung von der Vorstellung spornet seine wiederum an – und das hin und her wandernde Gedankenspiel gewinnt Einfluss auf die Art seines Vortrags. Es steht nicht mehr das verbalsprachliche Referat im Vordergrund, sondern das körperliche, die „Lehr-Gestus“. Die enge Wanne hat die Besonderheit, dass die Arme, die der Dozent sonst für die ausholenden ‚Gestus‘ öffentlich gebrauchen würde, unter Wasser gehalten werden. Das zwingt Leibgeber, die Bewegungen seiner Hände nun eng am Körper zu vollführen.

Und welcher Art nun diese neuen „Lehr-Gestus“ sind, bleibt, hat man sich einmal auf die esoterische Lesart eingelassen, keine große Frage. Leibgeber bezeichnet die Wanne als „Futtral“, in das er sich einschleibt, seinen Kopf als „Degenknopf“ in der „Scheide“. Ob dieser erotischen Konnotationen ahnt man, was es heißt, wenn jemand „wie eine Wasserorgel“ geht, und was man sich unter „üppige[] unter Wasser stehende[n] Reis-Ähren“ vorzustellen hat. Man ahnt weiterhin, warum Leibgebers Bottich, das „Quäker-[...]Faß“; bebt (das Wort ‚Quäker‘ kommt von dem englischen *to quake*, beben), und schließlich ahnt man auch, was aus dem Fass ‚hinausgetrieben‘ wird und mit was die Damen besprengt werden – Leibgeber onaniert.

Die Onanie ist für einen Menschen, der in einem „*Diogenes-Faß*“ haust, natürlich Pflichtprogramm. Die Zurschaustellung der Befriedigung körperlicher Bedürfnisse ist ein tatsächlicher philosophischer „Lehr-Gestus“. Wenn der Kyniker Leibgeber – wie sein antikes Vorbild Diogenes von Sinope³³ – öffentlich onaniert, dann mit dem Zweck, angeblich geistige Handlungen als körperliche bloßzustellen. Dies geschieht hier durch das Ausspielen von exoterischer (verbalsprachliches Referat) und esoterischer Lesart (körperliche Lehrgestus). Das *docere*, die höheren geistigen Weihen, werden in der esoterischen Lesart als Selbstbefriedigung enttarnt und die (so bedeutungslos gemachte) wissenschaftliche Sprache als – man verzeihe mir den Ausdruck – ‚Hirnwischerei‘ bloßgelegt.

Es finden sich allein im *Siebenkäs* noch viele weitere Hinweise auf die Philosophie der Performance nach dem Muster des Diogenes. Leibgeber demonstriert das Projekt der „animalischen Selbsterhaltung“³⁴ am eigenen Leibe durch

³³ Zum Zusammenhang zwischen der Philosophie des Diogenes und dem Humor Jean Pauls vgl. Müller (Anm. 28), 243ff. Müller vermutet, dass Wielands Text „Nachlaß des Diogenes von Sinope“ Jean Pauls Quelle ist. Zu denken ist jedoch auch an mehrere Passagen aus Pierre Bayles *Historischem und kritischem Wörterbuch*, übers. u. hg. v. Johann Christoph Gottsched, 4 Bde., Hildesheim/New York 1974-1978 (= ND der Ausgabe Leipzig 1741-1744) und Michaels *Herrn von Montagne Versuche*, übers. u. hg. v. J.D. Titus, Leipzig 1753/54 (z.B. I, 50).

³⁴ Heinrich Niehues-Pröbsting, *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*, Frankfurt/M. 1988, 148.

öffentliches Essen auf dem Markt (JP I.2, 458)³⁵ und erweist sich in *Siebenkäs* Erbschaftsangelegenheiten als gewiefter Finanz-Betrüger. So zu handeln heißt, die Falschmünzer-Anekdote des Diogenes, in der die Philosophie der Physis gegen die des Nomos performativ stark gemacht wird,³⁶ neu zu adaptieren.

Bei dem Protokyniker Diogenes und seinem Nachfolger Leibgeber wird die Geste als Moment der Philosophie eingesetzt. Die Philosophie Platons (bei Diogenes), der Bürgergeist oder die Empfindsamkeit (bei Leibgeber)³⁷ werden nicht diskursiv, sondern über gestische Handlungen widerlegt, so dass der performative Widerspruch des nur diskursiv denkenden Philosophen bzw. des die Momente des Körpers ausschließenden oder verleugnenden Bürgers deutlich wird. Gleichzeitig wird der bis dato verheimlichten Materie zu ihrem Recht verholfen. Die Geste ist, sei sie direkt oder indirekt, der Hinweis auf den eigenen Körper bzw. auf die Körperlichkeit des Menschen.

4. Auswahl aus des Teufels komischen Gesten: die mimische Nachäffung

Es gibt jedoch noch eine zweite, beinahe noch entscheidendere Geste des Humoristen, die das gleiche philosophische Projekt (die Entlarvung des angeblich Geistigen) verfolgt, jedoch an eine andere Traditionslinie anschließt. Es handelt sich um die ‚mimische Nachäffung‘. Im *Siebenkäs* ist es die Inszenierung des Todes und der Wiederauferstehung des Freundes Siebenkäs, die Leibgeber als Regisseur und Jahrmarktsschauspieler durchführt. Leibgeber und Siebenkäs sind, wie bekannt, Doppelgänger³⁸ und tauschen ihre sozialen Rollen zum Ärgernis und zur Verwirrung ihrer Mitwelt zweimal. Mit diesem Rollentausch ist es Leibgeber möglich, sich auch über das empfindsame Programm seines Freundes Siebenkäs lustig zu machen. Das gesamte Ideengut rund um den Gedanken der Unsterblichkeit der Seele wird zitiert, dramatisiert und in Szene gesetzt. Das Ziel dieser Nachahmung ist nicht die Affirmation, sondern die Desavouierung. Wer das Spiel des Humoristen Leibgeber durchschaut, wird feststellen, dass sich alle großen spiritualistischen Gedanken letztendlich auf einen mechanisch aufzudeckenden Betrug zurückführen lassen.

Ähnlich wie bei der kynischen Provokation wird auch hier ein Gestus aus dem theatralischen Fach entliehen. Die satirische Technik Leibgebers ist, genauso wie die des Hofs, gerade das „mimische[] Täuschen“, allerdings – und

³⁵ Vgl. diese Episode bei Diogenes Laertius, *Leben und Meinung berühmter Philosophen*, VI.71.

³⁶ Ebd., VI.72. Zur philosophiegeschichtlichen Bedeutung der Falschmünzer-Anekdote vgl. Niehues-Pröbsting (Anm. 34), 55-95. Die Metapher des Falschmünzers bei Jean Paul wird – allerdings ohne den Bezug zu Diogenes und zum Humor-Konzept Jean Pauls – bei Caroline Pross, *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt/M. u.a. 1997, beschrieben. Zum Bezug auf Diogenes und das Jean-Paulsche Humor-Konzept vgl. Vf., „Neues zu Jean Paul“, in: *Athenäum* 9 (1999), 272-281.

³⁷ Vgl. hierzu Paul-Michael Oschatz, *Jean Paulscher Humor. Aufgezeigt an den Humoristen von den Jugendsatiren bis zum „Komet“*, Essen 1985, 174.

³⁸ Zur karnevalistischen Tradition des Doppelgängertums vgl. Bachtin, *Probleme* (Anm. 18), 142.

hier unterscheidet er sich von den Hofschranzen – „ohne eigennützige Lug- und Trug-Zwecke“ (JP I.2, 384).³⁹

Die Nachäffung ist nicht nur ein Rückgriff auf die philosophischen Performances des Diogenes, sondern auch auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Kultur des Grotesken und die prototheatralische Lachkultur. Dies lässt sich anhand der beiden frühen Satiren-Sammlungen Richters, den *Grönländischen Prozessen* (1783) und der *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789), zeigen.

In beiden Text-Sammlungen wird das Moment des Grotesken in den Vordergrund gestellt. Nach Bachtin ist dafür die Betonung des Körpers bzw. seiner (in der Darstellung überdimensionierten) Öffnungen entscheidend. Grotesk wird die Darstellung dadurch, dass diesen Körperöffnungen Funktionen zugewiesen werden, die eigentlich dem Geistigen vorbehalten sind, in erster Linie: Kommunikation.⁴⁰

Jean Pauls frühe Satiren sind voll solcher Anspielungen,⁴¹ sei es in rhetorischen Metaphern (Schreiben als Nahrungsaufnahme, Peristaltik und Ausscheidung; Intertextualität als Kot-Recycling etc.), sei es bei den Objekten der Darstellung (verwachsene Menschen, zu Frauen ausgestaffte Holzpuppen etc.).

In der Lachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit spielt der Spaßmacher, der komische Mime, eine Schlüsselrolle. Er stellt eine theatralische Situation her, in der nicht genau zwischen Zuschauer und Spieler und auch nicht, wie im späteren Theater, zwischen Rolle und Person unterschieden wird. Diese Situation ist nach Jean Paul der Ursprung der Poesie:

Alle Nachahmung war ursprünglich eine spottende; daher bei allen Völkern das Schauspiel mit der Komödie anfang. Auch war das Komische [...] am leichtesten durch die mimische Nachäffung zu geben. Von der mimischen stieg man zur poetischen (JP I.5, 115),

heißt es in der *Vorschule der Ästhetik*. Eine Auffassung, die Jean Paul z.B. auch mit Böttiger teilt.⁴²

³⁹ Vgl. auch JP I.1, 497: „Niemand log so gern und so oft aus Satire und Humor als Leibgeber; und niemand feindete ernste Unredlichkeit und Verschlagenheit unduldsamer an als er; er konnte 1000 Scherzlügen, und keine 2 Notlügen vorbringen; bei jenen standen ihm alle täuschende Mienen und Wendungen zu Gebote, bei diesen keine.“

Götz Müllers These, dass im *Siebenkäs* die Regeln der Moral wie die der Stilebene ausgesetzt wären (Müller [Anm. 28], 255f.), übersieht die hier aufgezeigten moralischen Implikationen des als Illusion gekennzeichneten Humor-Modells. Ähnlich wie Müller argumentiert auch Peter Horst Neumann, „Vorgriffe auf die Unsterblichkeit. Über das Scheintod-Motiv bei Jean Paul“, in: *Aurora* 50 (1990), 207-212, hier 214f.

⁴⁰ Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt/M. 1990, 15ff.

⁴¹ Die Grenzziehung, die Volker Ulrich Müller, *Narrenfreiheit und Selbstbehauptung. Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls*, Stuttgart 1979, 32, zwischen dem Bachtinschen Konzept der frühneuzeitlichen Lachkultur und dem Jean-Paulschen Humor zieht, stützt sich lediglich auf die *Vorschule der Ästhetik* und übersieht die frühen Satiren und die humoristischen Passagen aus dem *Siebenkäs* oder dem *Titan*.

⁴² Vgl. Böttiger (Anm. 10), 361.

Diese Entwicklung des Humors aus dem theatralischen Spott kam man auch in Richters Werk selbst nachlesen. Schon die Titel seiner Satiren-Sammlungen weisen darauf hin. *Grönländische Prozesse* sind Fehden, die nach Cranz' *Historie von Grönland*⁴³ nicht im „Zorn“ aber auch nicht im trockenen Disput ausgetragen werden. Es handelt sich vielmehr um einen spielerischen Wettbewerb, in dem es darum geht, dem Gegner im Gesang die „Beschuldigungen“ auf „lächerliche Weise“ vorzutragen. Den „Prozeß gewonnen“ hat nicht der mit dem besseren Argument, sondern der mit der größeren spielerischen Geschicklichkeit. Ein Streit der Spaßmacher, in dem es aber um ernste Angelegenheiten (eben Prozesse) geht.

Ähnlich sieht es mit der (nicht vollendeten) *Baierischen Kreuzerkomödie* aus. Diese Jahrmarktskomödie, heißt es in Nicolais *Reisen durch Deutschland* im vierten Band, bietet „Possenspiele fürs Volk“, die „für ganz geringes Geld gespielt“ werden.⁴⁴ Und auch der Teufel aus der *Auswahl aus des Teufels Papieren* wird als eine Jahrmarktsfigur gezeigt. Pferdefuß und Schwanz hat der Teufel, ein Spaßmacher ungeahnten Ausmaßes, „einem Hanswurst“ auf dem „letzten Jahrmarckt“ (JP II.2, 189) abgekauft. In allen drei Fällen sind es also karnevalistische Elemente, die der Satire die Form geben.

In den Satiren ist die Geste des Spaßmachers, etwas oder jemand anderen mimisch nachzuäffen, in die Metapher übergegangen: nicht Menschen, sondern Theorien werden nachgeäfft. Geblieben ist die Demonstration des grotesken Körpers. Sie hat die Aufgabe, die Absurdität einer spiritualistischen Theorie oder eines empfindsamen Gedankens sinnlich aufzuzeigen.

Ein Beispiel: Georg ist das vierte von fünf Ungeheuern, die der Verfasser seinem Publikum unbedingt vorführen will – und eine „Misgeburt“ (JP II.2, 158) dazu. Die ganze Welt reist, ihn zu sehen. Und dieses Ungeheuer namens Georg hält, quasi um seinen Marktwert als viertes Weltwunder anzuheizen, eine Rede, in der der Körper eines Schriftstellers als sehenswert angepriesen wird. Um seinen Argumenten die richtige Unterfütterung zu geben, zitiert er Stahls Theorie,⁴⁵ dass „die Seele ihren Körper im Mutterleibe selbst“ zimmere (JP II.2, 160). Jean Paul spielt damit auf eine Formulierung Georg Ernst Stahls aus den *Corrolaria* seiner Disputation an:

Die Seele baut sich den Körper, ernährt ihn und handelt in allem in und mit ihm auf ein bestimmtes Ziel hin, wenn sie zuweilen auch von diesem Ziel abirrt.⁴⁶

⁴³ David Cranz, *Historie von Grönland*, Barby 1795, 3. Buch, § 24, 231f. Zur Lektüre dieses Textes vgl. JP II.1, 485.

⁴⁴ Zit. n. JP I.4, 419.

⁴⁵ Zur Jean-Paulschen Rezeption der Werke Stahls (vermittelt über Platner) vgl. Wolfgang Proß, *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Tübingen 1975, 253ff.

⁴⁶ Georg Ernst Stahl, *Über den mannigfaltigen Einfluß von Gemütsbewegungen auf den menschlichen Körper* (u.a. Texte), hg. u. übers. v. Bernward Josef Gottlieb, Leipzig 1961, 37.

Weil also die Seele sich ihren Körper selbst zimmert, so lässt Richter Georg fortfahren,

wollen eben Personen, die die Seele eines großen Mannes noch nach ganz andern und zuverlässigern Probstücken als seine Schriften sind, welche sie erst in ihrem spätern und kraftlosern Alter, oft 20 Jahre nach der Geburt verfertigte, zu schätzen und zu richten begehren, daher wollen solche gern zum Meisterstücke der Seele selber reisen und bloß ihren Körper betrachten. (JP II.2, 160f.)

Auch die Schriften sind also Teil der Leistung, die die Seele (angeblich) nach Stahl erbringt. Gegenüber dem Meisterstück der Seele, dem Körper, müssen die literarischen Produkte jedoch zurückstehen. Schaut man sich Georgs Körper an (der wie gesagt eine Missgeburt ist), sieht man sofort, dass diese Theorie offensichtlicher Unsinn ist. Genauer gesagt: Hasus, Richters fiktiver Autor, lässt hier das vierte Ungeheuer seiner Sammlung Stahls Theorie nachäffend so zuspitzen, dass sie dem gemeinen Menschenverstand als unsinnig vorkommen muss.

In einem Augenblick wird dem Leser (wie früher dem Jahrmarktszuschauer) deutlich, dass eine Theorie, die „den Körper“ nicht „in seine alten Rechte eingesetzt“ hat (JP II.1, 526), nicht haltbar ist, da sie ohne den körperlichen Menschen, der sie ausspricht, nicht möglich ist.

5. Figuren des poetischen Körpers

Richter hat an den komischen Gesten ein doppeltes Interesse. Er verbindet die Geste des frühneuzeitlichen Spaßmachers und Diogenes-Revenants mit einem Anthropologie-Konzept und gleichzeitig entwickelt er daraus seine Schreibweise des Satirischen.

In den *Prozessen* reflektiert Richter sein eigenes Verfahren:

Ich fürchte übrigens nicht durch den Beweis, daß Körper die meisten geistigen Kinder ediren, den Schimpfnamen eines Materialisten zu verschulden: denn behaupten, daß man ohne Kopf Holz spalten könne, heist darum nicht behaupten, daß man mit den Händen denken könne (JP II.1, 509)

Doch genau das behauptet der Satiriker Richter in seinem Text. Eines seiner Hauptziele ist es zu zeigen, dass der Schreibprozess nur eine *écriture automatique* der Hände ist, dass „vorzüglich die grösten Geistesgaben die rechte Hand zur glandula pinealis [Zirbeldrüse] gewählt“ (JP II.1, 506). Er ist also – zumindest in diesem Text –, trotz (bzw. wegen) der kalkuliert durchschaubaren Kometerie, ein Materialist, dessen Argumentation von der eines La Mettrie (übrigens auch ein Satiriker) nicht sehr verschieden ist. Beide bauen auf der gleichen Argumentation auf.⁴⁷

⁴⁷ Bei der Frage nach dem philosophischen System des jungen Jean Paul ist die Forschung geteilt: Es gibt eine Richtung, die den Satiriker Jean Paul den Materialismus ganz ablehnen lässt: Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*, München 1975, 50ff.; Engelhard Weigl, *Aufklärung und Skeptizismus. Untersuchungen zu Jean Pauls Frühwerk*, Hildesheim 1980, 166ff. u. 175ff. und Monika Schmitz-Emans, „Der Bau des wahren Luftschlosses. Studien zur Leibniz-Rezeption des jungen Jean Paul“, in: *JbJPG* 20 (1985), 49-89, hier 67f. Eine zweite Richtung hält den jungen Jean Paul cum grano salis für einen Materialisten: Weigl (wie oben) [sic], 133ff., der den Materialismus sozial deutet. Dezidiert in Richtung Materialismus argumentiert Burkhardt Lindner, *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle*, Darmstadt 1976, 99, der bei Richter „vulgärmaterialistische“ Tendenzen findet, und Peter Sprengel, „Maschinenmenschen. Ein zentrales Motiv in Jean Pauls Satire“, in: *JbJPG* 12 (1977), 61-103, hier 78ff. Meiner Ansicht nach lässt sich diese Forschungsaporie nur lösen, wenn man – wie ich es in diesem Aufsatz tue – bei Jean Paul mit zwei komplementären Schreibweisen und zwei davon nicht zu trennenden philosophischen Systemen arbeitet.

Mais puisque toutes les facultés de l'Âme *dépendent* tellement de la propre Organisation du Cerveau et de tout le Corps, qu'elles *ne sont* visiblement que cette Organisation même; voilà une Machine bien éclairée.⁴⁸

Richter schließt in seinen Satiren wie La Mettrie von der Abhängigkeit der Seele vom Körper auf ihre Identität. Allerdings ist dies bei ihm nur ein methodisches Vorgehen, ein Mittel zum Zweck des Spaßmachers, eben eine Rolle.

Für den komischen Effekt, die Darstellung des Grotesken, nimmt Richter ein bestimmtes philosophisches Instrumentarium in Anspruch, das materialistische. In einem anderen Zusammenhang argumentiert er, der zeitlebens an die Existenz von Monaden, die Unsterblichkeit der Seele und einen persönlichen Gott glaubte, natürlich spiritualistisch.

Die materialistische Philosophie gehört also zur Rolle, die der Kläger (oder Beklagte) im grönländischen Prozess einnimmt, um im theatralischen Streit zu gewinnen. Und genau diese philosophisch angereicherte Rolle des Spaßmachers ist es, die die *Metapher* für die satirische *Schreibweise* darstellt.

Die Rolle des „satirische[n] Improvisatore“ (JP I.2, 292) beinhaltet ein Ensemble von Gesten, in erster Linie die kynische des Körperverweises und die karnevalistische der mimischen Nachäffung. Diese Gesten finden im Text ihr literarisches Pendant. Aus der mimischen Nachäffung wird die Parodie, aus dem Körperverweis die Verwendung eines derben Vokabulars bzw. der Hinweis auf eine derbe esoterische Lesart. Kurz: Die Satiren Jean Pauls sind also so geschrieben wie der mittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Spaßmacher oder Diogenes von Sinope spielerisch handeln.

Wie Renate Lachmann⁴⁹ mit Bachtin die karnevalistische Schreibweise, so möchte ich die satirische bei Jean Paul bzw. Richter auf die frühneuzeitliche Lachkultur rückbeziehen. Allerdings mit einigen Änderungen.

Es ist nicht der Begriff des Festes, sondern der der Gestik einer prototheatralischen Rolle, aus dem die Schreibweise entwickelt wird. Den Begriff der Schreibweise so zu fassen, hat einige Vorteile, die ich am Beispiel der Satire Jean Pauls hier zumindest andeuten möchte:

⁴⁸ Julien Offray de La Mettrie, *L'homme machine/Die Maschine Mensch*, übers. u. hg. v. Claudia Becker, Hamburg 1990, 94; Hervorhebung von mir.

⁴⁹ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/M. 1990, 254ff.

1. Die nur partielle Differenz von Person und Rolle des Mimen (der auf grönländische Art Prozessierende vertritt seine eigenen Interessen, allerdings mit einem geliehenen philosophischen Instrumentarium) lässt sich in der Literatur für die Analyse des Erzählerstatus nutzbar machen – bei dem Autor und Erzähler mit dem Namen ‚Jean Paul‘ besonders interessant. Die ebenfalls nur partielle Differenz von Spieler und Zuschauer in der Lachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit lässt sich, wechselt man von der uneigentlichen auf die eigentliche Ebene, für die Frage der Interaktion von Text und Leser nutzbar machen.

2. Es lässt sich an Richter bzw. Jean Paul besonders deutlich zeigen, dass eine Schreibweise ohne Denkweise nicht möglich ist.⁵⁰ Die Geste des Rückverweises auf den Körper ist kein Selbstzweck. Hinter ihr steckt, wie ich zu zeigen versuchte, ein philosophisches Projekt, das auf Diogenes von Sinope zurückgeht. In diesem Projekt wird mit den Mitteln der Performance der performative Widerspruch einer nur diskursiv argumentierenden und nur die Belange des Geistigen berücksichtigenden Philosophie bzw. Lebenshaltung aufgedeckt. Und diese Position ist, überträgt man die Argumentation ins 18. Jahrhundert, der Materialismus des damals verfemten La Mettrie.

In den Romanen Jean Pauls hat nun der satirische Humorist, heiße er Viktor, Leibgeber, Schoppe, Vult oder Katzenberger, eine doppelte Aufgabe. Er spricht für seinen „Generalautor ‚Jean Paul‘“⁵¹ die groteske Satire aus, mit der dieser selbst sich nicht die Zunge schmutzig machen will. An seinen Gesten wird dieses Verfahren darüber hinaus bereits wieder metaphorisch exemplifiziert, so dass man in den Figuren und ihren Handlungen bereits eine literarische Theorie des Romans ausgedrückt findet.⁵²

Es muss am Schluss darauf hingewiesen werden, dass es bei Jean Paul nicht nur *eine* Schreibweise gibt, sondern *zwei*. Die eine, die satirisch-humoristische, habe ich vorgestellt. Die andere, das kann ich nur andeuten, wird durch die empfindsamen Personen (Viktor, Siebenkäs, Albano, Walt) metaphorisch exemplifiziert. Auch hier ist der natürliche Ausdruck der Seele im Körper das *missing link* zwischen einer anthropologischen Position (Spiritualismus) und einer Schreibweise (Empfindsamkeit). So wie die Humoristen in ihren Performances à la Diogenes protoliterarisch tätig werden, so auch die empfindsamen Figuren in Aufsätzen, Briefen, Predigten, Tagebüchern. Auch ihnen wird die Theorie des Spiritualismus und die Schreibweise der Empfindsamkeit in den

⁵⁰ Vgl. auch Proß (Anm. 45), 191f., aus, der betont, dass Jean Paul seine philosophischen Denkübungen von jeher mit „literarischen Mustern“ verband. Systematische Überlegungen dazu finden sich auch bei Jenny Gehrs, *Komische Philosophie – Philosophische Komik. Philosophische Komödien und satirische Kritik der Philosophie im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1996, 5ff.; angewandt auf Jean Paul: 190ff.

⁵¹ Lindner (Anm. 47), 139.

⁵² Zur Theorie des Ausdrucks bzw. der metaphorischen Exemplifikation vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, übers. v. Bernd Philippi, Frankfurt/M. 1995, 53-97.

Mund gelegt, auch sie spiegeln den Schreibprozess ihres Generalautors mit ihren Taten.

Bei der empfindsamen Schreibweise gibt es jedoch eine Besonderheit: In der Delegation des Schreibens des Generalautors an sein Personal steckt eine entscheidende Differenz in der Perspektive (die es beim Humoristen nicht gibt). Wie ich vorhin ausgeführt habe, ist der Körperausdruck der empfindsamen Person immer unwillkürlich, niemals Geste. Ebenso ist der verbale Ausdruck, z.B. in den Niederschrift von Briefen, immer von einem totalisierenden *Stil*⁵³ geprägt. Auch hier handelt es sich um eine einzige „ptolomäische Welt“ ohne fremde Sprachen.

In dem Moment jedoch, in dem der körperliche und verbale Ausdruck der Person vom Generalautor Jean Paul funktionalisiert und in ein Gefüge von Ausdrucksformen eingegliedert wird, wird aus dem unwillkürlichen Körperausdruck eine Geste und aus dem individuellen Stil eine generalisierende Schreibweise, nämlich die *empfindsame*. Und die ist ein (aber nicht das einzige) Ausdrucksmittel des hybrid denkenden und schreibenden Autors Jean Paul.

Jean Pauls Wechselspiel zweier Schreibweisen orientiert sich an der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Zweiteilung von blasphemischem Karneval und kirchlich dominiertem Alltag. In der Handlung *zwischen* den Protagonisten dieser Sphären, Spaßmacher und Gläubigem, wird das gesamte Spannungsfeld deutlich, das die Romane Jean Pauls prägt: Es gibt zwei Arten, Gott, Welt und Mensch zu verstehen. Beide lassen sich nicht verbinden – außer im Roman.

⁵³ Zum Zusammenhang von Stil und Schreibweise bzw. Stil und Synkretismus vgl. Lachmann (Anm. 49), 200.

Performanz*Margreth Egidi*

Text, Geste, Performanz.

Zur mediävistischen Diskussion um das performative Spiel 131

*Snježana Zorić*Rituelle Performanz der Erleuchtung (*bodhi*)und ihr gestischer Vollzug (*mudrā*) 141**Die Geste im Medium des Bildes***Wolfgang Brassat*

Gestik und dramaturgisches Handeln in Bilderzählungen Raffaels 157

*Ulrich Rehm*Die Rechte Platons in Raffaels *Schule von Athen*.

Möglichkeiten und Grenzen der im Bild angewandten Gestik 171

Irene Schütze

Zeigefinger – Fingerzeige. Konzepte der Geste

in der Debatte um Caravaggios *Berufung des Matthäus* 185*Andreas Henning*

Vision und Text – Bildliche Inszenierung der Gestik um 1600 201

Oliver Schneider

Der Poet als Semiologe.

Pasolinis Zeichentheorie und die Praxis im *Matthäusevangelium* 217**Literarische Entwürfe der Geste***Maximilian Bergengruen*

Flussgott und Wasserorgel. Die komische Geste bei Jean Paul 231

*Gert Hofmann**Corpus* versus *Forma*. Ästhetik der Berührung bei Wilhelm Heine 247*Patrick Primavesi*

„Seiner Hände Spiel“.

Gesten des Entzugs in Hölderlins *Empedokles*-Fragmenten 259

Inhalt

Die Geste im Text. Zu einer Metaphorologie des Gestischen

Caroline Torra-Mattenklott

Le geste créateur.

Gestik und Kritik bei Georges Poulet und Jean Starobinski 269

Franck Hofmann

„Die Linie war da und trennte.“ Eugen Winklers Beitrag

zu einer ästhetischen Anthropologie der Geste 283

Nicolas Pethes

Die Transgression der Codierung.

Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin, Deleuze) 299

Matthias Schöning

„Intensivierung der Verwandlungen“.

Gesten der Interpretation, Gadamer, Derrida 315

Abbildungen 333

Abbildungsnachweise 343

Zu den AutorInnen 345